

**ACTES DE LA
JOURNÉE
D'ÉTUDE**

du 18 novembre 2016

réunis par

Jean-François Vincent

conservateur,

Service d'histoire de la santé,

BIU Santé

Chloé Perrot

doctorante en histoire de

l'art moderne

FECIT EX NATURA

Le métier d'illustrateur des sciences médicales du
XVI^e au XX^e siècle

Paris : BIU Santé, 2017

Avant-propos

Comme moyen de connaissance ou comme moyen de transmission, l'illustration a beaucoup servi la médecine. À son tour, l'illustration médicale a attiré les collectionneurs publics ou privés, et certaines productions ont été abondamment diffusées et commentées, parfois en raison de leur intérêt artistique.

Mais les métiers de cette imagerie spécialisée ont, semble-t-il, peu intéressé la recherche. Certaines œuvres ont certes acquis une grande célébrité – les dessins de Gérard de Lairesse pour l'anatomie de Bidloo par exemple. Cependant, à de rares exceptions près, la biographie des artistes est insuffisamment documentée quand leur nom n'est pas simplement absent des publications auxquelles ils ont pourtant contribué pour une large part. Les étapes de leur formation et de leur carrière ne sont pas davantage renseignées.

La Bibliothèque interuniversitaire de santé possède un nombre non négligeable de dessins originaux et d'ouvrages illustrés publiés dont elle souhaiterait mieux connaître les conditions de production. Pour ce faire, elle a proposé aux historiens de la médecine, aux historiens de l'art et aux professionnels de santé de mettre en commun connaissances et questionnements au cours d'une journée d'étude spécifiquement consacrée au métier d'illustrateur des sciences médicales du XVI^e au XX^e siècles.

Les intervenants ont été conviés à apporter des éléments de réponse à la problématique suivante: comment devenait-on dessinateur spécialisé dans ce domaine ? Quelles étaient les conditions d'exercice ? À partir de quand certains de ces artistes (ou de ces artisans) se sont-ils spécialisés, et pourquoi ? Comment s'inséraient-ils dans le milieu médical quand ils n'étaient pas médecins eux-mêmes ? Quelle était leur place dans la chaîne éditoriale ? Quelle place l'hôpital leur a-t-il attribuée, à partir du moment où il s'est organisé en lieu de production du savoir ? Autant de questions qu'il nous paraissait intéressant de poser mais dont la liste n'était bien sûr pas exhaustive.

Table des matières

| | |
|---|----|
| Avant-propos..... | 1 |
| Table des matières..... | 3 |
| Introduction par Jean-François VINCENT (BIU Santé) | 5 |
| « Tactiles studies », études visuelles de deux atlas anatomiques remarquables par Martial GUÉDRON (université de Strasbourg) et Olivier PONCER (haute école des arts du Rhin) [Intervention vidéo]..... | 9 |
| Vers une approche pluridisciplinaire des dessins de myologie inédits de Van Horne et Sagemolen : quelques aspects techniques par Chloé PERROT (université Panthéon-Sorbonne) | 11 |
| Esthétique de la dissection. Les dessins de Gerard de Lairese pour l'atlas d'anatomie de Govert Bidloo par Cécile TAINTURIER (Fondation Custodia) | 25 |
| Illustrer en réseau : dessinateurs et graveurs néerlandais entre les Pays-Bas et l'Angleterre aux XVII ^e et XVIII ^e siècles par Rafael MANDRESSI (Centre Alexandre Koyré)..... | 37 |
| Aperçu des collaborations possibles entre imprimeurs, auteurs, éditeurs et illustrateurs dans la réalisation des ouvrages chirurgicaux strasbourgeois (1490-1540) par Alice KLEIN (université Paris-Sorbonne) [Intervention non publiée.] | 49 |
| La gravure sur bois dans les ouvrages médicaux des XVII ^e et XVIII ^e siècles par Maxime Georges MÉTRAUX (université Paris-Sorbonne) [Intervention non publiée.]..... | 49 |
| Dessinateurs et graveurs en médecine vétérinaire : une niche de l'illustration médicale française par François VALLAT | 51 |
| Les planches d'illustration animalières et la pratique vétérinaire au XVIII ^e siècle par Loreline PELLETIER (université Lille 3) [Intervention non publiée.] | 81 |

Introduction

par Jean-François VINCENT (BIU Santé)

Je voudrais retracer en quelques mots l'histoire de cette journée d'études, et la succession de petites décisions et de hasards qui permettent aujourd'hui à Chloé Perrot de proposer une analyse des techniques graphiques à l'œuvre dans un grand ensemble présent depuis 1796 dans notre fonds, mais que tout le monde méconnaissait.

Le hasard du travail sur les collections nous a conduits à plusieurs reprises en 2015 à manipuler des dessins, des documents qui ne sont pas si nombreux que cela dans notre fonds. Nous avons ainsi acquis, coup sur coup, quelques ensembles intéressants : des aquarelles remarquables d'anatomie pathologique par J. B. Léveillé ; un album de Reignier (début XX^e siècle) ; des dessins de chirurgie obstétricale de Frantz (1933) ; nous avons numérisé les dessins originaux de Jacob pour l'anatomie de Bourgery (vers 1810-1830) et nous avons d'ailleurs procédé à la nouvelle numérisation de la monumentale anatomie de Bourgery pour Medic@, et répondu à de troublantes questions techniques d'Olivier Poncer et Martial Guédron sur cette même anatomie (voir leur présentation ici même). Nous avons également autorisé puis préparé le prêt de quelques-uns des extraordinaires dessins de Gérard de Laresse pour l'anatomie de Bidloo (exposition *Eindelijk! De Laresse*, 10/9/2016-22/1/2017, Rijksmuseum Twenthe, Enschede, Pays-Bas) : un évènement pour nous puisque ces dessins n'ont pratiquement jamais été exposés hors de la bibliothèque depuis leur acquisition en 1796.

Or, celui qui cherche à s'informer sur les artistes ou artisans qui réalisent l'illustration médicale se heurte à de nombreuses lacunes dans les connaissances. Qui connaît Frantz, qui produit d'innombrables illustrations médico-chirurgicales dans la première partie du XX^e siècle ? Qui a quelque chose à dire de Léveillé, dont l'œuvre est pourtant beaucoup plus connue ? Que savons-nous vraiment des conditions de production des illustrations aux différentes époques ? Il nous a semblé que, en tant que bibliothécaires, nous n'étions pas trop illégitimes pour demander aux chercheurs de nous aider à mieux connaître et à mieux comprendre ces producteurs et leurs productions.

Nous étions aussi curieux de savoir si l'organisation d'une journée pourrait apporter un bénéfice à la bibliothèque, et lequel.

D'une part, les présentations des chercheurs qui ont répondu à notre invitation nous ont effectivement apporté un certain nombre d'éclairages et de réponses. On en jugera en consultant les actes publiés ici.

D'autre part, nous comptions suggérer aux chercheurs de s'intéresser aux dessins moins exploités de notre collection : cette suggestion reste d'actualité, il faut bien le dire, et les petits ensembles que nous avons signalés restent à explorer.

Nous voulions aussi en profiter pour nous imposer à nous-mêmes la production d'un inventaire des dessins à la BIU Santé. Cette bonne intention, qui aurait été un bénéfice en effet, s'est trouvée bousculée par un événement dont il faut dire un mot, puisqu'il change la physionomie de notre collection, et fait l'objet de la contribution de Chloé Perrot. Nous avions prévu de recenser tous les dessins, et de les numériser si possible. Or quatre volumes de dessins de myologie (Ms 27 à Ms 30) dormaient dans une presque complète obscurité, et entourés d'une assez mauvaise réputation (« pas intéressants », disait-on). L'un portait au dos de sa reliure une attribution absurde à Gérard de Lairesse sur une pièce de titre ancienne. Nous nous préparions à les regarder d'un peu plus près et à les numériser à l'intention des chercheurs, quand Cécile Tainturier (conservatrice à la Fondation Custodia), chargée de faire les cartels pour l'exposition des dessins de Lairesse déjà mentionnée, a voulu en avoir le cœur net et a demandé à jeter un coup d'œil sur le volume faussement attribué à Lairesse (Ms 27). Elle y repère des notes en néerlandais, d'une main probablement XVII^e. La curiosité s'éveille ; on trouve des signatures au bas de certains dessins ; Hans Buys (Fondation Custodia) déchiffre pour nous une sorte de colophon, et par miracle repère la transcription de ce même texte dans la thèse de Tim Huysman (conservateur au Musée Boerhaave) – transcription réalisée à partir d'une copie réalisée par le grand Boerhaave lui-même ! L'attribution certaine de l'ensemble est enfin faite en un instant : nous tenons la myologie dessinée vers 1654-1660 pour Johannes Van Horne, professeur d'anatomie à Leyde, par un dessinateur jusqu'à présent très peu connu, Martin Sagemolen. Nous avons ainsi à la bibliothèque l'un des plus grands ensembles de dessins d'anatomie du XVII^e siècle, qui dormait inconnu depuis son acquisition en 1796 à côté de l'autre ensemble majeur, celui des dessins de Lairesse !

On peut se douter que cette reconnaissance a perturbé notre emploi du temps dans les semaines qui ont suivi : c'est pourquoi nous n'avons pas pu produire le petit inventaire des dessins à la BIU Santé que nous envisagions de faire. Ce n'est, espérons-le, que partie remise¹. En revanche, nous avons publié un assez long article sur les dessins de Sagemolen pour Van Horne, accompagné d'un inventaire détaillé de cet ensemble monumental. Il est accessible librement ici :

¹ Pour notre défense, la section « Dessins originaux à la BIU Santé » augmente doucement dans Medic@ : <http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/dessins.php>

La myologie de Johannes Van Horne et Marten Sagemolen : quatre volumes de dessins d'anatomie du Siècle d'or retrouvés à la Bibliothèque interuniversitaire de santé (Paris), par Jean-François Vincent et Chloé Perrot. (version définitive, 31 août 2016. Licence CC By-SA 4.0) <http://www.biusante.parisdescartes.fr/ressources/pdf/van-horne.pdf> (et en anglais : http://www.biusante.parisdescartes.fr/ressources/pdf/van-horne_en.pdf)

Cette heureuse histoire montre en tout cas quels bénéfiques bibliothèques et chercheurs peuvent espérer des regards nouveaux portés sur les collections. Certes, on ne trouve pas à tous les coups des ensembles de dessins du Siècle d'or méconnus. Mais le croisement des compétences à l'occasion de nouveaux brassages des documents est une occasion de changer les *corpus* connus, trop connus, et d'ouvrir le chemin vers de nouvelles connaissances.

« Tactiles studies », études visuelles de deux atlas anatomiques remarquables

par Martial GUEDRON (université de Strasbourg)
et Olivier PONCER (Haute école des arts du Rhin)

[Intervention vidéo]

Vidéo à consulter à l'adresse: <https://vimeo.com/191613398>

Vers une approche pluridisciplinaire des dessins de myologie inédits de Van Horne et Sagemolen : quelques aspects techniques

par Chloé PERROT (université Panthéon-Sorbonne)

Suite à la découverte des quatre volumes de dessins de Marten Sagemolen pour une myologie de Van Horne il y a quelques mois, Jean-François Vincent et moi-même, avons publié un article, disponible sur le site de la bibliothèque². Une véritable enquête et les données codicologiques ont permis de retracer l'histoire des manuscrits depuis leur réalisation par Sagemolen jusqu'à leur arrivée entre nos mains.

Nous souhaiterions à présent porter un regard sur les dessins en tant que production artistique et ébaucher ainsi quelques pistes de réflexion sur le travail de Sagemolen en tant qu'artiste au service d'un anatomiste. Après une rapide présentation biographique, qui s'impose pour un peintre dont la vie n'est pas très bien connue, nous nous intéresserons donc aux techniques picturales mises en œuvre par le peintre mais aussi, et surtout, à la production de séries de dessins qui semblent à première vue tous identiques, tous positionnés de la même manière sur la page, avec une précision *quasi* millimétrique. Ces quelques remarques nous conduiront à soulever enfin une question importante : les dessins ont-ils fait l'objet d'une reproduction par la gravure ?

Éléments biographiques

Marten Sagemolen, né en 1619 en Allemagne, à Oldenburg. Il a été actif entre 1640 et 1660. Il est présent à Leyde dès juin 1640 selon un acte notarié dont il est le témoin et qu'il signe le 8 juin. Il y devient un des premiers peintres de la guilde de Saint Luc fondée dans la ville en 1648. Il exerce la profession de peintre d'Histoire sans que nous possédions de

² Jean-François VINCENT et Chloé PERROT, *La myologie de Johannes Van Horne et Marten Sagemolen : quatre volumes de dessins d'anatomie du Siècle d'or retrouvés à la Bibliothèque interuniversitaire de santé (Paris)*, juin 2016. Disponible en ligne : <http://www.biusante.parisdescartes.fr/ressources/pdf/van-horne.pdf>

détails quant à sa formation. Il est souvent cité dans la littérature pour avoir été le maître de Jan Huyken, Michel van Musscher (pendant seulement deux mois) et du peintre de paysages Nicolas Piémont. Il quitte Leyde pour Amsterdam en 1654 ce qui ne l'empêche pas, nos dessins en attestent, de travailler pour des commanditaires de Leyde. Il décède en 1669 dans un relatif dénuement, laissant une épouse et quatre enfants.

On ne connaît finalement de lui que peu d'œuvres. Son inventaire après décès, dont les témoins sont les peintres Anthony et Reynier Hals, et un catalogue de vente de la seconde moitié du XVIII^e siècle en listent cependant quelques-unes. Aujourd'hui, outre les manuscrits de la bibliothèque et un projet de 1653 de guirlandes décoratives conservé au Metropolitan Museum de New York (fig.1), il subsiste également un plafond daté de 1652, commandé par un marchand de Leyde, Abraham le Pla. Sagemolen n'en a réalisé que les éléments figuratifs.



Figure 1 - Marten Sagemolen, Projet de guirlandes décoratives, New York, MET. Source : metmuseum.org

Les ornements sont l'œuvre d'un autre peintre comme l'indique une phrase inscrite sur ledit plafond: « ces *quadrati* ont été peints par Sagemolen mais pas les travées »³ (fig.2). Nous devons noter que Sagemolen la rédige en italien dans un *cartellino*, donc à la manière italienne. Il montre ainsi sa culture sur un marché extrêmement concurrentiel à Leyde dans la seconde moitié du XVII^e siècle⁴.



Figure 2 – Marten Sagemolen, Plafond peint, Leiden.
Source : kleinbedrijfcms.nl

³« *Questi quadrati et non le trabi ha depinto, M. Sagemolo* »

⁴ Sur ce sujet, voir Piet BAKKER, Magriet VAN EIKEMA HOMMES et Katrien KEUNE, « The coarse painter and his position in 17th and 18th century Dutch decorative painting » dans *Studying 18th century paintings and works on art paper, Cats proceedings*, II, 2014, p.70-82. Voir également un article plus détaillé: Piet BAKKER, « Crisis? Welke crisis? Kanttekeningen bij het economisch verval van de schilderkunst in Leiden na 1660 », *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief*, 27(2), 2012, p.232-269. Disponible en ligne: <https://www.de-zeventiende-eeuw.nl/article/10.18352/dze.66/> [consulté le 9 janvier 2017].



Figure 3 – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660. Paris, BIU Santé. Cote :Ms 29, fol.68.

Si en 1652 le nombre de peintres d'histoire présent dans la ville est encore stable, une première vague importante d'installation se produit entre 1655 et 1665, années qui intéressent précisément la production de notre manuscrit. Or, sur celui-ci Sagemolen reprend le principe qu'il a appliqué au plafond en indiquant « moi, Marten Sagemolen, ai étudié et disséqué ces bras, [provenant] de plusieurs corps, avec beaucoup d'efforts et de peine / [mais] il en est ainsi Anno 1654 »⁵ (fig.3). Il assure ainsi son autopromotion et entend probablement diffuser son nom auprès d'éventuels commanditaires qui seraient susceptibles de voir ses œuvres: les riches marchands de Leyde chez Le Pla, la société des médecins chez Van Horne.

Nous lui connaissons également une autre œuvre passée récemment en vente chez Christie's à Paris⁶. Cette huile sur toile est parfaitement contemporaine de nos manuscrits et nous voyons comment le peintre a su réutiliser des dessins à usage scientifique pour produire une œuvre inscrite dans la pure tradition de la peinture d'histoire: le supplice de Marsyas (fig.4 et 5). Pure tradition pour le thème, mais certainement pas pour le traitement. En effet, il s'agit d'un rare exemple d'un Marsyas entièrement dépecé. Le tableau est extrêmement complexe et toute analyse à ce stade serait pour le moins hasardeuse. Néanmoins, nous pouvons relever que l'alignement parfait des anneaux attire l'œil, anneaux qui symbolisent notamment la destinée, ici enchaînée. Et l'histoire même du malheureux Marsyas dont le talent ne fut récompensé que par le supplice – pour avoir voulu se mesurer

⁵ Ms 29. Sur ce sujet voir: Jean-François VINCENT, Chloé PERROT, *op. cit.*, p. 7.

⁶ Vente du 14 septembre 2016, lot 32 (non attribué lors de la vente). Voir la notice du catalogue *Tableaux 1400-1900*, Paris, 2016, p. 22-23.

à un dieu – fait étrangement écho aux mots de Sagemolen quand il écrit « avec beaucoup d'efforts et de peine / (mais) il en est ainsi » et prend également sens quand on sait que le peintre a rencontré les plus grandes difficultés financières.

Ce sont là, bien que résumés, les quelques éléments de biographie dont nous disposons. Une bien maigre biographie en vérité pour un peintre qui ne s'est pas distingué outre mesure parmi ses pairs, qui a terminé ses jours dans la misère, mais qui était cependant connu comme un excellent maître.

Deux cent cinquante et un dessins... quelques aspects techniques

Il convient à présent de nous pencher davantage sur ce qui constitue de fait sa plus importante œuvre connue: les quatre manuscrits en notre possession. L'ensemble représente deux cent cinquante et un dessins mais, si nous nous référons aux mentions anciennes de ces documents, plusieurs dizaines manquent encore à l'appel. Il aura fallu à Sagemolen au moins six années pour les réaliser tous⁷. Le tout semble au premier abord présenter une certaine unité dans la mesure où l'œuvre tend à la constitution d'une myologie complète. Néanmoins, sur la seule considération des techniques picturales employées, nous pouvons distinguer plusieurs ensembles:

- des dessins mêlant lavis d'encre ou d'aquarelle, parfois gouache et rehauts de blanc (la majorité d'entre eux),
- des dessins aux deux ou trois crayons,
- dessins aux deux encres,
- dessins à l'encre de Chine,
- des dessins au trait.

⁷ L'annotation que nous avons relevée plus haut dans laquelle Sagemolen évoque la pénibilité de la tâche qui lui a été confiée peut laisser penser qu'il a commencé ce travail avant 1654. Il serait d'ailleurs assez cohérent d'imaginer qu'il a contracté avec le leydois Van Horne avant de partir pour Amsterdam.



Figure 4 – Marten Sagemolen, *Supplice de Marsyas*, huile sur toile, XVII^e siècle.

Source : Christie's.



Figure 5 – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660. Paris, BIU Santé. Cote : Ms 30.

Sagemolen semble effectuer un travail de recherche visant à proposer au commanditaire plusieurs possibilités pour obtenir le rendu souhaité. Est-ce d'ailleurs ce qu'il entend quand il évoque ses « efforts et [sa] peine »⁸ ? La variété des pigments employés témoigne dans le même sens. Il recherche pour le rendu de la chair la couleur la plus à même de restituer celle du muscle. Certains des mélanges mis en œuvre ne se sont d'ailleurs pas bien accommodés dans le temps de l'acidité du papier. Le rouge d'origine vire à l'orange presque fluorescent (fig.6a et 6b). Nous pouvons savoir que c'était bien de rouge que s'était servi le peintre car les estampilles appliquées par la bibliothèque ont connu la même altération de la couleur. Les mélanges de pigments n'ont en outre parfois pas eu l'homogénéité que le peintre pouvait attendre et ont constitué de petits amas irréguliers de matière. Cependant, toutes les générations qui ont vu ces dessins ont loué la fraîcheur des couleurs qui nous frappe encore aujourd'hui⁹.



Figure 6a et 6b – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : Ms 27, fol.16r.

Pourtant, face à tant de d'efforts pour obtenir un rendu satisfaisant des couleurs des muscles, se profile une question essentielle: pourquoi ? En effet, les dessins concernés sont théoriquement voués à être édités mais dans la Hollande du XVII^e siècle, il s'agit nécessairement de gravures en noir et blanc. Et Sagemolen propose quelques exemples en noir et blanc, sûrement plus proche du rendu possible d'une gravure (fig.7). Pourtant la plupart des feuillets présentent une mise en couleur recherchée. Est-ce que l'usage d'une

⁸ Cette remarque de la part du peintre est certes presque topique et les difficultés rencontrées permettent probablement d'arguer en faveur du prix demandé.

⁹ Jean-François VINCENT, Chloé PERROT, *op. cit.*, p. 9.

gravure sur bois en couleur avait été envisagé ? C'est peu probable dans la mesure où la technique est déjà désuète dans les années 1650. Quel artisan graveur serait d'ailleurs capable de la reproduire ? Ce serait de surcroît prêter à Van Horne un bien grand et coûteux projet¹⁰.



Figure 7 – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : Ms 29.

Grand, le projet l'est déjà par le volume. En effet, la dissection s'effectue étape par étape et chacune doit faire l'objet d'une représentation graphique. La progression dans la découverte de chaque nouvelle couche est mise en évidence aux moyens de séries. Et, pour obtenir la parfaite impression qu'il s'agit bien de la même pièce d'anatomie sur laquelle on procède à chaque page, Sagemolen s'est attaché à reproduire la pièce anatomique strictement à

¹⁰ Une explication possible peut être envisagée dans une mise en concurrence de cette production avec les planches d'anatomie en couleur de Fabricius d'Acquapendente dont nous pensons que Van Horne avait eu connaissance. Voir Jean-François VINCENT, Chloé PERROT, *ibid.*

l'identique d'une page à l'autre : même position, mêmes dimensions... ou presque! En réalité, les relevés de mesures effectués montrent d'infimes variations de l'ordre de quelques millimètres au niveau de la longueur des os ou de l'écartement des doigts. Mais au feuilletage, l'œil ne s'en aperçoit pas.

Pour obtenir ce résultat, le peintre a utilisé plusieurs méthodes. La première, et la plus simple, est celle du système de points de repères. C'est cette méthode qu'il emploie pour créer les retombes. En effet, la paperolle est fixée sur le dessin puis le tracé est réalisé ensuite, le dessin situé en dessous offrant les repères nécessaires pour éviter un décalage de l'élément ajouté, à la manière bien connue des cadavres exquis où on laisse dépasser un peu les traits qui seront repris par le dessinateur suivant.

La seconde technique mise en œuvre est tout simplement celle du calque, ce qui est évident à la simple observation notamment pour les parties qui n'ont pas été mises ensuite en couleur¹¹ (fig.8).

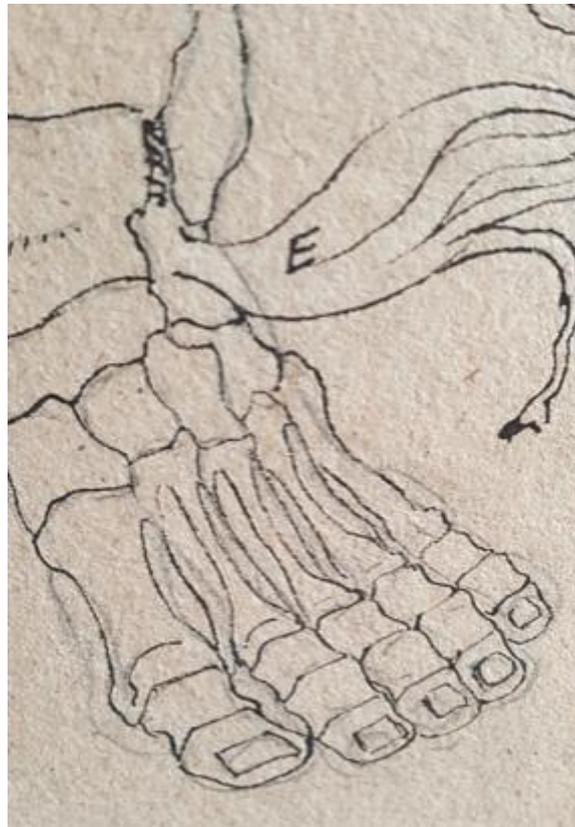


Figure 8 - Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : Ms 27, fol.33.

La troisième technique, beaucoup plus rare dans les recueils et plus difficile à détecter, est une technique proche du *spolvero* employé par les fresquistes et qu'on désigne sous le terme de poncif. Un premier dessin est percé de petits trous et appliqué sur le support. Une bourse

¹¹ Plusieurs folios présentent ainsi des parties restées à l'état d'ébauche.

de toile remplie de charbon de bois est tamponnée à la surface du papier. La poudre passe à travers les trous et constitue sur le support des pointillés qu'il n'y a plus qu'à relier. Ce sont ces pointillés que nous pouvons détecter sur quelques feuilles de nos manuscrits (fig.9).



Figure 9 – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : ms28, fol.46.

Enfin, Sagemolen a également utilisé une technique chère aux graveurs pour reporter un motif à l'identique: celle du report par transparence. C'est notamment le cas pour toute la série de membres supérieures recto/verso. Pour ce faire, il a tendu le dessin sur un cadre derrière lequel était placée une source de lumière. La face vierge de la feuille est tournée vers l'artiste, il ne lui reste plus qu'à tracer les contours du dessin présent au verso et qui devient visible par transparence. L'emploi de cette technique est notamment trahi par le report de la nomenclature sur au moins deux dessins: les lettres et les chiffres se retrouvent à l'envers sur l'une des faces du folio – nous indiquant aussi que cette numérotation est contemporaine de la création des dessins (fig.10a et 10b). Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que l'inversion des chiffres nous montre que le recto actuel est en fait le verso d'origine. Mais c'est paradoxalement le dessin le moins modelé, celui qui comporte le moins de détails.

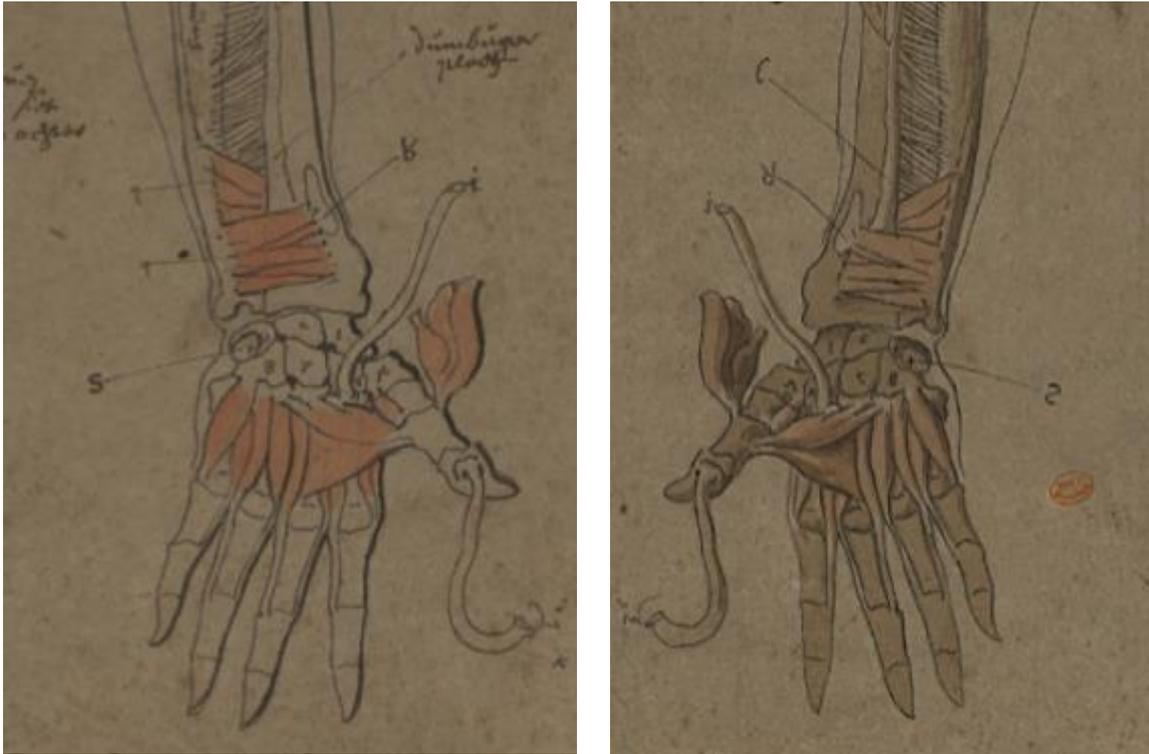


Figure 10a et 10b – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : Ms 27, fol.16v et 16r.

Il demeure en outre une question: pourquoi avoir dessiné les membres supérieurs au recto et au verso ? Nous y voyons deux explications plausibles:

- la première est d'obtenir à moindre effort le membre supérieur gauche et le membre supérieur droit. Le peintre insiste ainsi sur leur parfait symétrie inversée du point de vue anatomique.
- la seconde explication est liée à la destination de ces représentations qui devaient probablement être gravés. En effet, en les reproduisant par transparence, on en inverse le sens. Le motif ensuite transféré sur la planche est donc l'image en miroir de l'original. Et ainsi, à l'impression qui retourne de nouveau le sens du dessin, on obtient la parfaite réplique du dessin de départ.

Cette seconde explication nous amène tout naturellement à notre troisième point: les dessins de Sagemolen pour Van Horne ont-ils été gravés ?

La question de la gravure

Le doute subsiste dans la mesure où nous ne connaissons ni épreuves ni plaques. Cependant, plus de la moitié des dessins montrent des marques de reproduction. 105 présentent en effet des incisions qui, pour 13 d'entre elles, sont assorties à un charbonnage au dos de la feuille (fig.11). Il s'agit des traces qu'un objet pointu, non enduit d'encre, a laissées à la surface du papier, en suivant les contours du dessin. Deux autres folios montrent, pour l'un, seulement un charbonnage, et pour l'autre, des traces de sanguine sans pourtant porter de marques d'incisions. Peut-être que celles-ci ont été écrasées avec le temps.

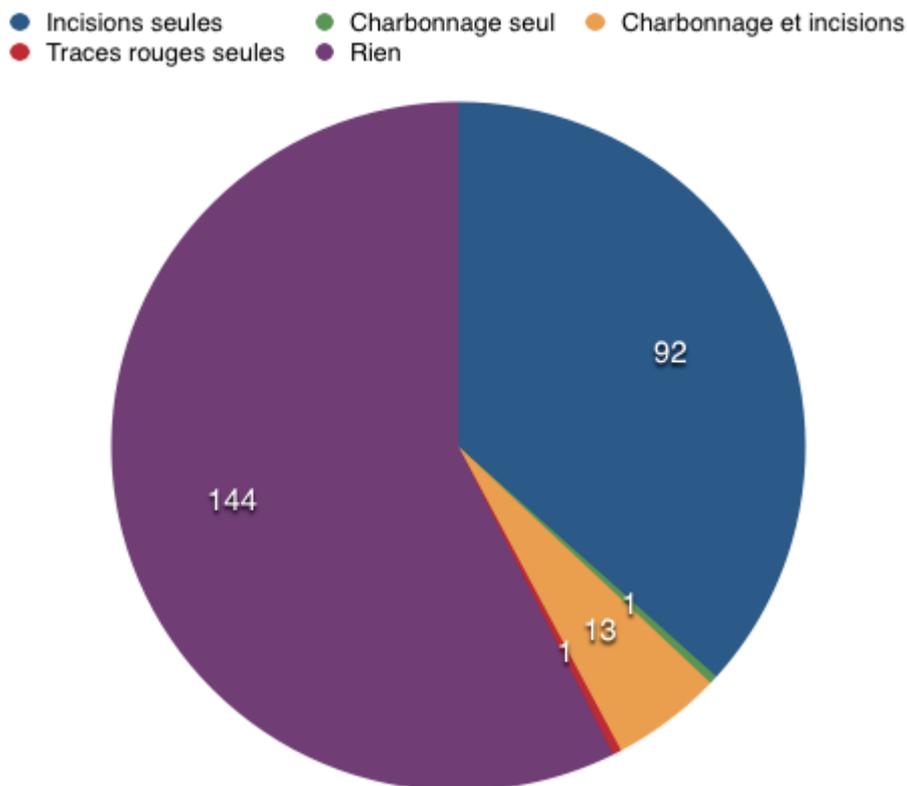


Figure 11 – Répartition du charbonnage et des incisions sur les dessins.

Les incisions sont les traces d'un calque. Pour reproduire un dessin on peut en effet enduire son verso de charbon ou de sanguine puis le déposer sur une feuille blanche. En appuyant sur les contours à calquer à l'aide d'une pointe, le charbon ou la sanguine se dépose sur la feuille vierge et le dessin est reproduit. Quand on ne trouve pas de charbonnage au dos, c'est tout simplement qu'une feuille intermédiaire a été intercalée entre le dessin et le support. Cette technique est souvent employée par les graveurs. Elle est détaillée

notamment par Abraham Bosse dans son *Traité des manières de graver en taille-douce*¹². Pour les graveurs, le support récepteur du nouveau dessin n'est pas une autre feuille de papier mais la planche de gravure préalablement vernie.

Un folio pose toutefois question. Il présente ces marques mais à en endroit où le papier est resté vierge, dépourvu de dessin. Est-ce que la main qui a incisé le folio a simplement superposé sur la partie manquante un autre dessin afin de compléter celui-ci ? C'est plausible dans la mesure où ce folio présente des marques assez profondes qui s'expliqueraient par la présence de trois couches de papier: le premier dessin qui complète celui à reproduire, le motif qui doit être complété et reporté sur un nouveau support et enfin, la feuille qui porte au dos de la sanguine ou du charbon. L'utilisation d'un dessin pour en compléter un autre est rendue possible par la précision avec laquelle Sagemolen reproduit à l'identique les contours de la partie du corps qu'il décline dans une série. Cette précision nous a fait penser dans un premier temps que les incisions étaient la preuve d'une des techniques de calque employées par l'artiste. En effet, de rares dessins présentent des éléments tracés par l'incision mais qui n'ont pas été repris au crayon noir, tout simplement parce qu'ils appartenaient au dessin précédent, à l'étape de dissection antérieure et représentaient des éléments qui avaient été ablatés. Mais d'autres arguments peuvent laisser penser que ces marques sont celles d'un report sur la planche du graveur. Le premier est que de nombreuses traces d'incisions se retrouvent sur des ensembles de muscles qui ne sont plus reproduits ensuite, ayant été levés à la dissection. C'est déjà le cas pour un dessin que nous avons vu précédemment mais à la différence près que dans le cas que nous présentons ici, nous ne retrouvons pas ces marques sur les dessins suivants. Le support n'était donc pas une des feuilles de papier présentes dans nos manuscrits. Par ailleurs, argument le plus solide, les éléments qui présentent des marques qui se retrouvent d'un dessin à l'autre, comme les ébauches de visage par exemple, présentent des contours incisés totalement différents sur les différents folios (fig.12).

Calque ou gravure, ce que nous pouvons en tout cas affirmer c'est que ces dessins ont été reportés sur un nouveau support. Mais rien ne nous indique qu'il s'agisse d'une manipulation de reproduction contemporaine de leur création. Et nous pouvons dès lors nous demander de quand date cette opération. Dans l'hypothèse d'une opération de gravure, est-elle le témoignage d'essais réalisés pour Van Horne ? Ou peut-elle être attribuée à la volonté de publication d'un des possesseurs ultérieurs du recueil qui aurait ainsi envisagé une exploitation du document à des fins commerciales ?

¹² Abraham BOSSE, Charles-Nicolas COCHIN, *De la manière de graver à l'eau-forte et au burin...*, Paris, chez Charles-Antoine Jombert, 1745, nouvelle édition, p.19-20.

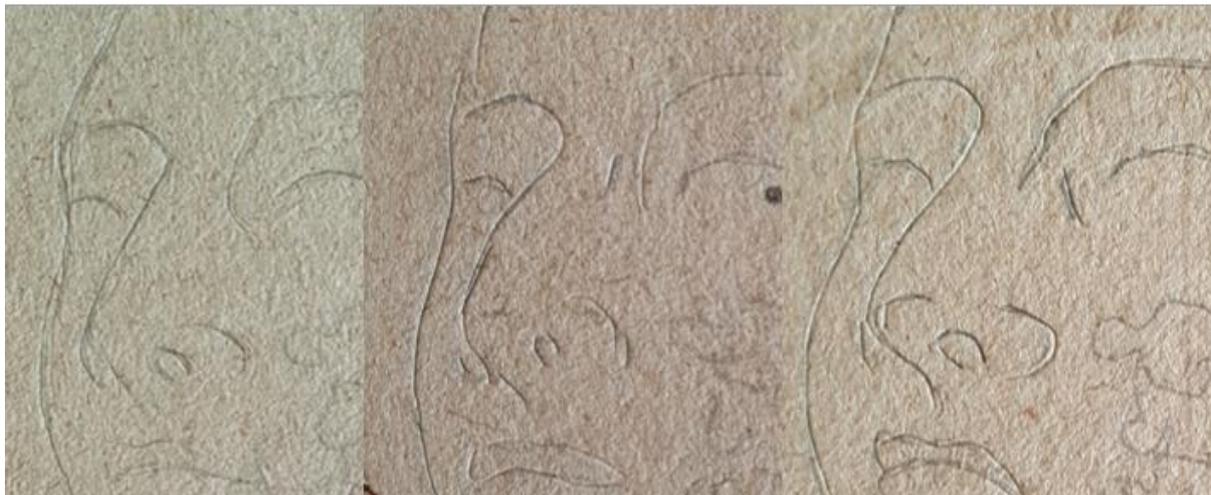


Figure 12 – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : Ms 27.

Conclusion

Le document que nous avons présenté est particulièrement complexe dans sa composition comme dans son histoire. Notre contribution n'avait d'autre ambition que de poser les premières remarques qui apparaissent à la consultation des manuscrits. Ils ont encore beaucoup à nous apprendre sur les techniques d'un artiste qui se met au service d'un scientifique et constituent en tout cas un témoignage essentiel des recherches de rendu du corps humain sur le papier dans les Pays-Bas du Siècle d'or de l'anatomie et de la peinture, deux disciplines majeures qui se rencontrent et collaborent à une production d'exception. Et nous ne pouvons que souhaiter que les nombreuses questions qui demeurent trouvent prochainement des éléments de réponses.

Esthétique de la dissection. Les dessins de Gerard de Lairese pour l'atlas d'anatomie de Govert Bidloo

par Cécile TAINURIER (Fondation Custodia)

[Version française du texte « Schoonheid en precisie. Gerard de Lairesses werk voor de anatomische atlas van Govert Bidloo », dans *Eindelijk! De Lairese : klassieke schoonheid in de Gouden Eeuw*, cat. exp. Enschede, Rijksmuseum Twenthe, Zwolle, Waanders & De Kunst, 2016, p. 84-89.]

Les splendides dessins d'anatomie que Gerard de Lairese produisit pour servir de modèles aux gravures du traité de Govert Bidloo constituent une étonnante exception dans l'œuvre de l'artiste¹³. Le peintre s'y aventure en effet dans un domaine qui lui était peu familier. Depuis la Renaissance, l'anatomie était certes une science que connaissaient souvent les peintres et tout particulièrement ceux spécialisés dans la peinture d'histoire. Bien des académies firent d'ailleurs figurer cette matière à leur programme d'enseignement. En outre, le célèbre traité d'anatomie *De humani corporis fabrica*, publié à Bâle en 1543 par Andreas Vesalius, comptait souvent au nombre des livres que possédaient les artistes, dans l'une des nombreuses éditions que connut son ouvrage¹⁴. Cependant, l'approche de l'anatomie de Govert Bidloo n'était pas adaptée aux besoins des peintres. Ces derniers devaient connaître la structure des os et des muscles, alors que le traité auquel collabore Lairese s'attache surtout à décrire des parties plus profondément enfouies dans cette grande machine qu'est le corps humain. C'est d'ailleurs sans nul doute la raison pour laquelle Gerard de Lairese, dans son *Grondlegginge der Tekenkonst (Principes du dessin)*, ne recommande pas l'ouvrage de Bidloo pour apprendre l'anatomie¹⁵, mais plutôt le traité de Jacob van der Gracht, qui s'inspire largement des gravures de la *Fabrica* de Vesalius¹⁶.

¹³ Les dessins préparatoires aux cent-cinq estampes que contiennent l'ouvrage ne furent jamais séparés et sont aujourd'hui encore conservés dans leur quasi-totalité (les dessins n° 51 et 64 ont disparus), à Paris, à la Bibliothèque interuniversitaire de santé. Ils ont été reliés dans un album (probablement déjà au XVIII^e siècle ; l'album actuel date toutefois du début du XX^e siècle), suivant l'ordre des planches du traité, chaque dessin collé en plein sur une page et entouré d'un montage à liserés noirs et vert pâle. La plupart des dessins sont de grande taille, comme les feuilles exposées ici. Le dessin de la page 25, de plus grand format, est plié dans le recueil. D'autres, plus petits sont collés ensemble sur une même page ou directement sur un dessin de plus grand format ; il s'agit généralement d'études de détails agrandis de certains éléments (cat. 59).

¹⁴ Ch. Plantijn, notamment, publia en 1566 une édition latine de la *Fabrica* puis une version néerlandaise en 1568.

¹⁵ L. de Vries, *Gerard de Lairese, An Artist between Stage and Studio*, Amsterdam, 1998, p. 174. Susan Donahue Kuretsky affirme – à tort selon moi – que c'est parce qu'il était conscient des défauts de l'ouvrage de Bidloo que Lairese ne le recommande pas dans son traité sur l'apprentissage du dessin. S. D. Kuretsky, « Lairese meets Bidloo, or the case of the absent anatomist », in: *Midwestern Arcadia, Festschrift Kettering*, 2014, p. 22-32, p. 24.

¹⁶ Jacob van der Gracht, *Anatomie der wtterlicke deelen van her menschelick lichaem. Dienende om te verstaen, ende volkomenlick wt te beelden alle beroerlicheit desselven lichaems. Bequaem voor schilders, beelt-houwers, plaet-snyders, als oock chirurgiens*, La Haye, 1634.

Govert Bidloo

L'*Anatomia humani corporis*, publiée en latin à Amsterdam en 1685, puis rééditée en néerlandais en 1690¹⁷ est un grand In-folio, luxueux et ambitieux, illustré de cent-cinq planches gravées. Le médecin Govert Bidloo (1649-1713) avait étudié auprès du célèbre anatomiste Frederik Ruysch dans les années 1670 et obtenu son doctorat de médecine de l'université de Franeker en 1682, avant de rentrer à Amsterdam s'y installer comme chirurgien. Parallèlement à sa carrière médicale, Bidloo est poète et écrit des pièces de théâtre. L'opinion de ses contemporains donne de Bidloo une image contrastée : l'homme ne devait pas être dénué de talent dans l'exercice de la médecine mais il semble toutefois avoir été une personnalité assez vaniteuse et très soucieuse de sa renommée¹⁸.

L'ambitieux anatomiste – qui allait devenir le médecin personnel du stathouder Willem III et suivre celui-ci en Angleterre lorsqu'il fut couronné – voulait sans doute avoir pour son traité l'un des meilleurs artistes de son temps et c'est d'ailleurs ainsi qu'il qualifie Lairesse dans la préface de son *Anatomia* : « dat groote licht der Schilders onzer eeuw » (« cette grande lumière des peintres de notre siècle »).

Govert Bidloo et Gerard de Lairesse avaient plusieurs raisons de se rencontrer. Navigant tous deux dans le milieu théâtral et littéraire d'Amsterdam, ils avaient en outre une connaissance en commun. Le prospère marchand et collectionneur Philip de Flines était l'un des principaux mécènes de Lairesse ; Govert Bidloo fit sa connaissance et décrivit avec passion dans un de ses poèmes la visite que l'amateur lui fit faire de sa collection de tableaux¹⁹.

Collaboration

La réalisation du projet de Bidloo et sa collaboration avec Lairesse dut s'étendre sur quelques années, au gré des corps que l'anatomiste pouvait obtenir pour ses dissections. Celui-ci montrait en tous cas avec fierté les dessins du célèbre artiste à qui voulait les voir, bien avant leur parution dans le traité en 1685²⁰. Tous les dessins ont été réalisés avec la technique exigeante du lavis d'encre noire²¹. Permettant des nuances de gris qui se prêtent bien au

¹⁷ *Ontleding des menschelyken lichaams*, Amsterdam, 1690.

¹⁸ L. Kooijmans. *De doodskunstenaar. De anatomische lessen van Frederik Ruysch*, Amsterdam 2004, p. 217.

¹⁹ De Vries 1998, p. 123-124. Ce n'est qu'en 1685, que Bidloo et De Flines devaient se brouiller ; voir Kooijmans 2004, p. 218-219.

²⁰ Kooijmans 2004, p. 219.

²¹ Seul un dessin, collé sur la page 40 de l'album, a été rehaussé d'un peu d'aquarelle, sans que l'on sache si c'est Lairesse lui-même qui a réalisé cet ajout.

transfert dans le cuivre pour le graveur, cette technique est aussi très picturale et se rapproche des grisailles qu'affectionnaient les artistes. On peut d'ailleurs noter qu'on lit sur la page de titre de l'ouvrage « G. Lairese pinx. » (« G. Lairese a peint ») et non « delin. » (« a dessiné ») comme on pourrait s'y attendre.

Si Lairese et Bidloo concèdent quelques planches à la tradition des livres d'anatomie avec des squelettes mis en scène à la façon de Vesalius, les images qu'ils proposent au public sont très nouvelles. Seule la partie finale du traité est consacrée aux os et à leur structure (planches 87-105). L'essentiel de l'ouvrage donne à voir les viscères, les couches de graisse, les muscles et les réseaux sanguins, nerveux, lymphatiques. Certains organes y sont aussi décrits agrandis, vus grâce à des lentilles (par exemple la planche 12) et c'est là encore une innovation²². De plus, l'anatomiste et l'artiste ont choisi une présentation extrêmement naturaliste des corps disséqués. Lairese semble enregistrer et consigner tout ce qu'il voit. Cette approche est encore soulignée par la précision avec laquelle l'artiste a rendu non pas les outils qui servirent à la dissection mais les objets qui aident à en présenter le résultat : les ficelles et les cordes qui maintiennent le cadavre en place, les étoffes, coussins, livres, blocs... qui soutiennent ou retiennent les membres et les organes afin de les exposer au regard (ci-dessous p. 29, 32, 34, 35).

Beauté et précision

Dès l'année suivant sa publication, le *Journal des scavants* de Paris souligne justement la nouveauté de ces images dans un compte-rendu laudateur : « [les figures] dont cet ouvrage est enrichi surpassent en beauté et en exactitude tout ce qu'on a vu jusqu'à présent. Le sieur Bidloo les a fait graver sur le naturel par le sieur de Layresse, habile peintre, ainsi elles sont entièrement nouvelles et n'ont été empruntées d'aucun anatomiste²³. »

Le soin apporté par Bidloo et Lairese pour mettre en scène et dramatiser certaines présentations des corps disséqués, évoquant par ces objets la présence de l'anatomiste invisible (ci-dessous p. 31 et 32), doit peut-être beaucoup à l'influence de l'activité des deux hommes dans le théâtre, ainsi que le propose Susan Donahue Kuretsky²⁴. Mais certains paraphernalia viennent aussi directement de l'iconographie de la nature morte et du monde de la peinture. On peut d'ailleurs se demander si ce n'est pas Lairese qui a choisi d'insister sur leur description et outrepassé ici les exigences de l'anatomiste. On trouve ainsi une reliure élégamment ornée, étonnant support pour les muscles d'une main (ci-dessous p. 34),

²² Lairese est l'un des premiers artistes avec Crisostome Martínez à s'aider de lentilles pour présenter des grossissements de certaines parties anatomiques. Voir Mimi Cazort, Monique Kornell, K.B. Roberts. *L'ingénieuse machine humaine : quatre siècles d'art et d'anatomie*. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 1996, p. 186.

²³ *Journal des scavants*, 1686, p. 209. Voir A. Roy. *Gérard de Lairese (1640-1711)*. Paris 1992, p. 395 et 397.

²⁴ Kuretsky 2014, *passim*.

ou les pages d'un livre de musique servant de présentoir à un crâne ouvert (ci-dessous p. 36), motifs qui apparaissent souvent dans les tableaux de vanité. De même, la mouche dessinée sur la page 53 (ci-dessous p. 33) est un élément récurrent des peintures en trompe-l'œil. L'insecte a d'ailleurs été représenté en couleurs, à l'aquarelle, unique exception dans l'usage exclusif du lavis d'encre noire qui caractérise l'ensemble des dessins. Ces références à la peinture de vanités ou de trompe-l'œil est d'autant plus remarquable lorsqu'on sait le peu de cas que Lairesse fera du genre de la nature morte dans son *Groot Schilderboek* (*Grand livres des peintres*)²⁵.

Imperfections

La publication longtemps attendue valut sans doute à Bidloo sa nomination à la chaire d'anatomie de La Haye en 1688, mais l'*Anatomia* reçut toutefois une appréciation mitigée auprès des spécialistes. Le premier à critiquer l'ouvrage fut Frederik Ruysch, l'ancien professeur de Bidloo, qui lui reproche certaines inexactitudes dans les illustrations. Entre les deux anatomistes s'engage une querelle par libelles interposés. Les critiques suivantes sont posthumes. On lui reproche des textes trop courts et correspondant peu aux planches. Surtout, on note certaines erreurs dans les représentations accusant Bidloo de n'avoir pas suffisamment guidé Lairesse²⁶. Les imprécisions n'étaient peut-être d'ailleurs pas imputables qu'au peintre. Le passage du dessin à la gravure a pu occasionner quelques erreurs supplémentaires car des éléments qui devaient déjà être mystérieux pour le dessinateur alors même qu'il les avait devant les yeux, devaient l'être plus encore pour le graveur qui ne pouvait se référer qu'aux dessins en nuances de gris²⁷.

Si la précision descriptive était le but des dessins de Lairesse, très peu de spectateurs possèdent suffisamment de connaissances anatomiques pour en juger. Aussi, l'admiration que suscite l'extraordinaire maîtrise du lavis et la beauté de ces feuilles demeure-t-elle entière pour les amateurs de dessins et les historiens de l'art.

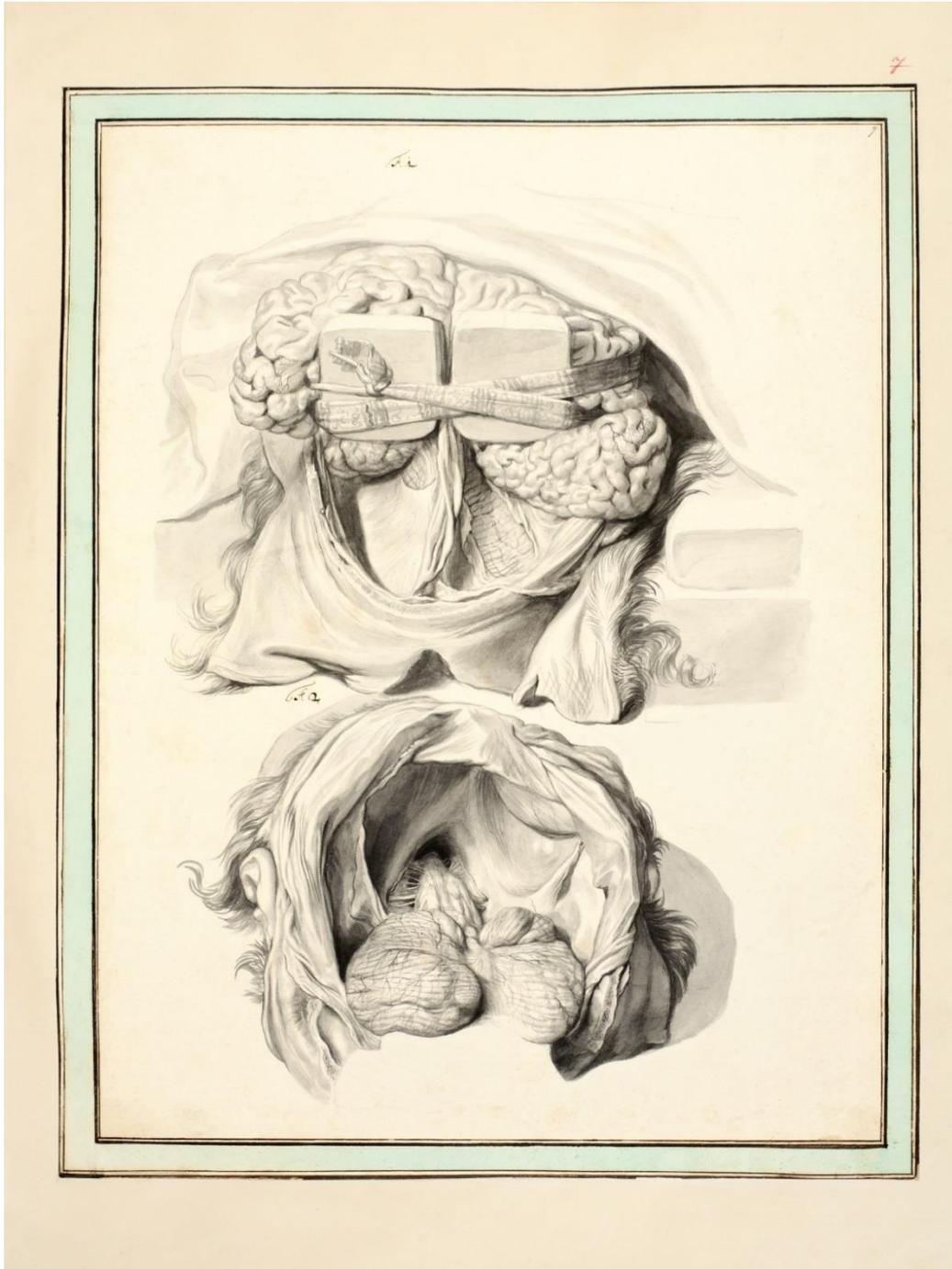
²⁵ L. de Vries, « The hierarchy of genres in De Lairesse's *Groot Schilderboek* », in: E. Mai (éd.), *Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750*, Cologne, 2006, p. 133-149.

²⁶ Pour la réception de l'*Anatomia* voir Paule Dumaitre. *La Curieuse destinée des planches anatomiques de Gérard de Lairesse, peintre en Hollande : Lairesse, Bidloo, Cowper*. Amsterdam 1982, p. 35-36.

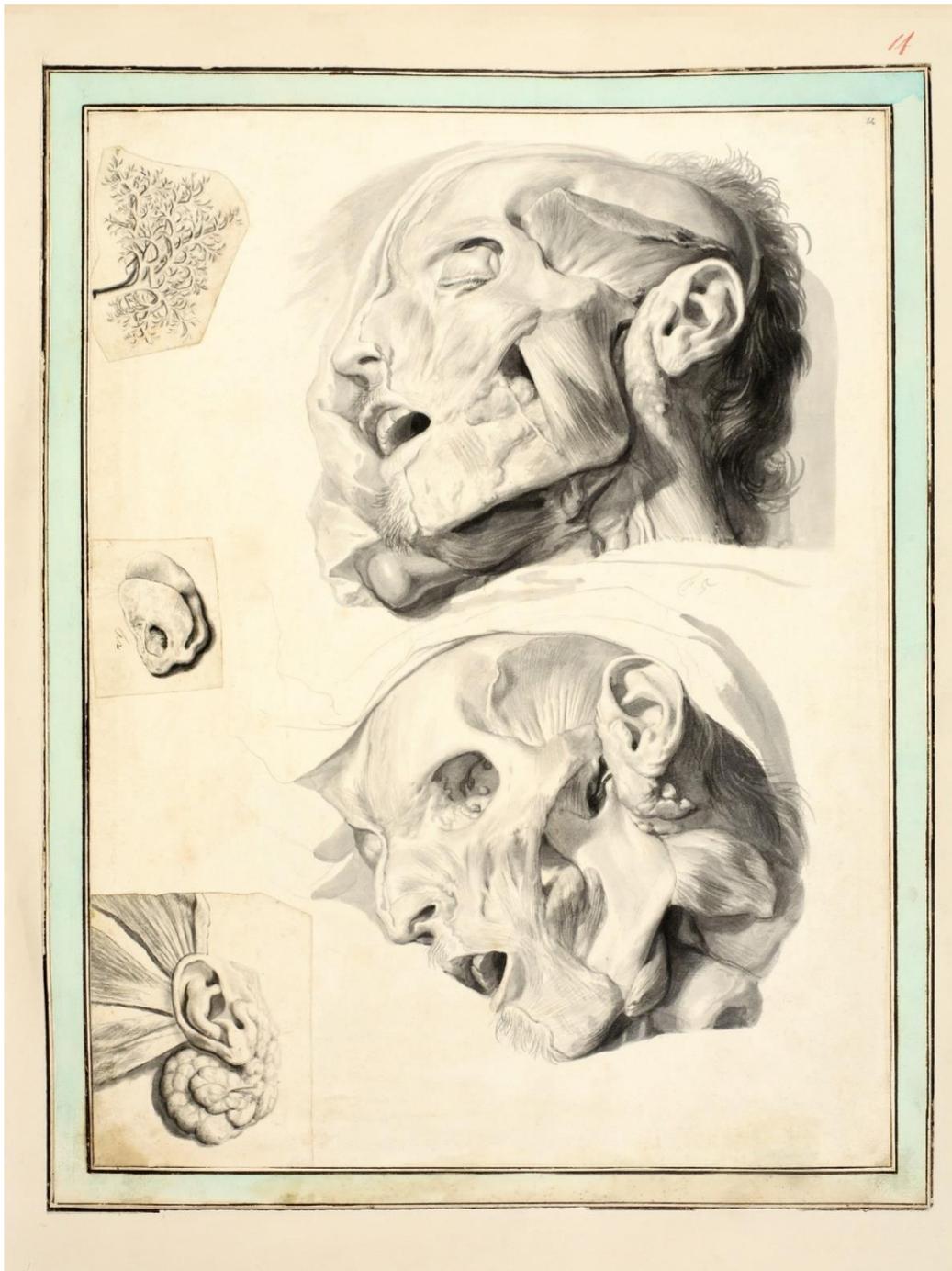
²⁷ On ne sait à ce jour pas avec certitude qui est l'artiste qui a réalisé les gravures d'après les dessins de Lairesse. Les auteurs modernes les attribuent à Abraham Blooteling (1640-1690), qui a signé le portrait de Bidloo d'après Lairesse ornant la page de titre de l'ouvrage. Dumaitre 1982, p. 31 ; Roy 1992, p. 397 et Mimi Cazort dans Ottawa, p. 186. Kuretsky pense que Blooteling ne fut pas le seul à graver les planches ; elle propose même le nom de Lairesse lui-même ; voir Kuretsky 2014, note 3. Certaines des estampes, comme celle de la planche 82, furent en effet réalisées à l'eau-forte, et ont donc pu être traduites dans le cuivre par le peintre. La grande majorité des gravures est toutefois exécutée au burin, une technique que ne pratiquait pas Lairesse. Les sources plus anciennes avancent au contraire le nom de Pieter van Gunst (1659-1724) pour la réalisation des planches ; voir notamment Dumaitre 1982, p. 31.

Gerard de Lairesse. Huit dessins préparatoires

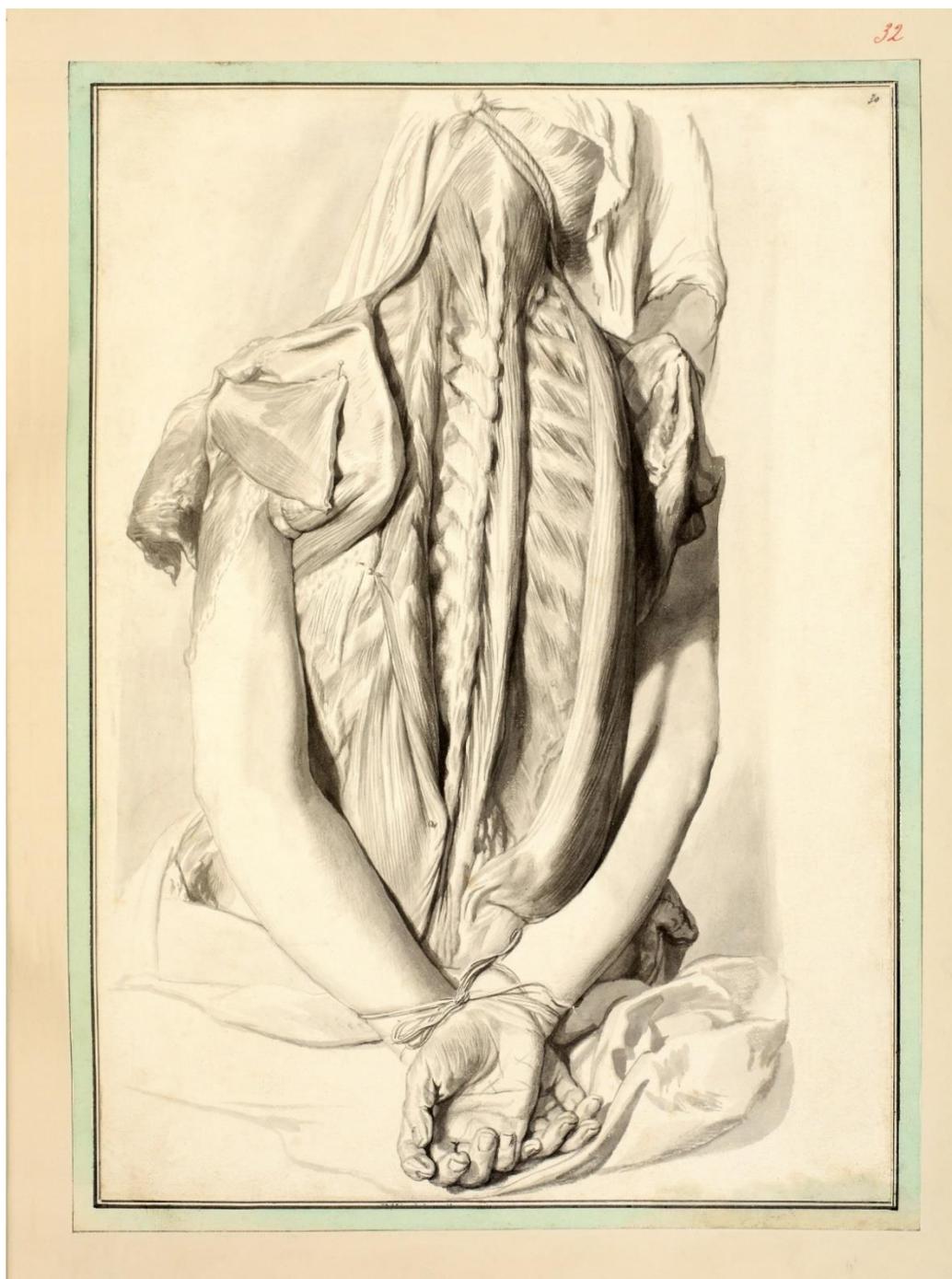
Ces huit dessins de Gerard de Lairesse ont été présentés à l'exposition *Eindelijk! De Lairesse* (10 septembre 2016 -22 janvier 2017, Rijksmuseum Twenthe, Enschede, Pays-Bas).



Dessin préparatoire pour la *planche 7*. Pinceau et encre de Chine, sur une esquisse à la pierre noire. - 450 x 347 mm (montage: 487 x 380). - Bibliothèque interuniversitaire de santé, Ms 26, page 7



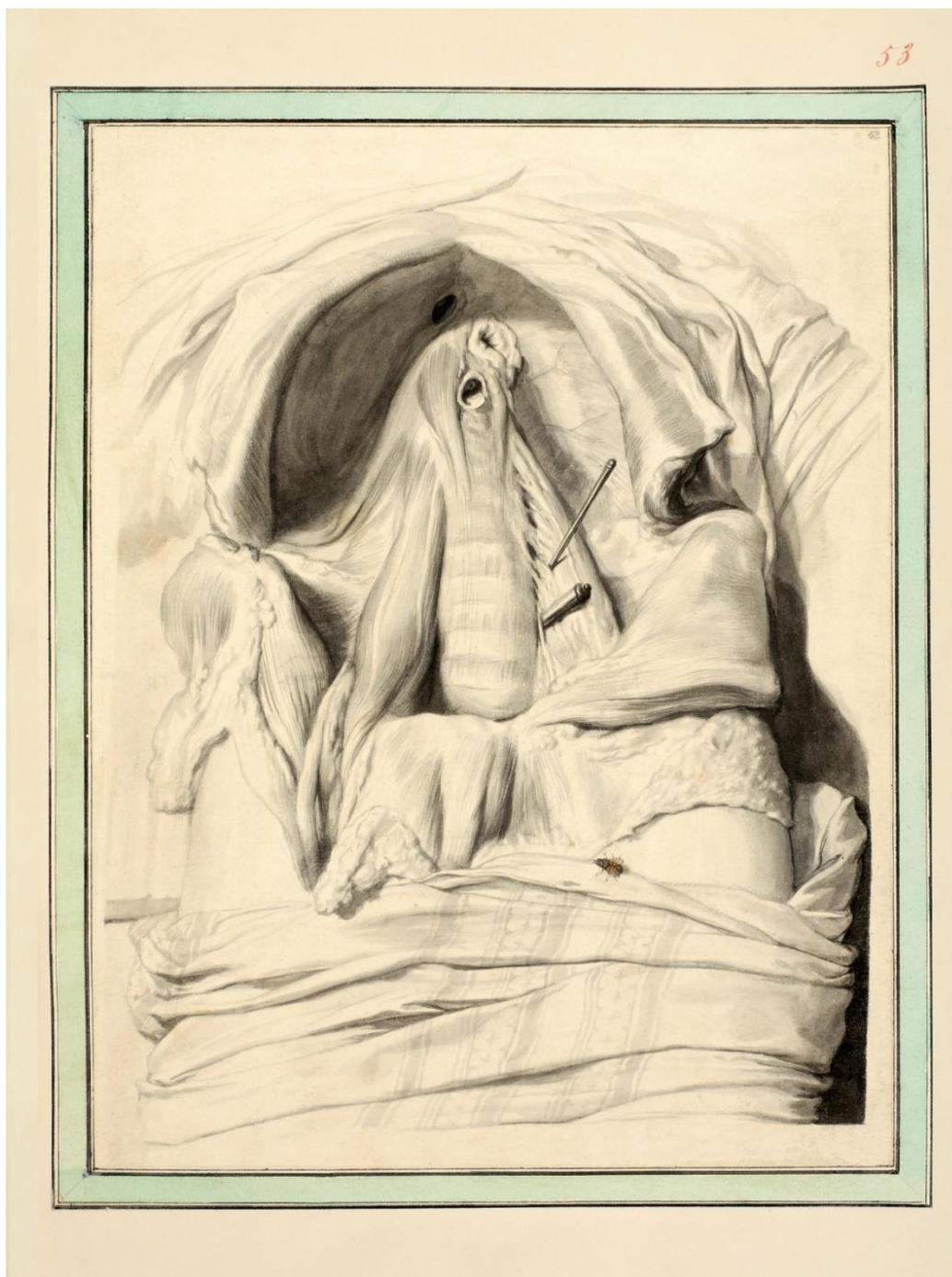
Dessin préparatoire pour la *planche 12*. Pinceau et encre de Chine, sur une esquisse à la pierre noire; trois plus petits dessins sur des feuilles séparées, collées en plein sur le feuille principale. - 468 x 356 mm (montage: 510 x 395). - Bibliothèque interuniversitaire de santé, Ms 26, page 14



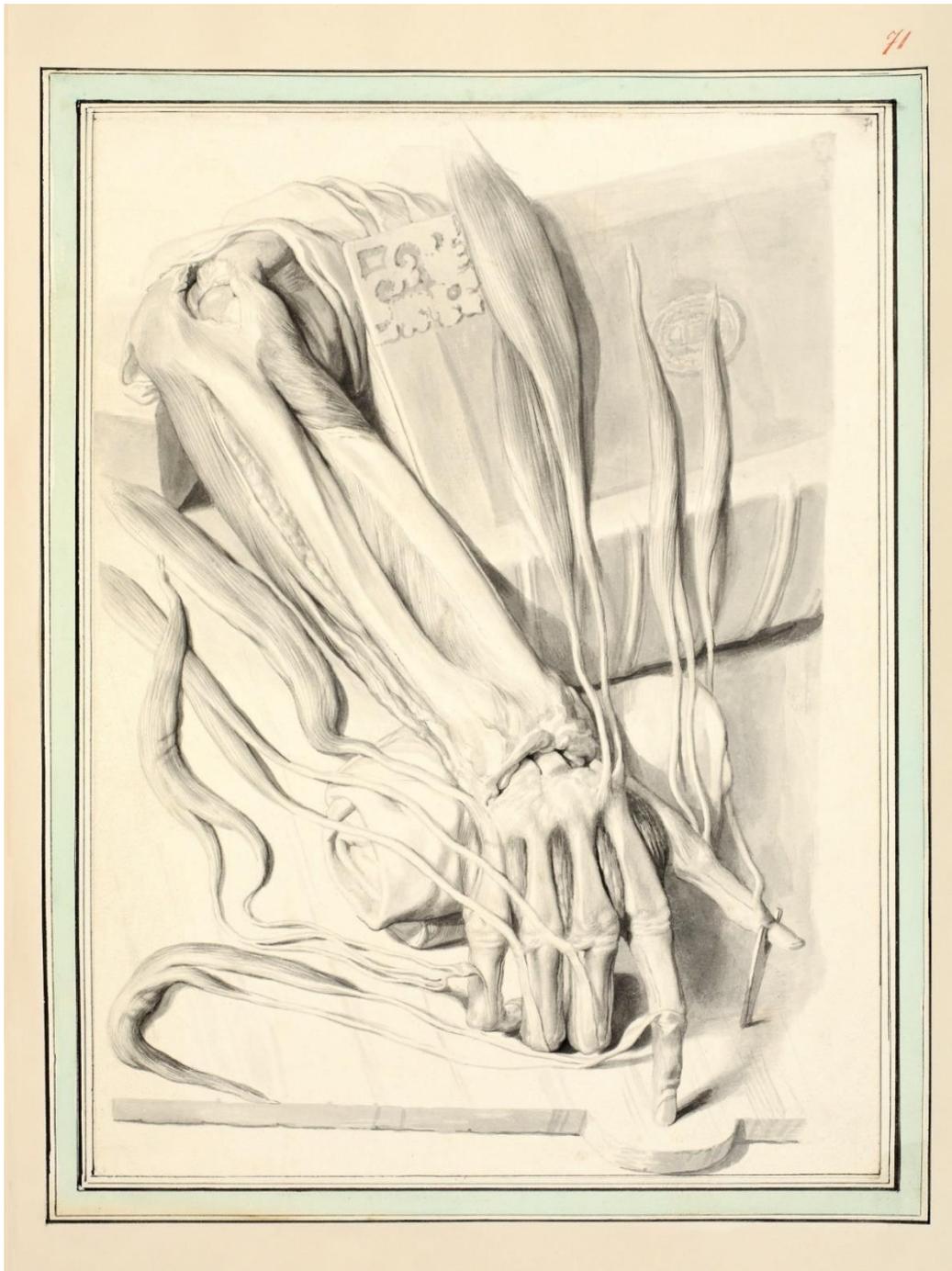
Dessin préparatoire pour la *planche 30*. Pinceau et encre de Chine, sur une esquisse à la pierre noire. - 478 x 343 mm (montage: 500 x 365). - Bibliothèque interuniversitaire de santé, Ms 26, page 32



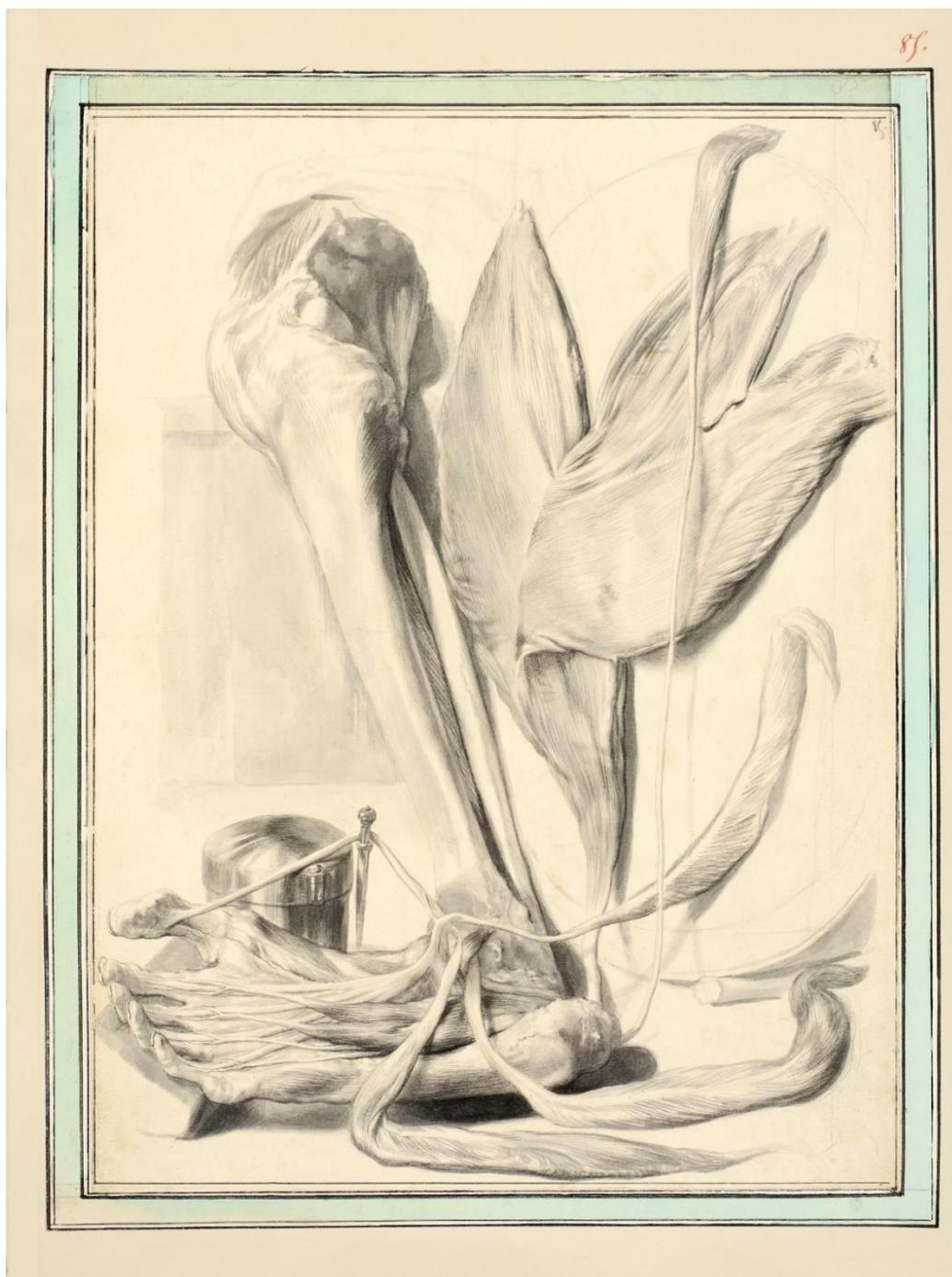
Dessin préparatoire pour la *planche 49*. - Pinceau et encre de Chine, sur une esquisse à la pierre noire.- 445 x 341 mm (montage: 483 x 378). - Bibliothèque interuniversitaire de santé, Ms 26, page 51



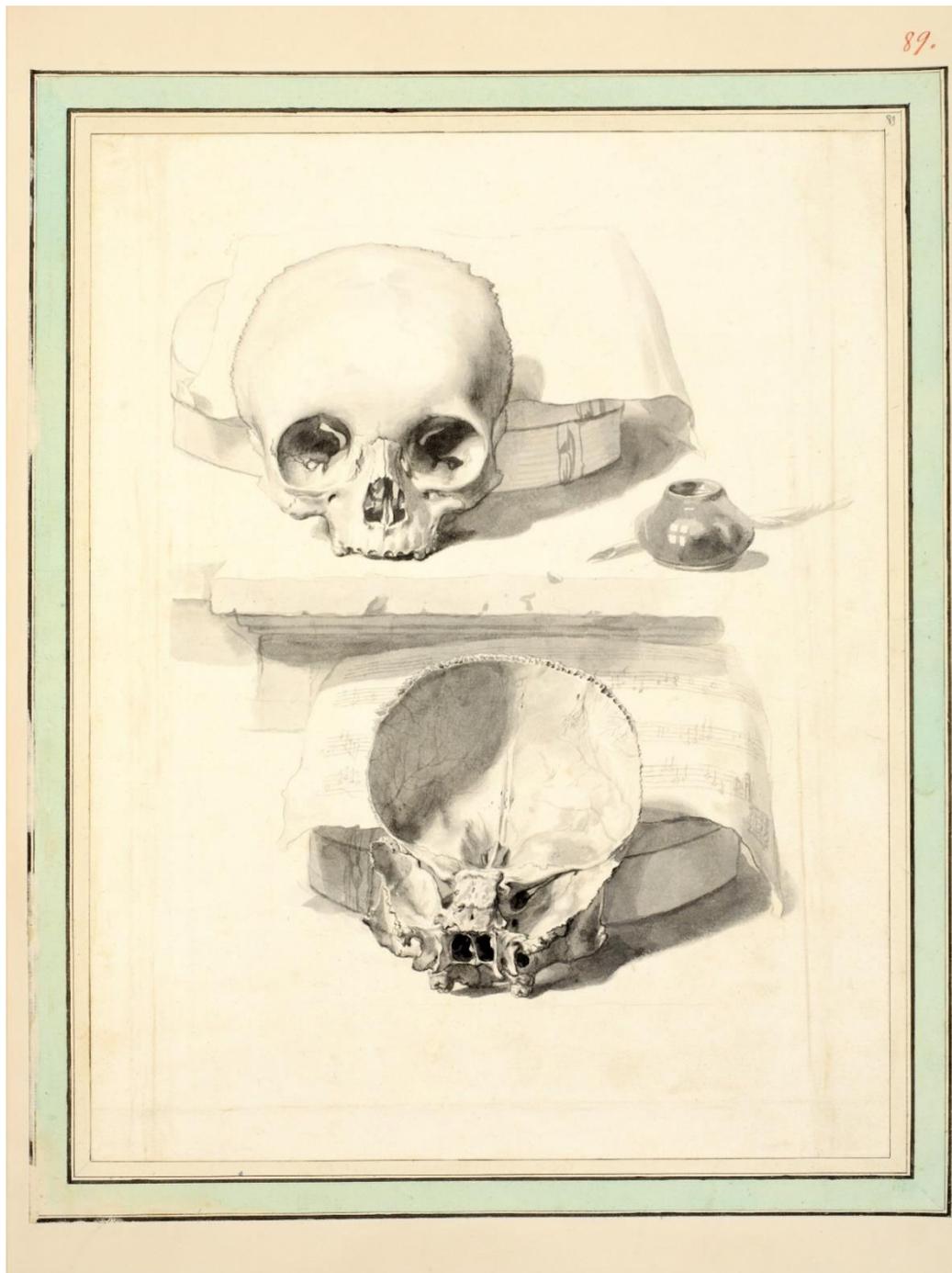
Dessin préparatoire pour la planche 52. - Pinceau et encre de Chine, sur une esquisse à la pierre noire.- 443 x 339 mm. - Bibliothèque interuniversitaire de santé, Ms 26, page 53



Dessin préparatoire pour la *planche 71*. - Pinceau et encre de Chine, sur une esquisse à la pierre noire. - 457 x 335 mm (montage: 495 x 378). - Bibliothèque interuniversitaire de santé, Ms 26, page 71



Dessin préparatoire pour la *planche 85*. - Pinceau et encre de Chine, sur une esquisse à la pierre noire. - 480 x 347 mm (montage: 500 x 380). - Bibliothèque interuniversitaire de santé, Ms 26, page 85



Dessin préparatoire pour la planche 89. - Pinceau et encre de Chine, sur une esquisse à la pierre noire. - 443 x 34 mm. - Bibliothèque interuniversitaire de santé, Ms 26, page 89

Illustrer en réseau : dessinateurs et graveurs néerlandais entre les Pays-Bas et l'Angleterre aux XVII^e et XVIII^e siècles

par Rafael MANDRESSI (Centre Alexandre Koyré)

Tout livre, entendu comme objet matériel porteur d'un texte, que celui-ci soit savant, littéraire ou autre, est le résultat d'une entreprise collective. Depuis déjà plusieurs décennies, les travaux sur l'histoire de l'imprimé et, plus largement, des textes, ont questionné l'univocité de la notion d'auteur, en mettant en lumière la multiplicité des acteurs qui concourent à la fabrication d'une œuvre, en intervenant à plusieurs niveaux sur la forme sous laquelle elle se présente, celle-ci étant indissociable des lectures dont un imprimé peut faire l'objet, partant de ses significations²⁸. C'est dans cette perspective qu'il convient d'interroger, pour ce qui nous intéresse ici, les images des livres de médecine dans l'Europe moderne, et plus particulièrement sous l'angle des « faiseurs » de ces images, les illustrateurs²⁹. Or ces illustrateurs sont eux aussi des acteurs collectifs, non seulement parce que dans la production d'une image on a affaire à au moins un dessinateur et un graveur – un même individu peut certes remplir les deux fonctions, le cas échéant, il n'en reste pas moins qu'il s'agit de compétences différentes – mais aussi parce que les images imprimées résultent de la collaboration entre ces illustrateurs et les « auteurs » des livres. Aussi faut-il examiner de façon attentive leurs relations, afin d'établir, pour autant que cela puisse se faire, l'étroitesse et les modalités de cette collaboration, et de déterminer, dans la mesure du possible, à quel point les savants qui figurent comme « auteurs » des livres – médecins,

²⁸ Cette approche constitue un des acquis de l'histoire du livre et de l'imprimé telle qu'elle s'est développée depuis une trentaine d'années. Voir, dans une bibliographie désormais abondante, l'ouvrage décisif de Donald F. MCKENZIE, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Londres, The British Library, 1986 (tr. fr. : *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Cercle de la librairie, 1991) ; ainsi que les travaux de Roger CHARTIER, dont on citera *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992 ; *Culture écrite et société. L'ordre des livres : XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1996 ; et, plus récemment, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015.

²⁹ Voir Rafael MANDRESSI, « Images, imagerie et imagination médicales », in : C. JACOB (éd.), *Lieux de savoir, 2: Les mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 649-670 ; Id., « Le regard scientifique : cultures visuelles des sciences », in : Stéphane Van Damme (éd.), *Histoire des sciences et des savoirs, t. 1 : De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 230-253.

anatomistes, naturalistes – supervisent, guident, contrôlent, organisent la tâche des illustrateurs.

Dans certains cas, il n'y a d'autre moyen que de procéder à une analyse détaillée des images et du texte afin de constater la plus ou moins grande correspondance entre le récit savant et l'image censée l'illustrer ; la présence de systèmes de renvois très complexes suggère, faute d'autres renseignements, la présence attentive de l'œil du médecin contrôlant la production du dessin et de la gravure. La mention de l'illustrateur, souvent accompagnée de quelques commentaires sur le travail qu'il a accompli, constitue une autre indication. Il convient toutefois de la relever avec prudence, l'éloge de l'artiste étant aussi un lieu commun des préfaces de la littérature savante illustrée. On dispose enfin parfois d'informations plus précises. Elles peuvent être fournies par l'image elle-même, comme dans l'*Osteographia* de William Cheselden, où la page de titre comporte une illustration mettant en scène l'exécution en plein air d'une des images du traité à l'aide d'une *camera obscura*. Dans l'adresse au lecteur, Cheselden explique et justifie le recours à ce procédé, que Gerard van der Gucht († 1776) et Jacob Schijnvoet († 1733), les deux graveurs qui travaillèrent avec lui, acceptèrent d'employer car ils connaissaient suffisamment « the difficulties of representing irregular lines, perspective, and proportion, to despise such assistance³⁰ ».

La référence à Cheselden et à ses illustrateurs, l'un néerlandais (Schijnvoet, né à La Haye), l'autre anglais d'origine flamande (Van der Gucht) n'est pas gratuite : on abordera, dans ce qui suit, des cas appartenant au contexte des Pays-Bas entre le dernier tiers du XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle, avec leurs ramifications en Angleterre. On se concentrera notamment sur les œuvres de Govard Bidloo (1649-1713) et de Bernhard Siegfried Weiss (Albinus, 1697-1770), dont on proposera des éléments d'analyse, au sujet des images de leurs livres respectifs, sur les filiations parallèles entre savants et illustrateurs.

Govard Bidloo et Gérard de Lairesse

L'*Anatomia humani corporis* de Bidloo, parue à Amsterdam en 1685 chez la veuve de Johannes van Someren, les héritiers de Jan van Dyk et de Hendrick Boom et la veuve de Dirk Boom, est un grand in-folio, comprenant 106 planches dessinées par le peintre liégeois Gérard de Lairesse (1640-1711) et gravées par Abraham Blooteling († 1690) et Pieter van Gunst³¹. Lairesse, qui avait été l'élève, entre autres, de Rembrandt, était établi depuis 1667

³⁰ William CHESELDEN, *Osteographia, or the Anatomy of the Bones*, Londres, s.n., 1733, n.p.

³¹ Les dessins originaux de Lairesse pour l'*Anatomia* de Bidloo sont conservés dans la BIU Santé (MS 26), qui les a numérisés et mis en ligne dans son indispensable bibliothèque numérique « Medic@ » : www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/resultats/index.php?do=livre&cote=ms00026

à Amsterdam, où il jouissait d'une solide réputation en tant que peintre et graveur, ainsi que d'un succès considérable auprès de la haute bourgeoisie marchande et des milieux aristocratiques amstellodamois. Quand il fut engagé par Bidloo pour réaliser les dessins qui devaient illustrer son traité, ils fréquentaient tous les deux le cercle d'intellectuels *Nil Volentibus Arduum*, fondé en 1669 et animé notamment par les hommes de lettres et dramaturges Lodewijk Meijer (1629-1681) et Andries Pels (1631-1681). Lairesse et Bidloo participaient activement aux discussions de cette « société d'amis des arts », dont un des principaux objectifs était d'œuvrer, en s'inspirant de modèles français, pour la réforme et la promotion de la littérature et de l'art dramatique. Lairesse avait créé des décors pour le théâtre d'Amsterdam, alors que Bidloo était poète et auteur théâtral à ses heures : il écrivit entre autres, *Karel* (1679), une tragédie en vers sur l'infortuné prince Charles des Asturies, fils aîné de Philippe II, qui eut un succès non négligeable jusque dans la première moitié du XVIII^e siècle, une autre intitulée *Fabius Severus* (1680), des livrets d'opéra³², de nombreux poèmes, dont les très appréciées *Lettres des apôtres martyrisés* (*Brieven der demartelde Apostelen*, 1675). Il traduisit en néerlandais Corneille (*La Mort de Pompée*) et Molière (*Les Amants magnifiques*), et composa par la suite des versions « ornementées » des tragédies du poète hollandais Joost van de Vondel (1587-1679).

Né à Amsterdam, Bidloo avait été apprenti chirurgien dans sa ville natale vers 1670, et suivit les leçons d'anatomie de Frederik Ruysch (1638-1731), dont il traduisit en néerlandais, en 1672, un court traité de 1665 sur les valvules et les vaisseaux lymphatiques³³. Il fréquenta aussi les cours de botanique de Gerhardt Blaes († ca. 1682) à l'*Hortus Medicus*, ainsi que, probablement, les leçons de médecine du même Blaes à l'*Athenæum Illustre*, créé à Amsterdam en 1632 pour y dispenser des enseignements publics. En mai 1682, Bidloo fut reçu docteur en médecine à l'Université de Franeker, et devint, six ans plus tard, professeur d'anatomie à La Haye, fonction qu'il occupa jusqu'en février 1694, quand il succéda à Anton Nuck (1650-1692) dans la chaire d'anatomie à l'Université de Leyde. Entretemps, Willem d'Orange-Nassau (1650-1702), stadhouder de Hollande, de Zélande, du Gelderland et de l'Overijssel, puis roi d'Angleterre sous le nom de William III à partir d'avril 1689, l'avait nommé surintendant général des médecins, apothicaires et chirurgiens des hôpitaux militaires des Pays-Bas en 1690³⁴. En mai 1692 on lui confia aussi la surintendance

³² Il fut notamment l'auteur du texte de *Zonder Spys en Wyn, Kan geen Liefde zijn* (« Sans nourriture et vin, l'amour ne peut exister », Amsterdam, A. Magnus, 1686), considéré comme le premier opéra néerlandais représenté, avec musique du compositeur amstellodamois Johannes Schenk. Vingt-huit airs du *zangspel* furent édités séparément en 1687, sous le titre *Eenige gezangen uit de opera van Bacchus, Ceres en Venus* (*Plusieurs airs de l'opéra Bacchus, Cérés et Vénus*).

³³ Frederik RUYSCH, *Ontdecking der klap-vliesen, in de water- en melkvaten, nevens eenige seldsame anatomische opservatien... Vertaelt door G. Bidloo... Alwaer bygevoegt zijn vijf briefsgewijse aenmerckingen van Wigger de Vogel*, Amsterdam, H. Sweerts, 1672. Ed. originale: *Dilucidatio valvularum in vasis lymphaticis, et lacteis... Accesserunt quædam observationes anatomicæ rariores*, Copenhague, H. Gael, 1665.

³⁴ Bidloo mit sa plume au service du roi à plusieurs reprises : en composant un texte sur le couronnement de William III et de Marie Stuart (*'s Graavenhaage zegevierende; op den dag der krooning van Haare Majesteyten, Willem en Marie: Koning en Koningin van Engeland*, La Haye, M. Uytwerf, 1689), un poème sur la princesse d'Orange en Angleterre (*Op het vertrek van... de Princesse van Oranje naar Engeland*, La Haye, P. Hage, 1689), et une « relation » du voyage de William III en Hollande en

des hôpitaux britanniques, en 1696 il fut élu à la Royal Society, et en 1701 il devint médecin ordinaire du roi³⁵.

Govard Bidloo est donc un personnage non seulement multiple par ses activités et sa production écrite, mais il est en outre pris entre plusieurs contextes, aussi bien géographiques qu'institutionnels. Son *Anatomia humani corporis* paraît alors qu'il n'a pas encore occupé les espaces universitaires et politiques qui seront les siens peu après. Quant à Gérard de Lairesse, il est un artiste reconnu, qui ne met cependant que son talent, et non pas ses convictions esthétiques, au service du volet graphique d'un traité qui devra son succès à ses images davantage qu'à son texte. Ces planches mettent en scène la violence anatomique, en particulier celles dédiées à la dissection d'enfants et les quatre dernières de la deuxième partie du livre (de la 27^e à la 30^e), consacrées à la poitrine, au dos et à la région lombaire. L'artiste n'épargne aucun détail capable de souligner l'horreur des objets qu'il représente, en multipliant par exemple les accessoires utilisés pour l'opération : des couteaux apparaissent comme abandonnés, enfoncés dans les chairs (pl. 73) ; le cadavre d'un fœtus est lié au placenta par le cordon ombilical, qui passe par-dessus son épaule et ressemble à une corde (pl. 57) ; une corde proprement dite, attachée à un clou enfoncé dans un mur, soutient dans la planche 62 le cordon ombilical d'un enfant de sexe masculin étendu sur une table, dont l'abdomen béant laisse voir les entrailles. C'est au tour d'une jeune fille, dans la planche suivante, d'être exhibée dans une position analogue ; quelques viscères lui ont été extraits et reposent à ses côtés, sur la table. Lairesse mentionne aussi en un cas une mouche établie sur le linge qui borde la plaie d'un abdomen ouvert (pl. 52). Contrairement à la tradition iconographique en matière d'anatomie, ce ne sont pas des figures animées qui sont représentées, mais bien des cadavres³⁶. De même, le sexe des corps est explicitement montré.

Cette manière crue de représenter les cadavres et leurs parties mutilées n'est pas, comme on l'a souvent pensé, le résultat de l'intervention de Lairesse, mais correspond à un choix de Bidloo et aux instructions qu'il a données à l'artiste. Dans la préface à son traité, Bidloo écrit très précisément qu'il a travaillé dur pour transmettre à la postérité des images

1691, traduit en français et en anglais en 1692 (*Komste van zyne majesteit Willem III. koning van Groot Britanje, enz. in Holland*, La Haye, Arnoud Leers, 1691).

³⁵ Suite au décès de William III le 8 mars 1702, Bidloo publia une histoire de la maladie et de la mort du roi (*Verhaal der laaste ziekte en het overlijden van Willem de III^{de};... Koning van Groot Britanje, Vrankryk en Ierland*, Leyde, Jordan Luchtman, 1702). Cette publication donna lieu à une réponse du premier chirurgien du roi, le Français Etienne RONJAT : *Lettre de Mr. Ronjat, premier chirurgien de feu Sa Majesté britannique Guillaume III, écrite de Londres à un medecin de ses amis en Hollande*, Londres, Henry Ribotteau, 1703. Tous les deux signèrent le rapport d'autopsie de William III: *The Report of the Physicians and Surgeons, Comanded to assist At the Dissecting the Body of His Late Majesty at Kensington, March the Tenth MDCCI, Londres, John Nutt*, 1702. On trouvera des références à cette controverse et, plus largement, à Bidloo en tant que médecin de cour auprès de William III, dans des histoires écrites dès le lendemain de la mort du roi ; voir par exemple Abel BOYER, *The History of King William the Third, in III Parts*, Londres, A. Roper, F. Coggan, W. Davis, vol. III, 1703, p. 511-515 ; ou la *Continuation de l'Histoire d'Angleterre* de Paul de Rapin de Thoyras (1661-1725) par son traducteur Nicholas TINDAL (1687-1774) : *The continuation of Mr. Rapin's History of England; from the Revolution to the Present Times*, Londres, T. Osborne [et al.], vol. XV, 1763, p. 255-260. Cf. William Macmichael, *The Gold-Headed Cane*, Londres, John Murray, 1828, [1^e éd. 1827], p. 9, 21-25.

³⁶ Sur cet aspect de la tradition iconographique en anatomie, voir Rafael MANDRESSI, *Le Regard de l'anatomiste : dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003, p. 95-105 et 246-253 ; et Id., « L'Identité du défunt. Représentations du visage des cadavres dans les livres d'anatomie (XVI^e-XIX^e siècle) », *Corps*, 11, 2013, p. 45-55.

« parfaites », sans éléments décoratifs trompeurs³⁷, et qu'il est le premier anatomiste à avoir publié des représentations *ad vivum* de toutes les parties du corps humain. Cette idée de perfection et cette aversion pour les embellissements décoratifs sont sans doute à mettre en relation, comme l'a indiqué Rina Knoeff, avec les convictions religieuses mennonites de Bidloo³⁸. Il en est de même concernant la glorification de la souffrance telle qu'elle est présentée dans les histoires de martyrs, auxquels, rappelons-le, Bidloo avait consacré une œuvre poétique, les *Brieven der demartelde Apostelen*, citées plus haut. Ce choix figuratif apparaît clairement aussi dans la controverse entre Bidloo et son ancien maître Ruysch. Celui-ci fit état de ses critiques dans une série de lettres adressées à plusieurs anatomistes (*Epistolæ anatomicæ problematicæ*), qu'il fit imprimer entre 1696 et 1701. Bidloo répondit à ces objections dans un pamphlet sarcastique où il reprochait à Ruysch le fait de décorer inutilement les pièces de son cabinet anatomique, et Ruysch répliqua à son tour dans la même veine³⁹. Quant à Gérard de Lairesse, il écrit, dans son *Grand livre des peintres* de 1707, qu'il avait réalisé les planches de l'*Anatomia* « comme le souhaitait Bidloo⁴⁰ ». La « perfection » selon celui-ci n'était pas du goût du peintre, peu enclin à représenter des corps déformés, éloignés de son idéal de « rendre visible, à travers l'art, la beauté parfaite » ; même le corps mort devait être représenté de telle sorte qu'il apparaisse le plus beau possible⁴¹. Qui plus est, Lairesse alla jusqu'à recommander à ses étudiants et aux artistes, dans

³⁷ « *Sudavi ut circa icones perfectum absque erratis ac fictitiis imaginibus quid posteritate traderem* ».

³⁸ Rina KNOEFF, « Over 'het kunstige, toch verderfelyke gestel'. Een cultuurhistorische interpretatie van Bidloos anatomische atlas », *Gewina*, 26, 2003, 189-202; *Ead.*, « Moral Lessons of Perfection: A Comparison of Mennonite and Calvinist Motives in the Anatomical Atlases of Bidloo and Albinus », in Ole Peter Grell et Andrew Cunningham (éd.), *Medicine and religion in Enlightenment Europe*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 121-143.

³⁹ Govard BIDLOO, *Godefridi Bidloo, Vindiciæ quarundam delineationum anatomicarum, contra ineptas animadversiones Fred. Ruyschii*, Leyde, Jordaan Luchtmans, 1697; Frederik RUYSCH, *Responsio ad Godefridi Bidloii libellum, cui nomen Vindiciarum inscripsit*, Amsterdam, Johannes Wolters, 1697. Bidloo, écrira Fontenelle, « se vantoit d'avoir, & même avant Ruysch, le secret de préparer & de conserver les cadavres, & sur cela M. Ruysch lui demande pourquoi donc il n'a pas vû telles & telles choses, pourquoi il a gâté ses Tables Anatomiques, par des fautes qu'il lui marque, &c. Jusques-là, tout est dans les règles, & Ruysch paroît avoir tout l'avantage, mais il faut avouer qu'il en perd une partie pour la forme, quand sur ce que Bidloo l'avoit traité de Boucher subtil, il répond qu'il aime mieux être *Lanio subtilis* que *Leno famosus*. Le jeu des mots Latins peut l'avoir tenté, mais c'étoit aller trop rudement aux mœurs de son Adversaire, dont il ne s'agissoit point. Il est vrai aussi qu'on ne sçait quel nom donner à Bidloo, lorsqu'il s'emporte jusqu'à appeller Ruysch *le plus miserable des Anatomistes* » (B. DE FONTENELLE, « Éloge de M. Ruysch », *Histoire de l'Académie royale des Sciences, Année 1731*, Paris, Panckoucke, 1764, p. 104). Sur la controverse entre Bidloo et Ruysch, voir Dániel MARGÓCSY, « A Museum of Wonders or a Cemetery of Corpses ? The Commercial Exchange of Anatomical Collections in Early Modern Netherlands », in Sven DUPRÉ et Christoph LÜTHY (éd.), *Silent Messengers: The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries*, Berlin, Lit Verlag, 2011, p. 185-215.

⁴⁰ Gerard DE LAIRESSE, *Het Groot Schilderboek*, t. 1, Amsterdam, Willem de Coup, 1707, p. 21. Atteint de cécité en 1690, la carrière de Lairesse s'interrompt ; il passe ses dernières années à dicter ses idées sur l'art, qui aboutiront à la publication des *Principes du dessin (Grondlegginge ter teekenkonst)* en 1701 et du *Het Groot Schilderboek* en 1707, traduit en français plusieurs décennies plus tard : *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture considéré dans toutes ses parties, et démontré par principes, avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bons maîtres, et sur les défauts qui s'y trouvent*, 2 vol., Paris, Hoëtel de Thou, 1737. Sur les écrits théoriques de Lairesse, voir Arno DOLDERS, « Some Remarks on Lairesse's "Groot Schilderboek" », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 15, 1985, p. 197-220; et Claus KEMMER, « In Search of Classical Form: Gerard de Lairesse's "Groot Schilderboek" and Seventeenth-Century Dutch Genre Painting », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 26, 1998, p. 87-115.

⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

ses *Principes du dessin* (1701) d'étudier les images des « nus » anatomiques de l'*Anatomie* de Jacob van der Gracht (1593-1652) plutôt que celles de l'*Anatomia* de Bidloo⁴².

Albinus, Wandelaar, Ladmiral

Vingt ans après la parution des *Principes du dessin* de Lairesse, Bernhard Siegfried Albinus, qui avait fait ses études à Leyde avec Herman Boerhaave (1668-1738) et Johann Jacob Rau (1668-1719), mais aussi avec Bidloo, était nommé à la place de Rau pour enseigner la chirurgie et l'anatomie, enseignement qu'il allait dispenser pendant cinquante ans. Dès cette même année 1721, Albinus établit une relation de collaboration stable avec l'artiste et graveur amstellodamois Jan Wandelaar (1690-1759), qui avait étudié, entre autres, auprès de Gérard de Lairesse, Jacob Folkema (1692-1767) et Willem van der Gouwen († ca. 1720). Wandelaar réalisa les planches des nouvelles éditions des œuvres d'André Vésale (1725) et de Bartolomeo Eustachi (1744) préparées par Albinus⁴³, de son *Historia musculorum hominis* (1734) et de ses *Icones ossium foetus humani* (1737), entre autres⁴⁴. Le sommet de leur collaboration fut, en 1747, la publication des 28 planches des *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, publiées d'abord à Leyde chez Verbeek, et rééditées deux ans plus tard à Londres.

Or au milieu des années 1730, alors que le travail avec Wandelaar était en cours, un autre artiste amstellodamois, Jan Ladmiral (1698-1773), proposa son procédé de coloration à Albinus. Ladmiral était un ancien compagnon ouvrier du peintre et graveur allemand Jacob Christoph Le Blon (1667-1741), qui avait séjourné à Rome entre 1696 et 1702, où il aurait étudié avec le peintre Carlo Maratta (1625-1713). Il y avait fait aussi la connaissance du peintre et graveur néerlandais Bonaventura van Overbeek († 1705), auteur d'un recueil de gravures sur les antiquités romaines⁴⁵ ; sur les conseils d'Overbeek, Le Blon s'installa à Amsterdam vers 1702, où il travailla comme peintre miniaturiste et graveur et réalisa ses premières impressions en couleur en 1710. En 1717, Le Blon s'installa à Londres, où il publia son ouvrage *Coloritto* en 1722⁴⁶, avant de quitter l'Angleterre en 1735 pour se rendre à Paris, où il mourut en 1741. Le procédé de coloration mis au point par Le Blon et adopté

⁴² Gerard DE LAIRESSE, *Grondlegginge ter teekenkonst*, Amsterdam, 1701). L'*Anatomie der wterlicke deelen van het menschelick lichaem* de van der Gracht (La Haye, 1634) est le premier livre d'anatomie spécifiquement adressé aux artistes.

⁴³ *Andreae Vesalii... Opera omnia anatomica & chirurgica, cura Hermanni Boerhaave... & Bernhardi Siegfried Albini*, 2 vol., Leyde, Johannes du Vivié, Johannes & Hermanus Verbeek, 1725; *Explicatio tabularum anatomicarum Bartholomeai Eustachii, anatomici summi. Accedit tabularum editio nova*, Leyde, Johan Arnold Langerak, Johannes & Hermanus Verbeek, 1744.

⁴⁴ *Historia musculorum hominis*, Leyde, Dirk Haak & Hendrik Mulhovius, 1734; *Icones ossium foetus humani. Accedit osteogeniæ brevis historia*, Leyde, Johannes & Hermanus Verbeek, 1737.

⁴⁵ *Reliquiæ antiquæ urbis Romæ*, Amsterdam, Crellino, 1708.

⁴⁶ *Coloritto ; or the Harmony of Colouring in Painting : Reduced to Mechanical Practice, under Easy Precepts, and Infallible Rules; Together with some colour'd figures*. L'ouvrage de Le Blon parut en une version bilingue anglais-français, avec par conséquent un second titre, *L'Harmonie du coloris dans la peinture ; Reduite en pratique mecanique et à des Regles Sures & Faciles : avec des figures en couleur*.

par Ladmiraal consistait en une adaptation du mezzotinto. Celui-ci, imprimé à partir d'une plaque de cuivre rendue rugueuse par ponçage, puis polie de façon sélective pour obtenir, selon le degré de polissage, partant de rétention de l'encre, toute une gamme de tons allant du noir au blanc, était intégré dans un système de coloration à partir de plusieurs plaques : en encrant séquentiellement une plaque en jaune, en bleu et en rouge pour des surimpressions progressives, Le Blon obtenait tout un registre de couleurs mélangées⁴⁷.

Suivant ce procédé, Ladmiraal créa, entre 1736 et 1741, six *mezzotinti* colorés sur des sujets anatomiques, dont le premier, la *Muscularis mucosæ* de l'intestin (1736), serait le premier usage de l'impression en couleur dans un livre médical. « Cet excellent et industrieux peintre Jan Ladmiraal, écrit Albinus dans sa *Dissertatio de arteriis et venis intestinorum hominis*, vint me voir et me proposa ses services pour faire des images colorées... Pour voir ce qu'il pouvait faire à ce sujet je lui ai fait faire une image que j'ai ajoutée à cette dissertation⁴⁸ ». En 1737, Albinus fit encore recours à Ladmiraal pour la planche colorée insérée dans son *De sede et caussa coloris Æthiopum et cæterorum hominum* (Leyde, Theodorum Haak), qui illustre la peau de la poitrine d'une femme noire et un « ongle arraché de son pouce », dans un ouvrage consacré à une discussion sur les traits physiques des types humains.

Ladmiraal réalisa deux de ses six *mezzotinti* colorés à partir de préparations anatomiques de Frederik Ruysch⁴⁹, et Albinus finit, quant à lui, par opter pour la finesse des gravures de Wandelaar. L'anatomiste fait à plusieurs reprises l'éloge de l'habileté de cet artiste, met en avant qu'il était capable de dessiner les images directement sur le cuivre sans passer par le dessin sur papier – cela permettait de ne pas réduire les gravures –, souligne sa méticulosité, mais n'oublie cependant pas d'assurer le lecteur que tout le travail d'illustration s'est fait sous sa direction (« *omniaque me duce expressit* »), et que rien n'a été réalisé par Wandelaar sans que celui-ci ne l'ait auparavant entièrement compris⁵⁰. Dans les *Tabulæ sceleti et musculorum corporis humani* de 1747, l'avertissement est exprimé de manière moins flatteuse pour l'illustrateur : « il a été formé, guidé et dirigé par moi, comme si je faisais moi-même les images en me servant de lui⁵¹ ». Aucune image n'a été faite à main levée, tient à souligner Albinus, mais toutes ont fait l'objet de mensurations, par exemple avec un petit compas

⁴⁷ Sur Le Blon et Ladmiraal, voir Ludwig CHOULANT, *History and bibliography of anatomical illustration*, Chicago, University of Chicago Press, 1920, p. 265-269.

⁴⁸ « [...] egregius & industrius artifex Joannes Ladmiraal ad me accederet, offeretque se ad icones vivis coloribus distinctas efficiendas » (*Dissertatio de arteriis et venis intestinorum hominis*, Leyde, Theodor Haak, 1736, p. 3-4)

⁴⁹ *Icon duræ matris in concava superficie visæ, ex capite fœtus humani octò circiter à conceptione mensium, desumptæ; ad objectum artificiosissimè præparatum à clarissimo viro Fred. Ruyschio... delineata, & coloribus distincta typis impressa à Joanne Ladmiraal*, Amsterdam, J. Graal & H. de Leth & Leyde, T. Haak, 1738 ; et *Effigies penis humani*, Leyde, C. Haak ; Amsterdam, J. Graal & H. de Leth, 1741.

⁵⁰ « [...] nihil [...] quod antea intellexisset » (*Icones ossium fœtus humani*, p. 3).

⁵¹ « [...] ita formandus a me ducendusque et plane regendus fuit, tanquam si ejus ministerio figuras ipse efficerem » (« *Historia hujus operis* », n.p.)

« excellent » (*optimus*) aux pointes très fines, dont l'illustrateur s'est servi pour prendre les mesures des « *ossicula* » de l'oreille.

Or un problème pouvant introduire des distorsions dans les images inquiétait l'anatomiste : les déformations provoquées par l'effet de raccourci qu'impliquait la perspective. Afin de le résoudre, ou du moins de réduire au maximum ses conséquences, il mit au point, avec Wandelaar, un système pour dessiner les squelettes et les écorchés longuement décrit dans l'introduction aux *Tabulae*⁵². Il s'agissait de suspendre le squelette à dessiner à l'aide de cordes et de poulies, dans une pose définie au préalable avec un modèle vivant ; on plaçait ensuite devant le squelette un cadre divisé, au moyen de cordelettes verticales et horizontales, en carreaux de 7,3 cm de côté formant une grille – c'est ce qu'Albinus appelle un « dioptré ». Wandelaar s'installait à environ quarante pieds rhénans (12,8 m) du squelette, et, entre lui et la première grille, à quatre pieds de distance de celle-ci, on en plaçait une deuxième, divisée en carreaux un dixième plus petits. Il y avait ainsi une correspondance entre les carreaux du premier et du second « dioptré », en fonction des distances respectives qui les séparaient de l'artiste. Le dispositif permettait de tracer le dessin de la figure entière sur un papier quadrillé depuis le point d'observation principal, en se rapprochant du squelette pour dessiner des détails que le jeu des grilles permettait de placer au bon endroit. On pouvait de la sorte être suffisamment près de l'objet pour en saisir les détails avec acuité, et suffisamment loin pour que l'ensemble ne soit pas déformé par la perspective⁵³.

Les planches du livre d'Albinus furent critiquées, notamment par celui qui avait été son disciple à Leyde, Pieter Camper (1722-1789), qui objectait la représentation en perspective, mais aussi l'arrière-plan ornemental. Camper considérait l'illusionnisme de Wandelaar comme une déformation de l'information factuelle, et préconisait de lui substituer le projet d'un diagramme mécanique⁵⁴. Albinus prit alors la défense de Wandelaar, en indiquant que l'initiative – heureuse, d'après lui – avait été prise par l'illustrateur pour améliorer les figures

⁵² *Ibid.* Sur ce système pour la production des images, voir Tim HUISMAN, « Squares and diopters: the drawing system of a famous anatomical atlas », *Tractrix*, 4, 1992, p. 1-11.

⁵³ On est loin, dans ces images, de l'idée que Bidloo se faisait d'une illustration « parfaite », qui se devait selon lui d'être une *representatio ad vivum*, faite sur la base d'une seule préparation anatomique et étroitement liée à ce qui était directement visible. L'*homo perfectus* d'Albinus se fondait en revanche sur une « règle d'or », rendant ses corps anatomiques conformes à une idéalisation de la perfection élaborée a priori. Sur l'idée de « perfection » de la forme humaine chez Albinus, voir J. ELKINS, « Two Conceptions of the Human Form: Bernard Siegfried Albinus and Andreas Vesalius », *Artibus et Historiæ*, 7, 1986, p. 91-106; et R. HILDEBRAND, « Attic perfection in Anatomy : Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770) and Samuel Thomas Soemmerring (1755-1830) », *Annals of Anatomy*, 187, 2005, p. 555-573.

⁵⁴ Camper avance ces critiques – la première, notamment – dans la préface de son ouvrage *Demonstrationum anatomico-pathologicarum* (Amsterdam, Jean Schreuder et Pierre Mortier, 1760), mais surtout dans une *Epistola ad anatomicorum principem magnum Albinum*, parue à Groningen chez Hendrik Crebas, en 1767. Voir Michael BAXANDALL, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985, p. 96 ; Cf. Arts SARAFIANOS, « George Stubbs's Dissection of the Horse and the Expressiveness of the "Facsimiles" », in: Tristanne Connolly et Steve Clark (éd.), *Liberating Medicine, 1720-1835*, Londres, Routledge, 2016, p. 169-171; A. CUNNINGHAM, « Petrus ("Peter") Camper, a Dutchman in the medical world of eighteenth-century England », in: Klaas van Berkel et Bart Ramakers (éd.), *Petrus Camper in Context: Science, the Arts, and Society in the Eighteenth-Century Dutch Republic*, Hilversum, Uitgeverij Verloren, 2015, p. 113, et R. HILDEBRAND, « Petrus Camper in his relationship to Samuel Thomas Soemmerring and other German scientists of the Goethezeit », in: *Ibid.*, p. 143-144.

et non pas de façon arbitraire comme avaient pu le faire d'autres dessinateurs et graveurs par le passé. L'arrière-plan remplissait une fonction technique : celle de rehausser les figures des squelettes et des écorchés, en créant un effet tridimensionnel. Wandelaar avait besoin d'un fond qu'il puisse traiter en tonalités de gris, puisque la lumière des figures se verrait affaiblie sur un fond blanc ; l'arrière-plan, plus ombré et plus flou, servait par conséquent à mettre en valeur les figures et non à les noyer au milieu d'éléments végétaux et architecturaux, de Génies volants et même d'un rhinocéros qui paît, placide, derrière un des écorchés⁵⁵. La rareté de l'animal, une femelle arrivée à Rotterdam en 1741 et baptisée Clara, rendait les deux planches dans lesquelles on la voyait plus agréables que n'importe quel autre ornement, explique Albinus dans le texte accompagnant la *Musculorum tabula IV*.

Des Pays-Bas à l'Angleterre

Albinus parle pour Wandelaar, comme Cheselden pour Van der Gucht et Schijnvoet. Quelques décennies auparavant, Bidloo l'avait fait pour Laïresse, quoique de façon plus laconique. Plus tard au XVIII^e siècle, Félix Vicq d'Azyr (1748-1794) le fera pour M. Briceau, qui a dessiné et gravé les aquatintes de son *Traité d'anatomie et de physiologie*, un « artiste habile, courageux et patient » qui a « corrigé et recommencé ses dessins avec une docilité extrême et autant de fois qu'il a fallu pour parvenir à imiter la nature⁵⁶ ». Docile : voilà donc une des qualités du dessinateur et graveur des images qui sont le support principal de l'organisation du plus ambitieux des ouvrages de Vicq d'Azyr⁵⁷. La comparaison des illustrateurs dans les textes d'anatomie n'a pas toujours été la règle : au XVI^e siècle, ils ne sont quasiment jamais mentionnés et sont restés, la plupart du temps, dans l'anonymat ; au XVIII^e siècle, en revanche, on tient à marquer leur contribution, parfois à l'expliquer même dans le détail, dans un souci de faire connaître au lecteur comment les images qu'il a devant les yeux ont été élaborées. Cette transparence est pourtant toute relative, dès lors que l'illustrateur lui-même n'a pas la parole. On ne dispose que des informations que l'auteur du texte choisit de rendre publiques, on n'a que son point de vue sur les relations de travail qu'il a entretenues avec l'artiste, souvent présenté, y compris à travers les éloges qu'on en

⁵⁵ Albinus répond tout au long des 88 pages du huitième livre de ses *Academicarum annotationum* (Leyde, Johannes & Hermanus Verbeek, 1768). Voir en particulier, pour les propos rapportés, p. 17.

⁵⁶ Félix VICQ D'AZYR, *Traité d'anatomie et de physiologie*, Paris, François Didot l'aîné, 1786, vol. 1, p. 12.

⁵⁷ Voir Rafael MANDRESSI, « Félix Vicq d'Azyr : l'anatomie, l'État, la médecine. Une carrière scientifique entre Ancien régime et Révolution », BIU Santé, Medic@, [En ligne], <http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/vicq.htm>. Sur la production des images de ce *Traité*, voir Id., « Les Organes de la sensibilité. Félix Vicq d'Azyr et l'anatomie du cerveau », in : Céline Cheric et Jean-Claude Dupont (éd.), *Les querelles du cerveau. Comment furent inventées les neurosciences*, Paris, Vuibert, 2008, p. 203-233.

fait, à peine comme un instrument, qu'il faut de surcroît savoir manier, voire contrôler, si on veut garder la maîtrise de l'ouvrage.

« Nous voyons une lutte continuelle entre l'anatomiste et le peintre, l'un recherchant l'élégance de la forme, l'autre insistant sur la justesse de la représentation », écrit le chirurgien écossais John Bell (1763–1820) dans la préface à ses *Engravings of the bones, muscles, and joints* (1794)⁵⁸. Selon Bell, c'est d'habitude l'artiste qui l'emporte dans ce combat, et l'*Anatomia* de Bidloo est à ses yeux un exemple extrême de la prévalence du peintre vis-à-vis de l'anatomiste – il n'en est rien, comme on l'a vu. Or Bell, pour qui « ces figures que l'on suppose vraiment dessinées d'après la table de dissection, sont simplement formées par l'imagination du peintre », et qui a par conséquent réalisé lui-même les illustrations de son livre pour éviter « l'interférence capricieuse des artistes », n'en reconnaît pas moins le réalisme des planches de Gérard de Lairesse : « we have the very subject before us !⁵⁹ ».

Le contexte britannique, auquel appartient John Bell, avait eu de longue date à faire avec le couple Bidloo–Lairesse et, plus généralement, avec l'anatomie néerlandaise. Il en fut ainsi pour William Smellie (1697–1763), son disciple William Hunter (1718–1783) et Charles-Nicolas Jenty, chirurgien français établi à Londres, dans leurs livres d'obstétrique respectifs, tous les trois illustrés par le même artiste, le néerlandais Jan van Rymsdyk († ca. 1790)⁶⁰. Les images de ces trois ouvrages rappellent suffisamment certaines planches de la quatrième partie de l'*Anatomia* de Bidloo (« *Ingravidato utero, fœtu ejusque annexis* », pl. 54, 55 et 56) pour envisager l'hypothèse d'une filiation qui relierait ces atlas britanniques, à travers leur illustrateur commun, à des choix figuratifs qui auraient trouvé leur chemin dans les circulations entre les Pays-Bas et la Grande-Bretagne dès le dernier tiers du XVII^e siècle. Bidloo lui-même, on l'a indiqué, n'a pas été étranger à ces circulations, ni les planches de Lairesse, que le chirurgien et anatomiste anglais William Cowper (1666–1709), après en avoir acheté trois cents tirés-à-part, publia sous son nom en 1698 dans un ouvrage intitulé *The Anatomy of Humane Bodies*, en remplaçant le texte de Bidloo par le sien⁶¹.

⁵⁸ « [...] we see a continual struggle between the anatomist and the painter; one striving for elegance of form, the other insisting upon accuracy of representation » (John BELL, *Engravings of the Bones, Muscles, and Joints, Illustrating the First Volume of the Anatomy of the Human Body*, Londres, 1794, p. vii).

⁵⁹ « [...] those figures which are supposed to be drawn truly from the anatomical table, are formed from the imagination of the painter merely » (*Ibid.*). Voir Rafael MANDRESSI, « L'Identité du défunt. Représentations du visage des cadavres dans les livres d'anatomie (XVI^e-XIX^e siècle) », *Corps*, 11, 2013, p. 45-55.

⁶⁰ Smellie fit paraître en 1752 un *Treatise on the Theory and Practice of midwifery* et, en 1754, une *Collection of Cases and Observations in Midwifery*, que compléta, en 1754 également, un *Sett of Anatomical Tables* qui en fournissait les illustrations. Sur les 39 planches in-folio de ce recueil, toutes gravées par Charles Grignion, 26 avaient dessinées par Rymsdyk, 11 par Pieter Camper, et les deux restantes par un troisième dessinateur non identifié. Quelques années plus tard, Rymsdyk dessinait les six grandes planches de l'ouvrage de Jenty, *The demonstrations of a pregnant uterus of a woman at her full time* (Londres, chez l'auteur, 1758 ; une version latine parut également cette année : *Explicatio demonstrationis uteri praegnantis mulieris cum foetu ad partum maturi*). William Hunter, enfin, publia en 1774 son propre recueil de planches accompagnées d'un texte en latin et en anglais, l'*Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata = The anatomy of the human gravid uterus exhibited in figures* (Birmingham, John Baskerville).

⁶¹ Cowper publia son livre à Oxford, chez Smith et Walford, imprimeurs de la Royal Society –rappelons que Bidloo faisait partie de la compagnie depuis 1696 ; Cowper y sera élu dès janvier 1699. Pour une analyse détaillée de cet épisode et des controverses

Aux planches prises chez Bidloo-Lairesse, Cowper en ajouta cependant neuf autres, dans un *Appendix* : les deux premières, qui évoquent des figures du *De humani corporis fabrica* (1543) d'André Vésale (1514-1564), avec l'homme de dos et de face montrant les muscles superficiels sur un arrière-plan de montagnes et de châteaux, sont signées par Henry Cook (1642-1700), dessinateur, et par l'Anversois Michiel Van der Gucht (1660-1725), graveur. Les autres, qui représentent différentes portions du corps et tendent à corriger des figures erronées dans Bidloo, sont signées du seul Van der Gucht, qui a dû les dessiner et les graver. Or Michiel Van der Gucht était le père de Gerard, un des deux graveurs de l'*Osteographia* de Cheselden cités plus haut, dans les premiers paragraphes de ce texte.

De père en fils, de maître à disciple, entre les Pays-Bas et l'Angleterre, on voit ainsi se constituer, sur six ou sept décennies entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, des réseaux de l'illustration anatomique en Europe du Nord. Bidloo fut disciple de Ruysch et maître d'Albinus, dont Pieter Camper fut à son tour le disciple ; Jan Ladmiraal, illustrateur de Ruysch et d'Albinus, fut le disciple de Jacob Le Blon, alors qu'Albinus eut aussi comme illustrateur Jan Wandelaar, disciple de Gérard de Lairesse et de deux autres disciples de l'artiste liégeois, Willem van der Gouwen et Jacob Folkema. Cowper et Cheselden firent appel, quant à eux, à des artistes inscrits, d'une manière ou d'une autre, dans la tradition néerlandaise, que l'on retrouve dans les planches obstétriques de Smellie, Jenty ou Hunter. Aucun de ces illustrateurs – dessinateurs et/ou graveurs – n'est par ailleurs entièrement autonome ni n'impose la texture visuelle des livres auxquels ils participent : l'iconographie anatomique qui en résulte est le fruit d'un compromis, ou plutôt l'expression d'un rapport de collaboration qui est aussi un rapport de force dont les imprimeurs ne sont jamais absents. Le métier d'illustrateur apparaît donc ici – mais ce n'est sans doute pas une spécificité des contextes ni des œuvres considérées – à la fois comme un vecteur singulier du savoir anatomique et comme une scène – un champ – où les enjeux professionnels, techniques et esthétiques ne se confondent pas nécessairement.

qui s'ensuivirent, voir Paule DUMAÎTRE, *La curieuse destinée des planches anatomiques de Gérard de Lairesse peintre en Hollande*, Amsterdam, Rodopi, 1982.

**Aperçu des collaborations possibles
entre imprimeurs, auteurs, éditeurs et
illustrateurs dans la réalisation des
ouvrages chirurgicaux strasbourgeois
(1490–1540)**

par Alice KLEIN (université Paris-Sorbonne)

[Intervention non publiée.]

**La gravure sur bois
dans les ouvrages médicaux des XVII^e et
XVIII^e siècles**

par Maxime Georges METRAUX (université Paris-
Sorbonne)

[Intervention non publiée.]

Dessinateurs et graveurs en médecine vétérinaire : une niche de l'illustration médicale française

par François VALLAT^a

Tout d'abord, afin de situer l'illustration⁶² vétérinaire dans l'édition médicale, il convient d'insister sur les différences entre pathologie animale et humaine. Pour entretenir la santé et la productivité du bétail, les vétérinaires ont à la fois endossé – et endossent encore – le rôle de médecins et de zootechniciens : leur formation participe donc autant des sciences médicales qu'agronomiques. On se doute que les publications concernant ce dernier aspect – allant de la botanique et des constructions rurales à la sélection, l'alimentation et l'usage des races domestiques – n'ont pas leur place dans un colloque consacré aux illustrateurs médicaux.

Autre particularité, la médecine des animaux, plus que celle de l'homme, a été pratiquée par des laïques. Les propriétaires ont – en dehors des épizooties gérées par l'État – longtemps conservé un pouvoir discrétionnaire sur leur cheptel, notamment celui de le soigner à leur guise. Le public lettré des maîtres de domaines agricoles, des officiers de cavalerie et autres détenteurs de chevaux de service et de luxe, utilisa jusqu'au début du XIX^e siècle les multiples versions des « Parfaits maréchaux » et des « Maisons rustiques⁶³ » pour y trouver de quoi médicamenter les animaux. Ces ouvrages permettaient en outre à ce lectorat averti de surveiller les interventions pratiquées par les maréchaux, dont le rôle ne se limitait pas à la ferrure. Issus de la forge, certains de ces artisans attinrent un niveau remarquable en

^a Docteur vétérinaire, Docteur en histoire, Rédacteur en chef du *Bulletin de la Société française d'Histoire de la Médecine et des Sciences vétérinaire*, Membre du pôle *Sociétés et espaces ruraux*, MRSH, Université Caen-Normandie. francoisvallat@hotmail.com

⁶² *Illustration*, au sens de figure illustrant un texte imprimé, est un anglicisme adopté en France vers 1825, quand il devint matériellement possible d'associer image et texte dans une même forme imprimante. Une vingtaine d'années plus tard, le mot désigna en outre les techniques utilisées pour illustrer les textes. Parler d'illustration avant cette époque relève donc de l'anachronisme. Mais pour des raisons pratiques, le mot s'appliquera ici à l'ensemble de la chronologie.

⁶³ Les sources bibliographique et biographiques suivantes seront utilisées dans cet article sans davantage les citer : LEBLANC P., *Catalogue des livres, dessins et estampes de la bibliothèque de feu M. J.-B. Huzard*, Paris, M^{me} V^{me} Bouchard-Huzard, 1842, 3 tomes, notamment le 3^e : *médecine humaine et vétérinaire – équitation - sociétés littéraires - bibliographie - biographie* ; LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris : Administration du grand dictionnaire universel, 1866-1876, 15 vol. ; NEUMANN Louis-Georges, *Biographies vétérinaires*, Paris : Asselin et Houzeau, 1896 ; MENNESSIER DE LA LANCE, *Essai de Bibliographie hippique...*, Paris : L. Dorbon, 1915-1917, 2 vol., supplément 1921. Emmanuel BÉNÉZIT, Jacques BUSSE, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs [...]*, Paris : Gründ, 1999, 14 vol. ; Catalogue général BnF en ligne.

chirurgie équine comme les Lafosse père et fils. Mais ce furent plutôt les écuyers, c'est-à-dire les maîtres d'équitation et d'hippologie des manèges réservés à la noblesse, qui rédigeaient les traités d'hippiatrique des XVII^e et XVIII^e siècles, les médecins et maréchaux jouant en l'occurrence un rôle secondaire.

Claude Bourgelat, un temps écuyer lui-même, fonda les premières écoles vétérinaires à Lyon (1762) et à Alfort (1765). Peu nombreux jusqu'à la fin du premier Empire, les diplômés qui en sortirent bénéficiaient de revenus trop modestes pour se constituer une bibliothèque digne de ce nom. Aussi, durant cette période, n'exista-t-il pas en France d'illustration vétérinaire significative, hormis dans quelques ouvrages auxquels contribuèrent des peintres curieux d'anatomie animale.

Le corpus vétérinaire qui se constitua à partir de la Restauration fit l'objet d'une illustration gravée puis lithographiée avant de bénéficier, comme le reste de l'édition didactique, des applications industrielles de la xylographie et de la photogravure.

L'Anatomia del Cavallo, un exemple durable

Les savoureuses enluminures qui évoquent la chirurgie du cheval des cours princières dans les manuscrits du Moyen Âge et de la Renaissance n'ayant pas leur place ici, on fera débiter l'illustration vétérinaire avec l'*Anatomia del Cavallo* du Bolonais Carlo Ruini (1598)⁶⁴. La suite de gravures qu'elle contient fut plagiée dans l'Europe entière, notamment en France par Gaspard de Saunier⁶⁵, ce qui autorise à en parler ici.

L'aspect disparate des planches de Ruini (gravées sur bois de fil) s'explique par leurs origines multiples. Il semble que quatre sources aient été mises à profit par l'éditeur-imprimeur pour conformer cette illustration de l'anatomie équine au modèle du *De humanis corporis fabrica* de Vésale paru un demi-siècle plus tôt (1543).

On a d'abord affaire à deux suites de croquis effectués par un anatomiste de l'homme – en témoigne la représentation du cheval en décubitus dorsal, à la manière des cadavres humains, position instable et peu pratique qu'abandonneront les vétérinaires au profit de l'abord latéral. Deux cadavres ont été ouverts : une jument gravide et son fœtus, et un cheval entier, avec une évidente curiosité pour la fonction de reproduction au détriment du reste de l'anatomie. Ainsi la dissection se focalise-t-elle sur l'espace abdominal (**fig. 1**). Chaque étape fait l'objet d'un dessin sommaire, suggérant qu'à ce stade l'anatomiste-dessinateur découvre le sujet plus qu'il n'en est familier. Dans le livre, les images se succèdent dans l'ordre l'inverse de celui de la dissection. L'anatomiste n'a sans doute pas rencontré l'éditeur

⁶⁴ Carlo RUINI, *Anatomia del Cavallo, Infermità e suoi Rimedii*, Venise : Gasparo Bindoni, 1599 [éd. or. 1598], 2 vol. Le premier, seul illustré, concerne l'anatomie :

https://books.google.fr/books/about/Anatomia_del_Cavallo_infermita.html?id=e-xBAAAACAAJ&redir_esc=y

⁶⁵ Jacques et Gaspard de SAUNIER, *La parfaite connoissance des chevaux, leur anatomie, leurs bonnes et mauvaises qualitez, leurs maladies et les remedes qui y conviennent*, La Haye : Adrien Moetjens, 1734, in-f°, 6 f.-256 p.-4 f., frontispice, 61 pl. h.t. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626492k/f9.image.r>

qui, autrement, aurait admis l'intérêt de montrer la progression naturelle du travail. De somptueux cadres baroques qui présentent les chevaux éventrés dans des poses inattendues, crinière et queue échevelées, « améliorent » d'ailleurs ces croquis, jugés sans doute simplistes.

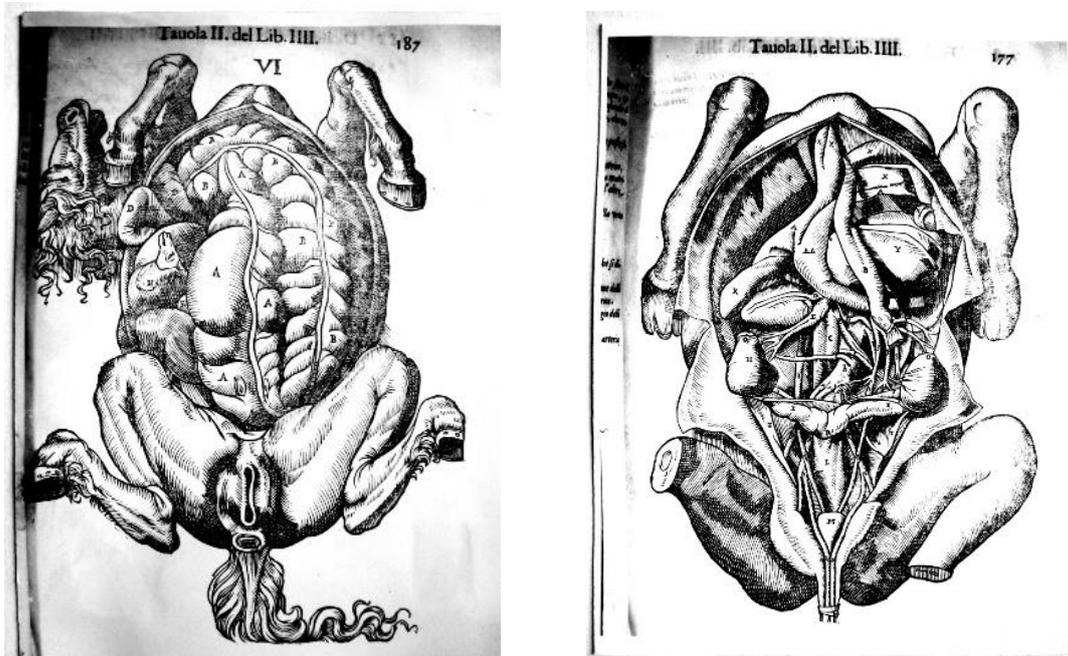


Figure 1 – À gauche, abdomen ouvert de jument gravide, l'utérus est signalé par le fœtus qu'il contient ; à droite, appareil reproducteur d'un fœtus équin femelle *in* Carlo Ruini, *Anatomia del Cavallo*, 1599.

Paris, BIU Santé. Cote : 983.

Trois planches consacrées ensuite à la myologie superficielle du cheval au trot reproduisent sous différents angles le modèle de bronze dit de nos jours « cheval de la Villa Mattei⁶⁶ », réputé avoir été fondu par Jean de Bologne vers 1580, une dizaine d'années avant la parution du livre (fig. 2).

Souhaitant enfin offrir un panorama général de la structure du cheval, l'éditeur-imprimeur demanda certainement à un anatomiste de préparer, sur le modèle de Vésale, une série des éléments omis dans les vues initiales – organes en place et isolés, os, membres disséqués – pour les faire dessiner et graver, d'où les analogies flagrantes avec l'illustration de la *Fabrica* (fig. 3 et 4).

⁶⁶ Palazzo Vecchio de Florence (Italie). Cf. : Christophe DEGUEURCE, « L'anatomie du cheval aux XVIII^e et XIX^e siècles : un outil pour mieux représenter le cheval », *In Situ, Revue des patrimoines*, 27, 2015, 7. <https://insitu.revues.org/12058>

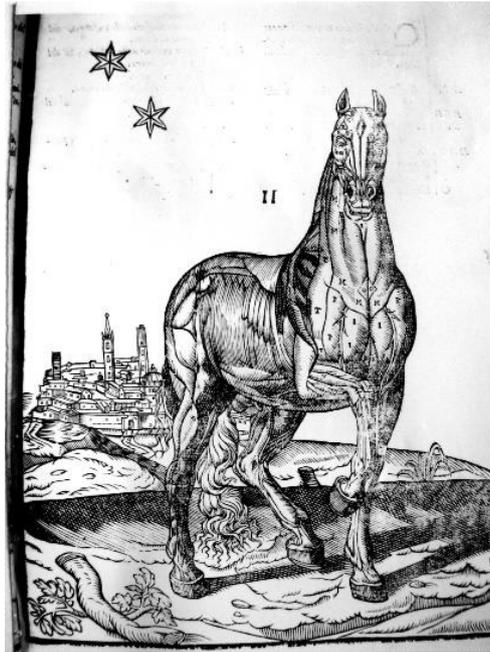


Figure 2 - Myologie superficielle du cheval au trot
in Carlo Ruini, *Anatomia del Cavallo*, 1599.
Paris, BIU Santé. Cote : 983.

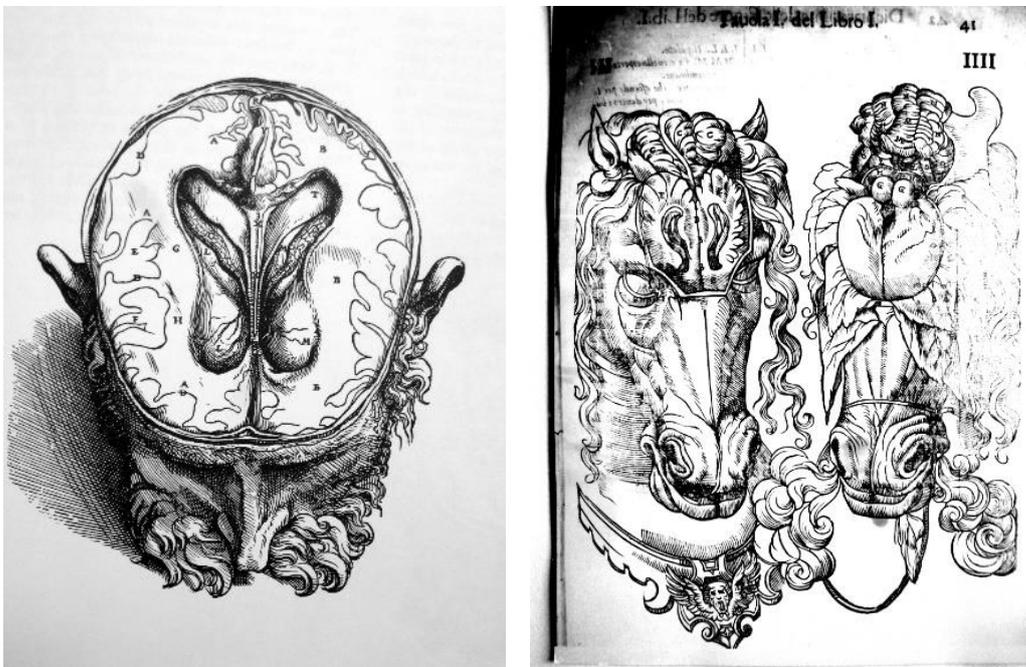


Figure 3 - À gauche, Vésale, *De humanis corporis fabrica*, 1543, cerveau humain ouvert, en place. Paris, BIU Santé. Cote : 302A ; à droite, Ruini, *ibid.*, présentation analogue du cerveau équin.

Comment s'étonner que, même dénuée d'applications chirurgicales, cette réalisation ait connu deux siècles de succès ? Elle résulte des efforts conjoints d'anatomistes, de dessinateurs et de graveurs dirigés par l'éditeur-imprimeur, véritable cheville ouvrière de l'ouvrage. Notons qu'elle tua dans l'œuf, l'année suivante, l'anatomie du cheval de Jean Héroard – appelé à la célébrité comme médecin du jeune Louis XIII – dont ne parut qu'une étude sur les os, illustrée d'élégantes gravures sur cuivre⁶⁷. Pas plus que Ruini, Héroard ne mentionna son dessinateur et son graveur.

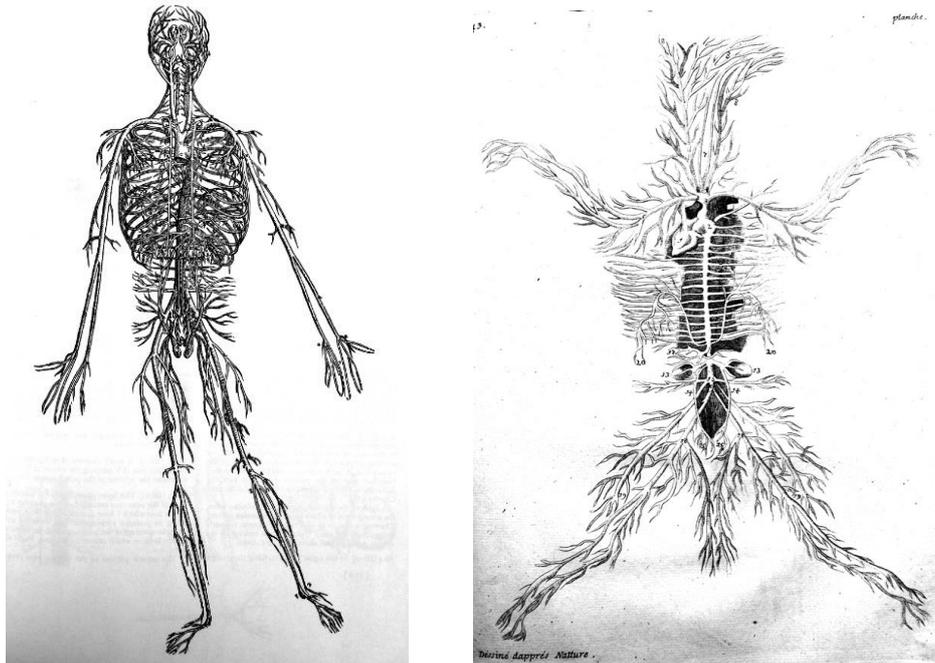


Figure 4 - À gauche, Vésale, *ibid.*, vue fictive et synthétique du système artériel ; à droite, Ruini, *ibid.*, présentation analogue chez le cheval.

Un seul titre de « maréchalerie » – au sens ancien du terme de thérapeutique équine – comporte une suite originale de planches :

GARSAULT François Alexandre de —, ci-devant Capitaine en survivance du Haras du Roi, *Le nouveau parfait maréchal ou connoissance générale et universelle du cheval* [...], Paris, Nyon fils, 1741, in-4°, 28 pl. dépliantes et 20 pl. (botanique). [Réédité en 1746, 1755, 1762, 1770, 1771, 1787, 1797, 1805, 1843.]

⁶⁷ Jean HÉROARD, *Hippostologie, c'est à dire Discours des os du cheval*, Paris : Mamert Patisson, 1599. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8706419n> ; JEANDEL Aurélien, DEGUEURCE Christophe, « Jean Héroard, premier 'vétérinaire' français et rédacteur du *Traité d'Hippostologie* », *Bull.Soc.Hist.Méd. Sci.Vét.*, 2009, 9: p. 89-101 : <http://www.histoire-medecine-veterinaire.fr/jean-heroard-premier-veterinaire-francais-et-redacteur-du-traite-dhippostologie/>

François de Garsault (c. 1692-1778) qui, dans sa traduction de l'Anglais Snape, avait recopié les planches empruntées par ce dernier à Ruini⁶⁸, dessine cette fois lui-même les figures du *Nouveau parfait maréchal* (fig. 5). Il possède à cet égard un véritable don. Par la suite, outre plusieurs monographies techniques de métiers rédigées de sa main, il fournira l'importante illustration d'un ouvrage de matière médicale⁶⁹. Les gravures de son *Nouveau parfait maréchal* ne prétendent pas à l'élégance mais seulement à éclaircir le texte. Aucune ne porte la signature d'un graveur.

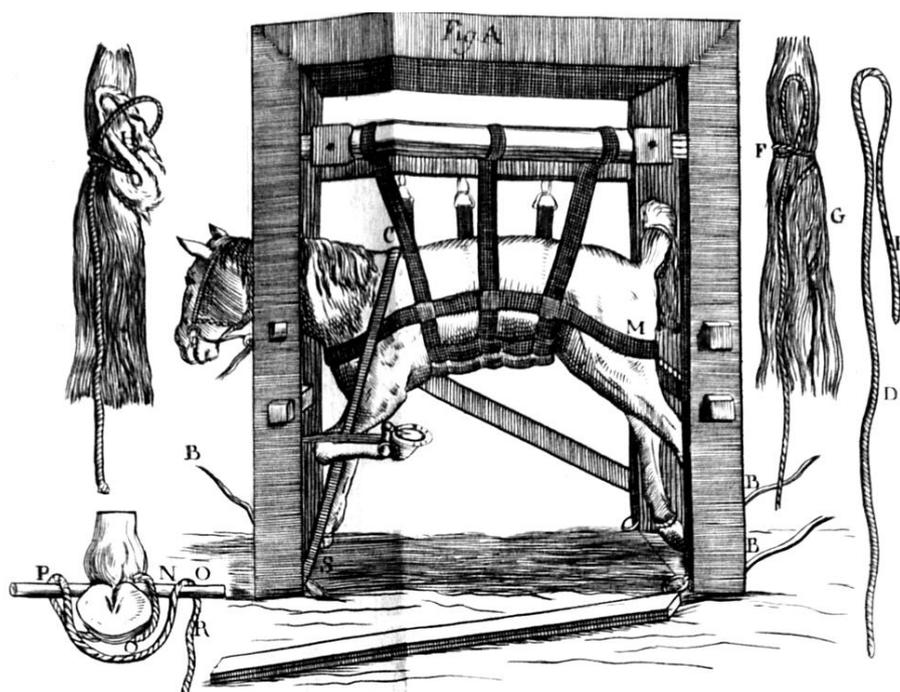


Figure 5 - François de Garsault, *La parfaite connoissance des chevaux...*, 1741, appareils de contention. (Cliché François Vallat).

Prédominance des artistes : 1772-1800

Bien que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle la pathologie vétérinaire se professionnalise, l'artiste prend à ce moment le pas sur l'auteur scientifique. Ainsi Harguinier manifeste-t-il, dans les planches du *Cours d'Hippiatrique* de Philippe-Étienne Lafosse (1772), son intérêt pour la représentation animale sans vraiment se plier aux exigences du dessin

⁶⁸ François Alexandre de GARSULT, *L'anatomie générale du cheval* [...], traduit de l'anglois, Paris, Bathélemy Laisnel, 1732. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96310346.r>

⁶⁹ François Alexandre de GARSULT, *Les Figures des plantes et animaux d'usage en médecine décrits dans la "Matière médicale" de M. Geoffroy*, [...] dessinés d'après nature par M. de Garsault [...], Paris, l'auteur (et G. Desprez), 1765, 5 vol. de planches gravées par Martinet, et 1 vol. de texte.

https://books.google.fr/books/about/Les_figures_des_plantes_et_animaux_d_usa.html?id=KasG26PZbf8C

documentaire⁷⁰. Lafosse, maréchal au savoir exceptionnel, formé à l'anatomie humaine, compte sur la réussite de son ouvrage pour enrayer le développement des écoles vétérinaires dont il a été écarté. Trop luxueuse pour être raisonnable, l'entreprise n'attire aucun éditeur. L'auteur y laissera sa fortune. Visant au meilleur, il engage Harguinier (ou Harguiniez), formé à l'Académie royale de peinture et de sculpture, récent illustrateur des articles *manège* et *équitation* de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert⁷¹, dont il se fait fort de guider le travail.

« M. Harguinier, Professeur aux Écoles royales de dessin [...], curieux de s'instruire de l'anatomie du cheval, en a saisi l'occasion et a suspendu ses autres occupations pour se livrer à une étude réfléchie de cet animal, peu connu du grand nombre des peintres⁷². »

Lafosse a des idées arrêtées. Il s'oppose notamment à toute schématisation :

« La plupart des planches exposées dans les livres d'anatomie, soit humaine, soit vétérinaire, ne sont que des traits informes et incorrects aussi dépourvus de clair-obscur qu'une carte de géographie et qui ne donnent que des renseignements de convention sans rapport avec la chose représentée⁷³. »

Ses craintes que l'artiste se dérobe aux exigences d'une simple représentation scientifique se justifieront pourtant.

À ce moment, ni Lafosse, ni Harguinier n'ont connaissance de l'atlas de l'animalier George Stubbs (1766)⁷⁴ dont les qualités exceptionnelles auraient sans doute modifié ou même découragé le projet. Le peintre s'exprime donc en toute liberté. Privilégiant le macabre théâtral du sujet au détriment d'une réalité par trop prosaïque, il fournit un travail somptueux, assez éloigné des exigences pédagogiques (**fig. 6**). À sa décharge, Lafosse a souvent soumis au crayon du dessinateur des dissections d'une complexité excessive. Mais le temps presse. Dix-sept graveurs, dont certains appartiennent à des lignées d'artisans réputés comme Fessart, Bosse, Aveline, travaillent simultanément sur les dessins d'Harguinier. On confie à chacun une suite de planches à transcrire concernant un même appareil. Le maniement du burin, différant peu de l'un à l'autre, garantit l'homogénéité de l'ensemble et le respect du style de l'artiste. La réalisation de l'illustration ne dépasse pas deux ans grâce à cet important personnel, les gravures datées remontant au plus à 1770. Il existe des exemplaires en couleurs dont les planches sont entièrement aquarellées en atelier spécialisé, une activité confiée à des ouvrières. Chacune applique une teinte. Elle garde sous les yeux un modèle avancé au stade de son travail et pose la couleur en plages uniformes de contour simple, sans dégradés puisque les hachures imprimées suffisent à indiquer les

⁷⁰ Philippe-Étienne LAFOSSE, *Cours d'hippiatrique ou traité complet de la médecine des chevaux*, Paris : Edme, 1772. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55623527> ; sur son excellente formation : *ibid.*, p. vii-ix ; analyse de son illustration in : François VALLAT, *Histoire de l'illustration dans l'anatomie vétérinaire française*, Bayeux, impr. Bayeusaine, 1973, 37-60.

⁷¹ Madeleine PINAULT-SØRENSEN, « Harguiniez, élève de l'Académie royale de peinture et de sculpture et dessinateur pour l'Encyclopédie », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 44 | 2009, 229-234.

⁷² Philippe-Étienne LAFOSSE, *Prospectus du Cours d'Hippiatrique*, s.l.n.d. [1772].

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ George STUBBS, *The Anatomy of the Horse : including a particular description of the bones, cartilages, muscles, fascias, ligaments, nerves, arteries, veins and glands*, Londres, J. Purser, 1766 ; Terence DOHERTY, *The Anatomical Works of George Stubbs*, London: Secker & Warburg, 1974.

ombres. Quelques touches rehaussent seulement par endroits l'impression de relief. Une telle organisation, quoiqu'onéreuse, reste acceptable pour les éditions de luxe.

Sans rivaliser avec cette prestigieuse réalisation, l'École vétérinaire d'Alfort emploie, elle aussi, un artiste attiré par l'anatomie. Antoine-François Vincent (1743-1789), peintre d'Histoire, entré comme élève par pur intérêt pour la représentation animale, demeure dans l'établissement comme enseignant de dessin de 1779 à 1788. Il compose une élégante série de planches pour le *Traité des bandages* du fondateur, Claude Bourgelat (1770)⁷⁵ (fig. 7). Mais il fait surtout paraître, en 1779, avec l'ingénieur-architecte Georges Goiffon, démonstrateur d'anatomie artistique, une prodigieuse suite de diagrammes sur la locomotion du cheval⁷⁶ que seuls les clichés photographiques d'Aedwaerd Muybridge dépasseront en exactitude un siècle plus tard⁷⁷ (fig. 8).

Chabert, deuxième directeur d'Alfort, demande au même Vincent d'illustrer son petit traité de parasitologie vétérinaire, premier du genre en France⁷⁸. La gravure est confiée au détenteur d'un procédé d'impression en couleurs, Édouard Dagoty (fig. 9). La famille Gautier d'Agoty a fourni sept artistes distingués dont six graveurs et un miniaturiste, après que le chef de la lignée, Jacques, eut repris à son compte le procédé de gravure en couleurs initié par Jacob Christoph Le Blon. Célèbre pour les planches anatomiques formant l'atlas de Joseph-Guichard Duverney (1759, où figure le fameux « ange anatomique⁷⁹ »), Jacques-Fabian Gautier d'Agoty fut aidé dans ses travaux par ses cinq fils, et plus spécialement Édouard (1764-1783), celui que choisit Chabert pour reproduire les illustrations de son ouvrage, et qui finira sa vie à Florence comme spécialiste du portrait gravé. Les deux belles planches dépliantes seront toutefois supprimées dans les éditions ultérieures pour mettre le fascicule à la portée des élèves.

⁷⁵ Claude BOURGELAT, *Éléments de l'art vétérinaire. Essai sur les appareils et sur les bandages propres aux quadrupèdes, à l'usage des Élèves des Écoles royales vétérinaires*, P., Impr. royale, 1770.

<http://www2.vetagro-sup.fr/bib/fondsancien/ouvonline/929/929.htm>

⁷⁶ Georges GOIFFON, Antoine-François VINCENT, *Mémoire artificielle des principes relatifs à la fidelle représentation des animaux, tant en peinture qu'en sculpture. Première partie concernant le cheval, ouvrage également intéressant pour les personnes qui se destinent à l'art de monter à cheval...*, Alfort : l'auteur ; Paris : Vve Vallat-La-Chapelle, 1779.

<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?extalfo00041>

⁷⁷ Aedwaerd MUYBRIDGE [*Allures des animaux, recueil de photographies*] s.d.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84527400>

⁷⁸ Philibert CHABERT, Directeur et Inspecteur général des Écoles royales vétérinaires de France, *Traité des maladies vermineuses dans les animaux*, Paris : Impr. Royale, 1782, in-8°, 120 p., 2 pl. dépliantes contenant 36 fig. dessinées par Vincent et gravées en couleurs par Édouard Dagoty. Réédition de 1787 sans illustrations :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96184591>

⁷⁹ <http://classes.bnf.fr/livre/grand/375.htm>

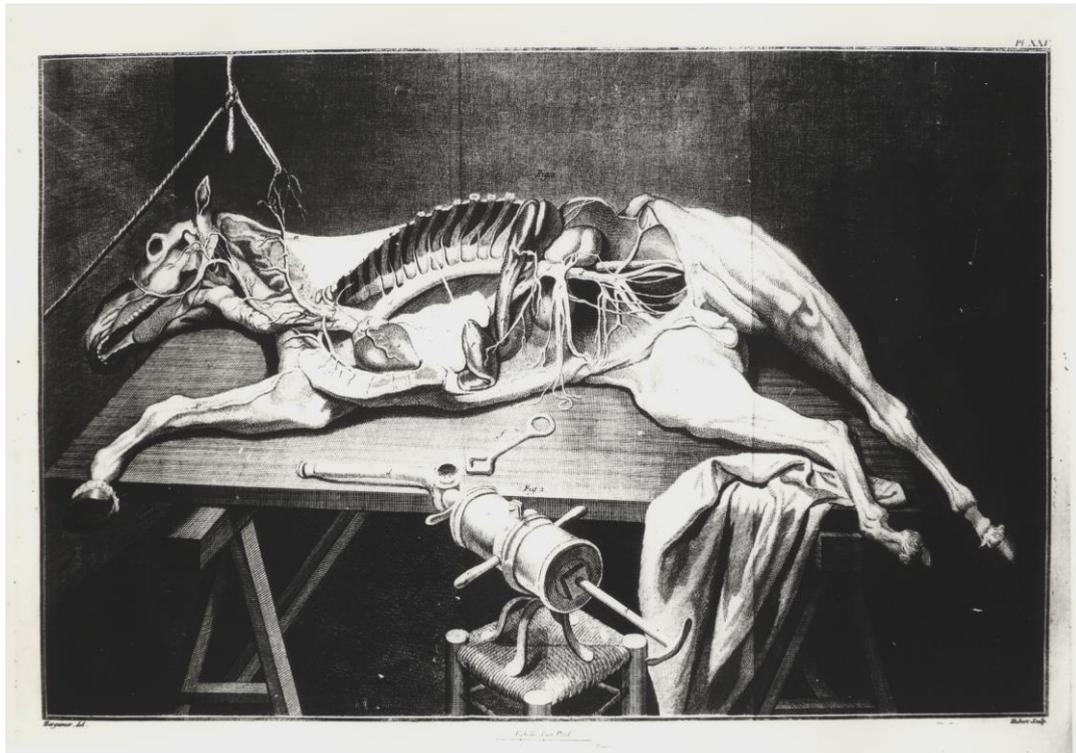


Figure 6 - Philippe-Étienne Lafosse, *Cours d'hippiatrique...*, 1772, système artériel. Paris, BIU Santé. Cote : 721.

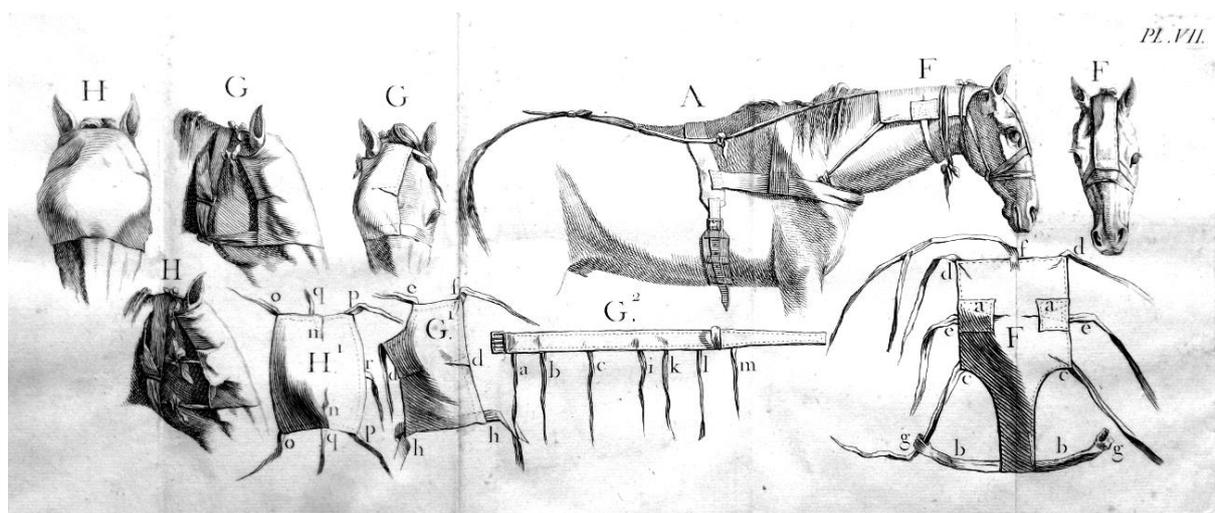


Figure 7 - Claude Bourgelat, *Traité des bandages*, 1770, planche VII. (Cliché François Vallat).

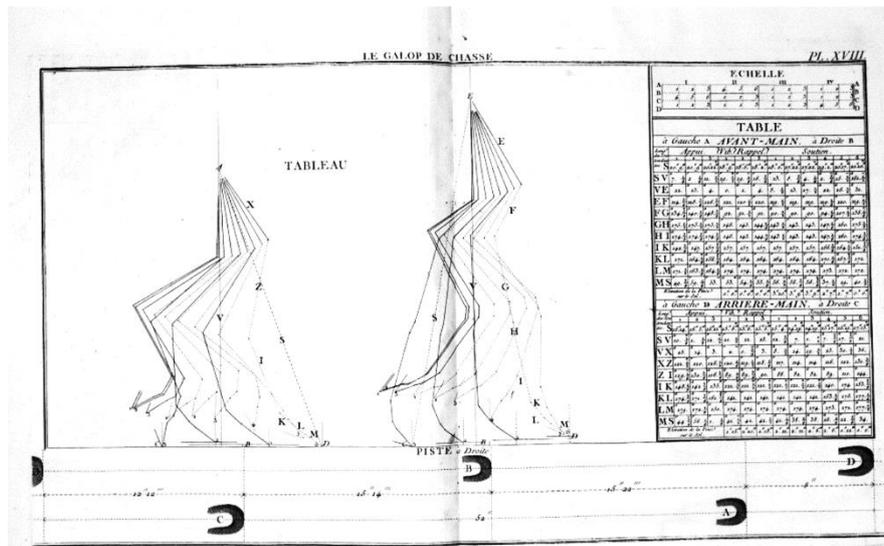


Figure 8 – Goiffon et Vincent, *Mémoire artificielle...*, 1779, diagrammes du galop de chasse. Paris, BIU Santé.

<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?extalfo00041>.

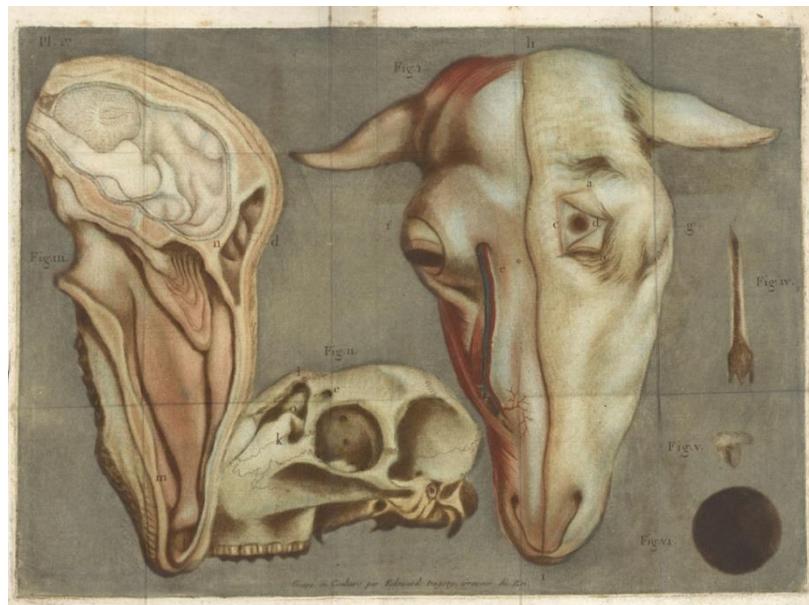


Figure 9 – Philibert Chabert, *Traité des maladies vermineuses dans les animaux*, 1782, planche I, illustrant la sinusite parasitaire par les œstres.

<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?46776x02>

Les professeurs de dessin des écoles vétérinaires au service des enseignants, 1813-1826

Les éditeurs reprennent la main au début du XIX^e siècle. Conscients de la diffusion restreinte d'ouvrages destinés à une profession vétérinaire peu nombreuse, ils se plient aux raisons financières et restreignent l'illustration à quelques planches dépliantes – ni la gravure sur cuivre, ni plus tard la lithographie, ne permettent d'insérer de figures dans le texte. Les dessinateurs se recrutent alors parmi les enseignants et les élèves des écoles vétérinaires, la contribution d'artistes extérieurs restant trop onéreuse.

Sont ainsi illustrés de gravures sur cuivre :

1813-1816 – GOHIER J.-B., Professeur d'opérations et de maladies à l'École Impériale Vétérinaire de Lyon [...], *Mémoires et observations sur la chirurgie et la médecine vétérinaires*, Lyon : Lions, Paris : M^{me} Huzard, 1813-1816, 2 vol. in-8°, 6 pl. [gravées, non signées, sans doute de la main de Gohier lui-même]⁸⁰.

1813 – GIRARD Jean, Directeur-adjoint, Pr à L'École impériale vétérinaire d'Alfort, *Traité du pied considéré dans les animaux domestiques* [...], Paris : 1813, in-8°, 6 pl. dépliantes [dessinées par les vétérinaires J.-B. Huzard et Franck, gravées par Maleuvre, probablement Louis Maleuvre (fils), 1785-18 ?]⁸¹.

Contrairement à la gravure sur métal, la lithographie, qui se répand dans les années 1820, permet à l'artiste, au prix de quelques contraintes techniques, de dessiner directement sur la forme imprimante, le calcaire lithographique, liberté qui en assure le succès. Cet avantage n'est pourtant utilisé dans aucun des livres envisagés ici. Un lithographe a toujours transposé sur la pierre les dessins qu'on lui a fournis. Le procédé fait son apparition chez les vétérinaires avec Nicolas-Henri Jacob (1782-1871), professeur de dessin à Alfort de 1820 à 1836⁸². Loin de toute prétention artistique, il lui faut limiter son enseignement à des sujets utiles : anatomie, extérieur, maréchalerie, chirurgie, pathologie et botanique. Son cours comporte trois séances de deux heures par semaine. N'y assistent, à partir de 1826, que les élèves de première année, à moins d'aptitudes spéciales⁸³.

Nicolas-Henri Jacob, fils du menuisier Henri Jacob (1753-1824) et d'Antoinette-Charlotte Prudhomme, elle-même fille de peintre, est cousin du célèbre ébéniste Georges Jacob. Il a été l'élève de Jacques-Louis David, d'Antoine Dupasquier (c. 1748-1831) et de Jean-Jacques Morgan (1756-1799). Il formera lui-même l'important dessinateur médical Jean-Baptiste Léveillé. Il a pour épouse Charlotte Hublier (1817-...), peintre de profession. Le passage chez les vétérinaires semble décisif pour sa carrière. Après son départ d'Alfort, N.-H. Jacob

⁸⁰ <http://viewer.tiho-hannover.de/viewer/image/PPN735089450/1/>
et <http://viewer.tiho-hannover.de/viewer/image/PPN735090009/1/>

⁸¹ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603402d>

⁸² Alcide RAILLIET, Léon MOULÉ, *Histoire de l'École d'Alfort*, Paris : Asselin et Houzeau, 1908, p. 141 et 163.

⁸³ *Ibid.*, p. 279-280.

produira, avec l'aide de sa femme, de J.-B. Lévillé et d'Edmond Pochet (que l'on retrouvera plus loin), les planches du *Traité d'Anatomie complet de l'Homme* de J.-B. Bourgery (1831-1854) « considéré aujourd'hui sans conteste comme le plus bel ouvrage français d'anatomie publié au XIX^e siècle⁸⁴ ». On ne s'étonnera pas qu'au cours de sa présence à l'École d'Alfort, il soit intervenu dans l'illustration des quatre titres suivants, même quand son nom n'apparaît pas au bas des planches.

1823 – GIRARD Jean, Directeur de l'École Royale Vétérinaire d'Alfort, *Mémoire sur les calculs vésicaux et sur l'opération de la taille dans le cheval*, Paris : Gabon et C^{ie}, 1823, in-8°, 30 p., 4 pl. lithographiées, [dessinées par P. Nultz, répétiteur du cours de dessin et par Félix Rigot (1803-1847) répétiteur d'anatomie à l'École d'Alfort]⁸⁵.

1824 – GIRARD fils (François-Narcisse), Pr à l'École d'Alfort, *Mémoire sur les moyens de reconnaître l'âge du cheval*, 1824, 2 pl. dépliantes [dessinées par Félix Rigot, chef de service à l'École d'Alfort, lithographiées par Lemonnier, rue Gît-le-Cœur, 40] ; du même, *Traité de l'âge du cheval*, 3^e éd., augmentée de l'âge du bœuf, du mouton, du chien et du cochon, par Jean GIRARD, Paris : Béchet jeune, s.d. (1834), in-8°, 4 pl. dépliantes [dessinées par Félix Rigot, gravées sur acier par Rogat (peut-être le graveur-médailleur Émile Rogat, 1770-1852)]⁸⁶.

1827 – GIRARD Jean, Directeur de l'École Royale Vétérinaire d'Alfort, *Traité des hernies inguinales dans le Cheval et autres monodactyles*, Paris : Madame Huzard (née Vallat-la-Chapelle), 1827, in-4°, VIII-150 p. et 7 grandes planches lithographiées se dépliant [exécutées à l'aquarelle par N.-H. Jacob et lithographiées].

1828 – VATEL Pierre-Messidor, Professeur de Clinique, de Médecine opératoire et de Médecine légale à l'École vétérinaire d'Alfort [...], *Éléments de Pathologie vétérinaire ou Précis théorique et pratique de la Médecine et de la Chirurgie des principaux Animaux domestiques*, [...], Paris, Montpellier : Gabon, 1828, 3 vol. in-8°, 4 pl. h.t. dépliantes à la fin du vol. 3., [dessinées par Jardon, élève vétérinaire dirigé par Nicolas-Henri Jacob, lithographiées par Bénard].

N.-H. Jacob supervise encore Félix Rigot lorsque celui-ci exécute les planches de son *Atlas de chirurgie vétérinaire*, complément de l'enseignement chirurgical de Vatel⁸⁷.

⁸⁴ Paule DUMAITRE, Janine SAMION-CONTET, André HAHN, *Histoire de la médecine et du livre médical*, Paris : Pygmalion Olivier Perrin, 1962, p. 334.

⁸⁵ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96120413>

⁸⁶ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6531911f>

⁸⁷ F.-J.-J. RIGOT, Chef de travaux anatomiques à l'École royale vétérinaire d'Alfort, *Anatomie des régions du corps du cheval considéré spécialement dans ses rapports avec la chirurgie et la médecine opératoire, planches dessinées et lithographiées par l'auteur sous la direction de N.-H. Jacob, professeur de dessin à la même École, avec un texte explicatif, ouvrage pouvant servir de complément à la partie chirurgicale des « Éléments de Pathologie vétérinaire » du Pr Vatel*, Paris et Montpellier : Gabon ; Bruxelles : au dépôt de Librairie médicale française, 1829, atlas grand in-f° de 6 pl. lithographiées.

<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?extalfo00103>

L'anatomie artistique du cheval, 1825-1826

Parallèlement à l'illustration vétérinaire proprement dite, l'anatomie artistique du cheval connaît de remarquables réalisations, notamment avec Hector Reverchon (1796-1851) en 1825. Celui-ci enseigne le dessin à l'École vétérinaire de Lyon de 1819 à 1836, au même moment que N.-H. Jacob à Alfort, les deux institutions obéissant à une commune réglementation.

1825 – REVERCHON Jean-Claude-Hector, *Anatomie du Cheval – Ostéologie et Myologie*, dessinées par Hector Reverchon, Peintre, Maître de dessin à l'École royale d'Économie rurale et Vétérinaire de Lyon [...], Paris : M^{me} Huzard ; Lyon : l'auteur, à l'École royale vétérinaire, 1825. Atlas gd. in-f°, 2 f. (titre, avant-propos) – 1 frontispice – 17 lithographies coloriées avec 1 f. de texte explicatif en regard de chacune. (Lithographie d'Henri Adolphe Brunet, Lyon).

1849 – *Id.*, 2^e édition : Lyon : typ. J. Brunet fils et Fonville, 1849, gd in-f°, 2 f. (titre, nomenclature), 8 planches contenant 34 figures. [Lithographie de Sénoq⁸⁸. « Dans cette édition, le frontispice a disparu, les figures sont en plus grand nombre sur chaque planche, certaines d'entre elles sont retournées et il n'y a qu'un feuillet explicatif pour toutes les planches⁸⁹. »]

Cette publication destinée aux artistes s'avère, en dépit d'indéniables qualités, sans objet pour les vétérinaires alors qu'au même moment débute à l'intention de ceux-ci, à Berlin, la publication d'un atlas complet d'anatomie des espèces domestiques⁹⁰. Reverchon ne représente d'ailleurs que les vues latérales, frontales et postérieures d'un cheval au trot dont la musculature est éliminée par plans successifs (**fig. 10**). Seuls les dessins de la région maxillaire évoquent la pratique de la dissection (**fig. 11**). La suite espérée, consacrée aux vaisseaux et encore destinées aux artistes, ne verra jamais le jour.

Sans aucune relation avec l'enseignement vétérinaire, le parisien Brunot publie de son côté un ensemble analogue de planches sur l'appareil locomoteur (**fig. 12**).

1824-1826 – BRUNOT, sculpteur, *Études anatomiques du Cheval, utiles à la connaissance intérieure et extérieure, à son emploi et à sa représentation relativement aux arts*, Paris : l'auteur, Anselin et Pochard, Chaillou-Potrelle, M^{me} Huzard, s.d., album grand in-f° oblong, 2 f. (texte) et 5 cahiers de 4 planches chacun, en noir ou coloriées. *Idem*, Paris : Leconte, s.d.⁹¹. [Imprimerie-lithographie : Bertauts, Paris – spécialiste des affiches de spectacles.]

⁸⁸ <http://www3.vetagro-sup.fr/bib/fondsancien/ouvonline/3655/3655.htm>

⁸⁹ MENNESSIER de LA LANCE, 1915, *loc. cit.*, t. 2, p. 414.

⁹⁰ Ernest-Friedrich GURLT, *Anatomische Abbildungen der Haussäugethiere*, Berlin, Reimer, 1824 et s. Cet ouvrage important se publie par cahier de 10 pl. En 1832, 13 cahier auront paru, avec un volume de texte in-8°. Concernant la seule espèce équine : GURLT Ernest-Friedrich, *Anatomie des Pferdes*, Berlin : 1831, texte in-8°, atlas de 33 pl. in-f°. Sur l'atlas de Reverchon : VALLAT, 1973, *loc. cit.*, p. 69-80.

⁹¹ <http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?extalfo00001>



Figure 10 - Hector Reverchon, *Anatomie du cheval...*, 1825. (Cliché François Vallat).

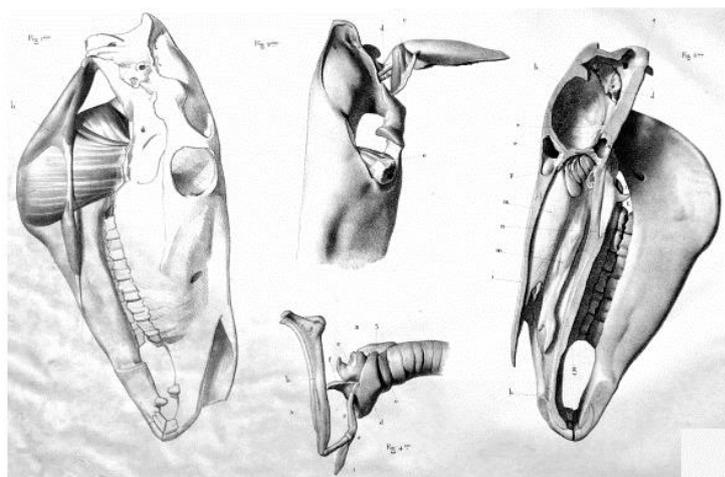


Figure 11 - Hector Reverchon, *Anatomie du cheval...*, 1825. (Cliché François Vallat).

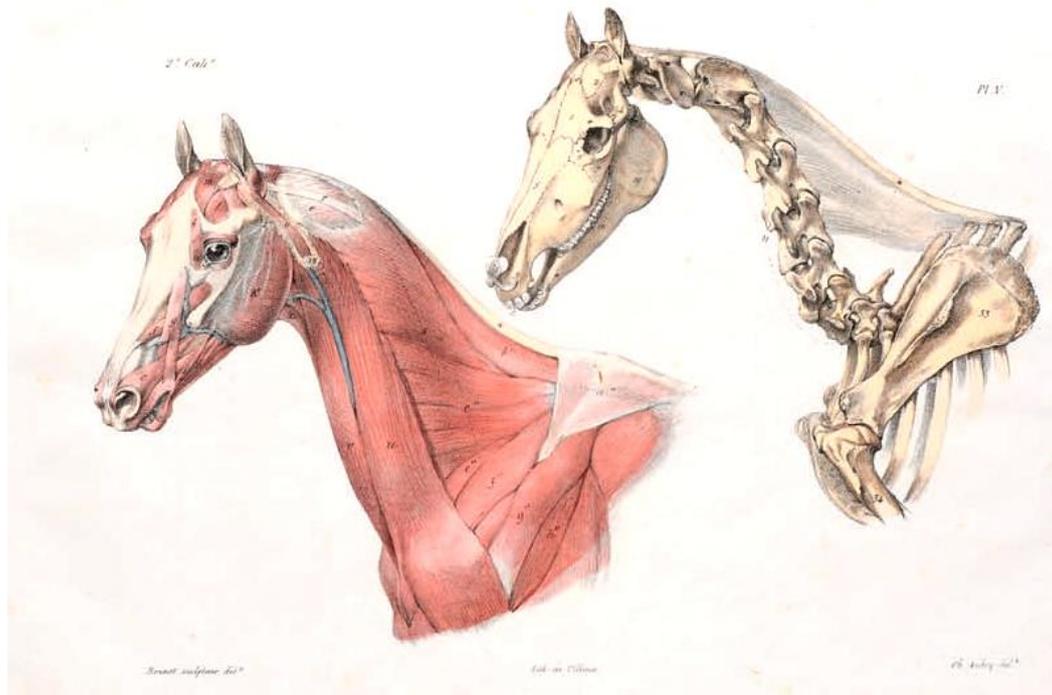


Figure 12 - Brunot, *Études anatomiques du cheval...*, 1826.
<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?extalfo00001>

Il semble difficile de définir le rôle de « directeur » joué par Brunot puisque Charles Aubry (1798–1841) dessine les deux premiers cahiers, puis Henri-Charles Lœillot (dit Karl Lœillot ou Lœillot-Hartwig, 1798–1854) les deux suivants (et même certainement le cinquième, non signé). Dans quelle mesure Aubry et Lœillot ont-ils besoin d'être dirigés ? Déjà expérimentés dans la figuration du cheval, ils ont ensemble à leur actif les belles planches parues en 1817 sur les uniformes de la Garde royale de Louis XVIII, lesquelles comportent de nombreux cavaliers montés⁹². D'ailleurs Lœillot, resté proche d'Aubry, termine, lorsque celui-ci devient professeur de dessin à l'École de cavalerie de Saumur en 1825, les *Études anatomiques du Cheval*, comme le confirme l'ordre de leurs signatures. En dehors des sujets équestres, Lœillot lithographiera les œuvres d'autres artistes comme Horace Vernet et livrera des motifs historiés à la faïencerie de Sèvres.

⁹² <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426910z>

Premières interventions d'illustrateurs médicaux spécialisés, 1828-1851

Des peintres professionnels de l'illustration scientifique – ou sur le point de le devenir – interviennent désormais chez les vétérinaires.

En 1828, Camille Leblanc et son ami le médecin Armand Trousseau⁹³ emploient ainsi Antoine Chazal pour les trente planches de leur atlas⁹⁴ (fig. 13), mises sur cuivre par Ambroise Tardieu (1788-1871) graveur issu d'une lignée d'artisans remontant au XVII^e siècle, et père du médecin légiste Auguste-Ambroise Tardieu⁹⁵.

Antoine Chazal (1793-1854), qui a débuté avec des tableaux religieux, s'adonne aux représentations de fleurs et de fruits⁹⁶ avant de se charger des figures d'un ouvrage d'obstétrique⁹⁷. Au moment où il collabore avec Leblanc et Trousseau en 1828, il entame l'illustration de l'*Anatomie pathologique* de Cruveilhier⁹⁸, travail considérable qu'il ne terminera qu'en 1842, après les *Nouveaux éléments de médecine opératoire* d'Alfred Velpeau (1832). Vers 1835, il entrera au Muséum d'Histoire naturelle, sans doute comme assistant du maître de dessin Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) auquel il succédera à la mort de celui-ci. Une vingtaine des fameux « vélins du Muséum » porteront sa signature. Ainsi son intérêt pour le dessin scientifique lui est-il venu des sujets floraux pour n'aborder le domaine médical qu'à l'âge de trente ans ou presque. Les illustrateurs scientifiques n'auront plus désormais de vocations aussi tardives.

André-Joseph Brogniez (1802-1851), professeur à Cureghem-lez-Bruxelles, doué d'un esprit inventif et d'une habileté de mécanicien hors pair, crée pour chaque opération de nouveaux instruments. Les croquis techniques qu'en donne l'atlas de son *Traité de chirurgie vétérinaire* (1839) sont irréprochables⁹⁹. Hélas, les vues anatomiques d'ensemble produites par le peintre Dominique Meulenbergh¹⁰⁰ manquent totalement d'aisance en dépit d'une

⁹³ Armand Trousseau (1801-1867), docteur en médecine en 1825, agrégé en 1826, médecin des hôpitaux, rédacteur du *Journal des connaissances médico-chirurgicales*, fut l'un des premiers à appliquer la trachéotomie.

Ses observations cliniques de l'Hôtel-Dieu furent éditées plusieurs fois, la première en 1861-1862. Son nom est donné à la contracture de la main dans la tétanie qu'il décrit en 1861.

<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/biographies/index.php?cle=8140>

⁹⁴ Urbain LEBLANC, Armand TROUSSEAU, *Anatomie chirurgicale des principaux animaux domestiques : atlas pour servir de suite au Dictionnaire de Médecine et Chirurgie Vétérinaires de M. Hurler d'Arboval*, Paris : J.-B. Baillière, 1828.

<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?extalfo00093>

⁹⁵ Bernadette MOLITOR (présentation), « Colloque J.-B. Baillière et fils, éditeurs de Médecine, exposition d'ouvrages scientifiques, 29 janvier – 28 février 2005 », PDF en ligne, p. 254.

⁹⁶ Antoine CHAZAL, *Flore pittoresque ou Recueil de fleurs et de fruits peints d'après nature, dédié aux dames*, Paris : l'auteur, 1818, grand in-f^o.

⁹⁷ Jacques-Pierre MAYGRIER, *Nouveaux éléments de la science et de l'art des accouchemens*, Paris : Ed. Béchét, 1822.

⁹⁸ CRUVEILHIER Jean, *Anatomie pathologique du corps humain*, Paris, J.-B. Baillière, 1829-1842, 2 vol. in-f^o de planches en noir et en couleurs.

⁹⁹ André-Joseph BROGNIEZ, *Traité de chirurgie vétérinaire*, Bruxelles, Société Encyclopédique des Sciences médicales, 1839-1845, 3 vol. in-4^o, 1 atlas à l'italienne de 47 pl. en noir ou coloriées.

¹⁰⁰ Dominique François Joseph Meulenbergh, (Bruxelles, 1804 - Bruxelles, 1865) peintre de portraits, élève de l'atelier privé de Navez et de l'Académie de Bruxelles, où il devient professeur de dessin et de gravure jusqu'en 1863. Il exécute des portraits de membres de la famille royale et décore la gare de Verviers en 1852. Il réalise de nombreux portraits

certaine valeur didactique et d'une soigneuse mise en couleurs au pinceau des épreuves lithographiques effectuées par un élève de N.-H. Jacob, Michel Bion¹⁰¹ (fig. 14).

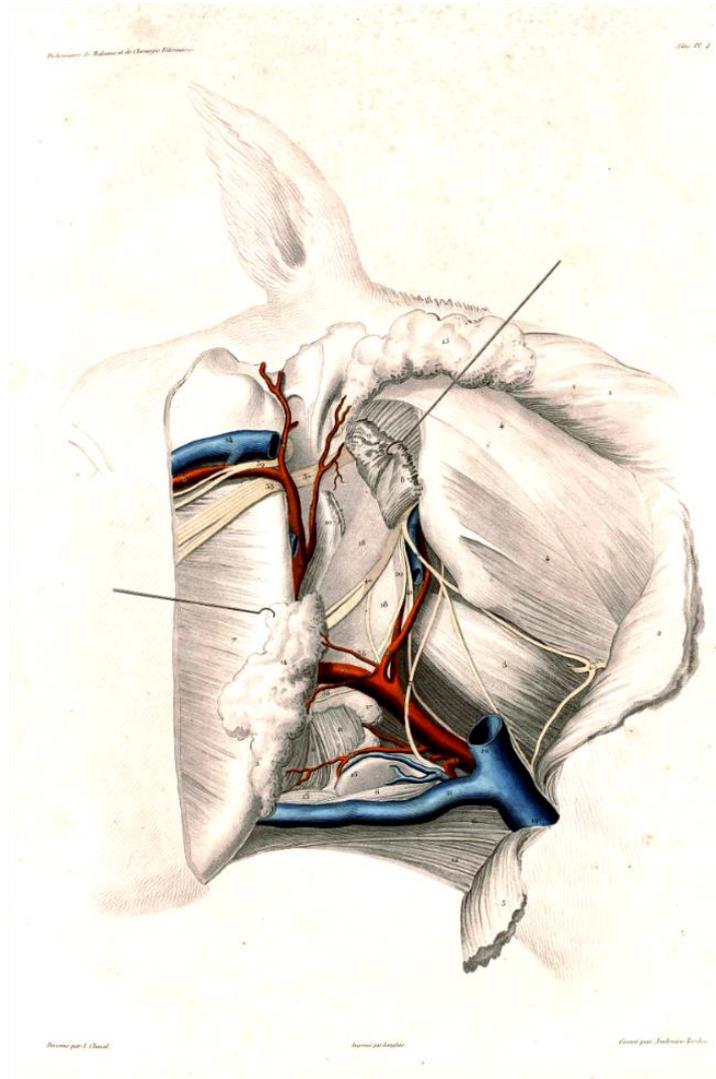


Figure 13 : Leblanc et Trousseau, *Atlas du Dictionnaire de médecine et de chirurgie vétérinaires...*, 1828 – Dissection de la région gutturale vue par la gauche. Paris, BIU Santé. Cote : 557.

lithographiques. Il livre des sujets d'animaux pour le *Journal vétérinaire agricole*. L'année de sa mort paraissent sa transcription lithographique de *Études anatomiques de l'homme* dessinées à Rome par Pierre-François Jacobs (1780-1808), 50 planches, gd in-f°, Bruxelles, Rosez. http://balat.kikirpa.be/lithographies/fiches/Meulenbergh_Dominique.htm consulté le 02-04-2017.

¹⁰¹ Frédéric-Michel Bion « qui a gravé des planches recommandables pour divers ouvrages importants de médecine » n'atteint pas la renommée de son frère, le sculpteur religieux Eugène Bion (1807-1860). LACROIX Paul, *Annuaire des artistes...*, 2^e année, Paris : V^e Jules Renouard, 1861, p. 392.

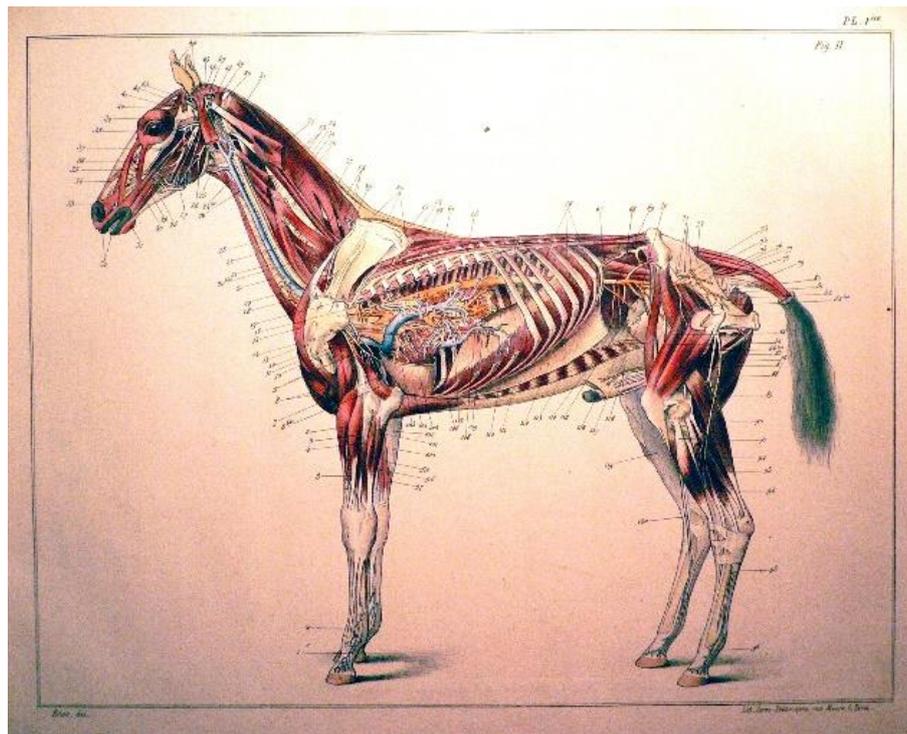


Figure 14 - Brogniez, *Traité de chirurgie vétérinaire*, 1839. (Cliché François Vallat)

Il faut attendre 1851 pour que paraisse un nouveau livre vétérinaire orné de planches : le *Traité de l'organisation du pied du cheval* d'Henri Bouley¹⁰². Le succès durable de l'ouvrage tient plus à son exceptionnelle illustration qu'au fait de figurer dans le trousseau réglementaire des élèves. Devant les réticences de l'éditeur, Henri Bouley se voit contraint de financer lui-même l'atlas. Il ne se résout pas, en effet, à priver d'images un texte consacré à une région anatomique enfermée dans le sabot et rebelle aux investigations. Il a recours à Edmond Pochet qui, fort de sa collaboration avec Nicolas-Henri Jacob, faire preuve de discernement et sait traduire la simplicité des dissections soigneuses de l'élève Deshayes. On peut dire qu'avec cette série de planches lithographiées en couleurs, l'illustration vétérinaire française atteint son apogée (fig. 15).

Pochet et Jacob étaient déjà spécialistes du dessin médical. À la phase suivante, celle du retour de la xylographie avec la gravure sur bois debout, la tendance se confirme et les généralistes cèdent le pas.

¹⁰² Henri BOULEY, *Traité de l'organisation du pied du cheval, comprenant l'étude de la structure, des fonctions et des maladies de cet organe*, P., Labé, 1851, texte : in-8° ; atlas : gd. in-8°, 34 pl. dessinées et lithographiées en couleurs par Edm. Pochet. <http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?extdegu002>

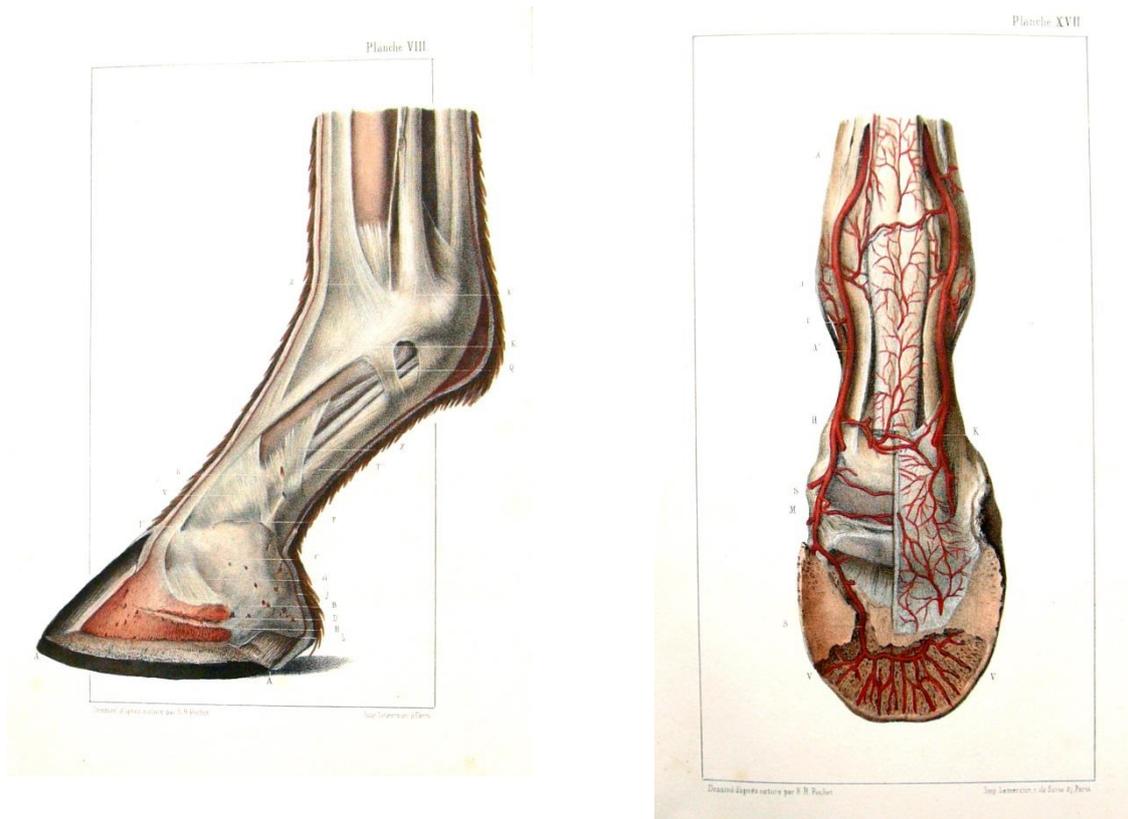


Figure 15 - Henri Bouley, *Traité de l'organisation du pied du cheval*, 1851. (Clichés François Vallat)

1854 : la lithographie cède la place à la xylogravure

Le **tableau 1** réunit les contributeurs des principaux manuels vétérinaires illustrés du second XIX^e siècle et du début du XX^e. Seuls les enseignants de Lyon, Rodet, Chauveau, puis Peuch et Toussaint, font encore appel à des peintres locaux : Francisque Gabillot et Amable Lombard. François-Amédée dit Francisque Gabillot (**fig. 16**) (1818-1876), paysagiste consciencieux, figure au Salon de 1839 à 1870. Résidant à Lyon, il est sollicité par H.J.A. Rodet pour sa *Botanique* (1857)¹⁰³ et par Chauveau pour son *Traité d'anatomie* (1855)¹⁰⁴. Ce dernier lui adjoindra Amable Lombard, né à Draguignan, peintre d'Histoire, de genre et de paysages, ancien élève d'Émile Signol et d'Isidore Pils. Toutefois les dessins de ces artistes, transmis à Paris, y seront adaptés pour la gravure sur bois¹⁰⁵ par Pierre Lackerbauer

¹⁰³ H.J.A. RODET, professeur à l'École impériale vétérinaire de Lyon [...], *Botanique agricole et médicale ou étude des plantes qui intéressent principalement les vétérinaires et les agriculteurs* [...], Paris : Labé ; Lyon : M. Savy, 1857.

¹⁰⁴ Auguste CHAUVEAU, chef de travaux anatomiques à l'École impériale vétérinaire de Lyon, *Anatomie comparée des animaux domestiques*, illustrée de gravures intercalées dans le texte, dessinées d'après nature, Paris : J.-B. Baillière, 1855 < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6535606b> >, 207 fig., réimpressions en 1857 et 1865 ; 2^e éd. (en collaboration avec Saturnin ARLOING) 1871 ; 3^e éd. 1879 ; 4^e éd. 1890, 455 fig. ; 5^e éd. (en collaboration de F.-X. LESBRE), 2 vol., 1903-1905, 745 fig.

¹⁰⁵ La mise sur bois consiste à traduire un dessin estompé en hachures sur un bloc de buis. Le graveur creuse ensuite les blancs qui, dans cette impression en relief analogue à la typographie, ne retiendront pas l'encre et n'entreront pas au contact du papier. La gravure sur bois debout (c'est-à-dire pratiquée sur un plan de section de l'arbre perpendiculaire aux fibres à l'inverse du bois de fil) permet d'insérer les illustrations au corps de texte et ne nécessite pas un papier spécial. Ces formes imprimantes en relief peuvent être reproduites par galvanoplastie, ce qui leur assure une durée illimitée. La gravure

ou Georges Nicolet, illustrateurs attirés de l'éditeur J.-B. Baillière. Pierre Lackerbauer fait même le voyage de Lyon pour mettre au point avec Auguste Chauveau les figures les plus complexes (fig. 17).

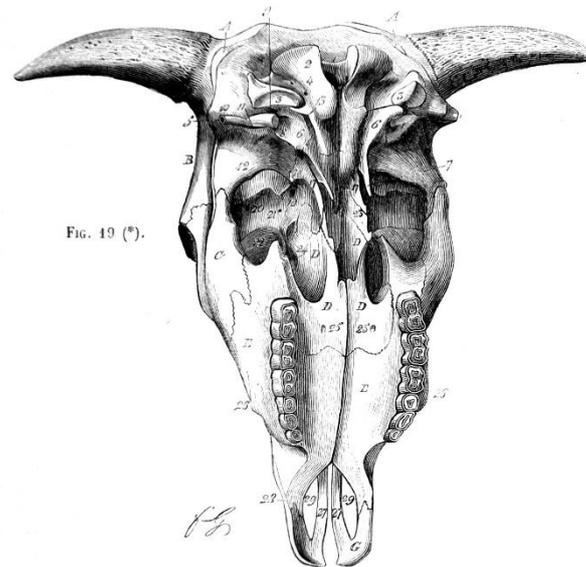


Figure 16 - Chauveau, *Anatomie comparée des animaux domestiques*, 1855 : face ventrale de la tête osseuse du bœuf, par Charles Gabillot. (Cliché François Vallat.)

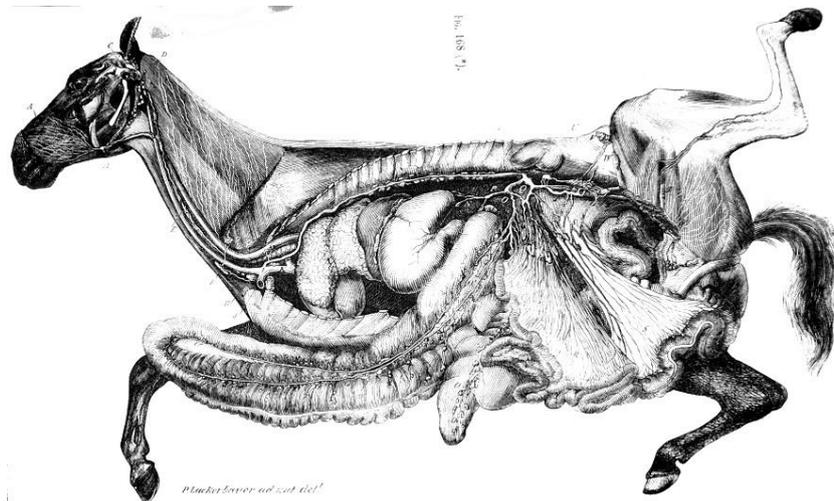


Figure 17 - Chauveau, *Anatomie comparée des animaux domestiques*, 1855 : système lymphatique du cheval, par Pierre Lackerbauer. (Cliché François Vallat.)

sur bois debout, née en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle, n'aurait pu se développer sans l'invention du papier lisse « Whatman ». BLACHON Remi, *La gravure sur bois au XIX^e siècle, l'âge du bois debout*, Paris, L'Amateur, 2001, p. 26.

Pierre Lackerbauer

Il ne réserve cependant aux vétérinaires qu'une partie mineure de sa production mise surtout au service de Louis Pasteur et des anatomopathologistes. Voici une liste chronologique des principaux ouvrages (non vétérinaires) auxquels il collabore, pour montrer son large champ d'action de 1849 à 1890. Elle permet de situer l'artiste dans le siècle, faute de connaître ses dates de naissance et de décès, et de constater combien l'éditeur J.-B. Baillière a compté pour lui.

1849 – A.-J. JOBERT (de Lamballe), *Traité de chirurgie plastique*, Paris : J.-B. Baillière, 1849, texte, atlas in-f° de 18 pl. gravées et coloriées [Ill. de Lackerbauer, Coignet, A. Jacquart, H. Jacquart].

1849 – GUIBOUT Gaston, *Histoire naturelle des drogues simples [...]*, 4^e éd., Paris : J.-B. Baillière, 1849, 4 vol.

1853 – ROBIN Charles, VERDEIL François, *Traité de chimie anatomique et physiologique normale et pathologique, [...]*, Paris : J.-B. Baillière, 1853, 3 vol. et atlas (45 pl.).

1853-1857 – PICTET François-Jules, *Traité de paléontologie [...]*, 2^e éd., Paris : J.-B. Baillière, 1853-1857, 4 vol. in-8°, atlas in-4°.

1857-1861 – LEBERT Hermann, *Traité d'anatomie pathologique générale et spéciale [...]*, Paris : J.-B. Baillière, 1857-1861, 2 vol. (texte) et 2 vol. in-f° renfermant 200 pl. dessinées d'après nature, gravées sur acier, imprimées en couleurs et rehaussées à la main. [L'auteur rend hommage à l'artiste qui a effectué l'ensemble des dessins et des gravures : « Lorsque j'ai commencé à m'occuper d'études iconographiques en pathologie, j'ai eu le bonheur de rencontrer un jeune artiste, M. P. Lackerbauer... ».]

1861 – VIDAL (de Cassis) Auguste, *Traité de pathologie externe et de médecine opératoire*, 5^e éd. par le Dr FANO, Paris : J.-B. Baillière, 1861, 5 vol., 761 fig. [L'auteur dit de ses artistes : « On verra, par le fini des gravures, ce que je dois à mon éditeur et à l'habileté de MM. Chazal, Bion et Lackerbauer ». Certaines gravures sont signées par Pochet et A. Jourdain.]

1862 – SUCQUET J.-P., *Anatomie et physiologie. Circulation du sang. D'une circulation dérivative dans les membres et dans la tête chez l'homme*, Paris : A. Delahaye, 1862, in-8°, 56 p.

1863 – FRÉDOL A. (pseudonyme de MOQUIN-TENDON Alfred), *Le Monde de la Mer*, Paris : impr. de E. Martinet, 1863, gd in-8°. [Ouvrage pour la jeunesse.]

1865 – DESORMEAUX Antonin Jean, *De l'endoscope et de ses applications au diagnostic et au traitement des affections de l'urèthre et de la vessie [...]*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1865, In-8°, 186 p., 10 fig. dans le texte et 3 pl. chromolithographiées d'après nature par P. Lackerbauer, imprimées chez Becquet.

1866 – LANCEREAUX Étienne, *Traité historique et pratique de la syphilis*, Paris : Baillière, 1866, in-8°, 780 p., 3 pl. en couleurs dessinées par P. Lackerbauer, gravées par Annedouche.

1866 – Illustrations des travaux de Louis Pasteur sur les fermentations et les maladies des vins, Paris, 1866, par P. Lackerbauer : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b3200014k>

1870 – PASTEUR Louis, *Études sur la maladie du Ver à soie, moyen assuré de la combattre et d'en prévenir le retour*, Paris : Gauthiers-Villars, 1870, 2 vol. in-8, fig., avec 36 et 1 pl. h.-t., en noir et en couleurs.

1871 – LANCEREAUX Étienne, LACKERBAUER Pierre, *Atlas d'anatomie pathologique*, Paris : V. Masson et fils, 1871, 2 vol., texte (59 pl.) et atlas, illustrations en noir et en couleurs.

1872 – MANDL Louis, *Traité pratique du larynx et du pharynx*, Paris : J.-B. Baillière, 1872, in-8°, 164 fig., 7 pl. en couleurs dessinées par P. Lackerbauer, gravées par Oudet.

1885-1890 – CHARCOT Jean-Martin, *Œuvres complètes*, Paris : A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885-1890, 9 volumes in-8°, fig. et pl. h.t.

Georges Nicolet, illustrateur vétérinaire exclusivement

Pour ce qui concerne la médecine vétérinaire, l'illustrateur important de cette période reste Georges Nicolet (1851-1916). Il est le fils d'Hercule Nicolet (1801-1872), qui fut commis aux écritures à Alfort (1860-1861) puis bibliothécaire et conservateur des collections de l'École après avoir assuré les mêmes fonctions à l'Institut agronomique de Versailles¹⁰⁶. Zoologiste spécialiste des Araignées, Hercule a illustré de nombreux travaux d'entomologie. À sa mort, en 1872, son fils Georges, qui lui succède à la Bibliothèque d'Alfort¹⁰⁷, a déjà débuté dans l'illustration avec le *Traité de Physiologie* de Colin (1856) dont Pierre Lackerbauer lui a laissé dessiner quelques figures (voir ci-dessous).

Georges Nicolet n'a aucune prétention artistique, même si son dessin ne manque pas d'élégance. Il sait simplifier, schématiser et s'appropriier le sujet. Familier du milieu pour lequel il travaille, il saisit parfaitement l'intention des auteurs et fait ressortir le nécessaire sans s'encombrer de détails. Ses capacités ne cessent de s'affirmer jusqu'à sa retraite en 1914, même si après 1895 beaucoup de ses dessins s'inspirent de photographies (fig. 18 à 20). Il illustre tous les traités vétérinaires classiques de 1850 à 1910, fournissant à l'éditeur Baillière une collection de clichés qui seront repris dans une foule de manuels, de précis, de dictionnaires et d'ouvrages de vulgarisation qu'il est inutile d'énumérer ici :

1854-1856 – COLIN Gabriel, chef du service d'Anatomie et de Physiologie de l'École impériale vétérinaire d'Alfort, *Traité de physiologie des animaux domestiques*, avec figures

¹⁰⁶ Arturo MUÑOZ CUEVAS, « Hercule Nicolet, épisodes redécouverts d'une vie d'artiste naturaliste au XIX^e siècle », *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, n°1, 39 (2006), p. 455-458.

¹⁰⁷ Alcide RAILLIET, Léon MOULÉ, *Histoire de l'École d'Alfort*, Paris : Asselin et Houzeau, 1908, p. 397.

intercalées dans le texte, Paris, J.-B. Baillière, 1854-1856, 2 vol. in-8°, 114 fig.¹⁰⁸.
[Illustration de P. Lackerbauer et de G. Nicolet]

1875 - SAINT-CYR François, Pr [...] à l'École vétérinaire de Lyon, *Traité d'obstétrique vétérinaire*, Paris : P. Asselin, 1875¹⁰⁹.

1876-1877 - PEUCH François, TOUSSAINT Jean-Joseph-Henri, *Précis de chirurgie vétérinaire comprenant l'anatomie chirurgicale et la médecine opératoire*, Paris : Asselin et Houzeau, 1876-1877¹¹⁰.

1884 - GOUBAUX Armand, BARRIER Gustave, *De l'extérieur du cheval*, Paris : Asselin, 1884.

1886 - RAILLIET Alcide, *Éléments de Zoologie médicale et agricole*, P., Asselin et Houzeau, 1886.

1895-1898 - CADIOT Pierre Juste, ALMY Julien, *Traité de thérapeutique chirurgicale des animaux domestiques*, Paris : Asselin et Houzeau, 1895-1898.

1902 - MOUSSU Gustave, *Traité des maladies du bétail*, Paris : Asselin et Houzeau, 1902, 189 fig. et 4 pl. en chromotypographie

1908 - BARRIER Gustave, PETIT Georges, *Manuel d'anatomie et de dissection du cheval : ostéologie*, avec 114 fig., la plupart coloriées, et 2 pl. h.t., Paris : Asselin et Houzeau, 1908.

1910 - RENNES Jacques, *Traité de l'inspection des viandes de boucherie, des volailles et gibiers, des poissons, crustacés et mollusques*, Paris : Masson et C^{ie}, 1910, in-8°, 45 pl. h.t.

La documentation relative à certains graveurs mentionnés sur le **tableau 1**, reste lacunaire. Une date de décès – 1869 – pour Chambaron ; l'année de naissance – 1789 – de Jean-François Badoureau¹¹¹ et d'Anna Barbenès¹¹² – 1890 – ; la transcription sur bois d'œuvres de Dévéria (1800-1857) pour James Gowland. Le graveur belge Édouard Vermorcken (1820-1906) est en revanche bien connu. Élève de l'Académie d'Anvers et de l'École royale de gravure de Bruxelles, il a peut-être résidé à Paris vers 1860¹¹³. Mais c'est à la tête de son propre atelier qu'il honore à distance ses contrats avec les éditeurs français (comme François Pannemaker, cet autre Belge, interprète renommé des œuvres de Gustave Doré). Quant au graveur Burgun resté dans l'anonymat, on ne sait quel rapport il entretient avec le peintre graveur de la génération suivante Georges-Marcel Burgun (1874-1964) lequel, avant d'être

¹⁰⁸ http://archive.org/details/b20413968_001 et http://archive.org/details/b20413968_002

¹⁰⁹ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9612151t>

¹¹⁰ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8756419> et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8756377>

¹¹¹ Graveur de l'ouvrage plusieurs fois réédité : Paulin CAZEAUX, *Traité théorique et pratique de l'art des accouchements*, 4^e éd., Paris : J.-B. Baillière, 1853, dessins de Léveillé.

¹¹² Illustratrice, en plus des auteurs eux-mêmes, de : Ch. CORNEVIN, F.-X. LESBRE, professeurs à l'École Vétérinaire de Lyon, *Traité de l'âge des animaux domestiques d'après les dents et les productions épidermiques*, Paris : J.-B. Baillière, 1894. Anna Barbenès a entre autres illustré des ouvrages de conchyliologie publiés chez J.-B. Baillière et fils par le Lyonnais Arnould Locard. Elle a également signé les 3 planches de : SAYN Gustave, *Description des Ammonitides du barrémien de Djebel-Ouach*, Lyon : Pitrat aîné, 1890.

¹¹³ <http://mameetfils.univ-tours.fr/items/show/20179> (consulté le 22 Mars 2017).

remarqué, débutera chez Adolphe Millot, illustrateur d'histoire naturelle et professeur de dessin au Muséum de Paris.

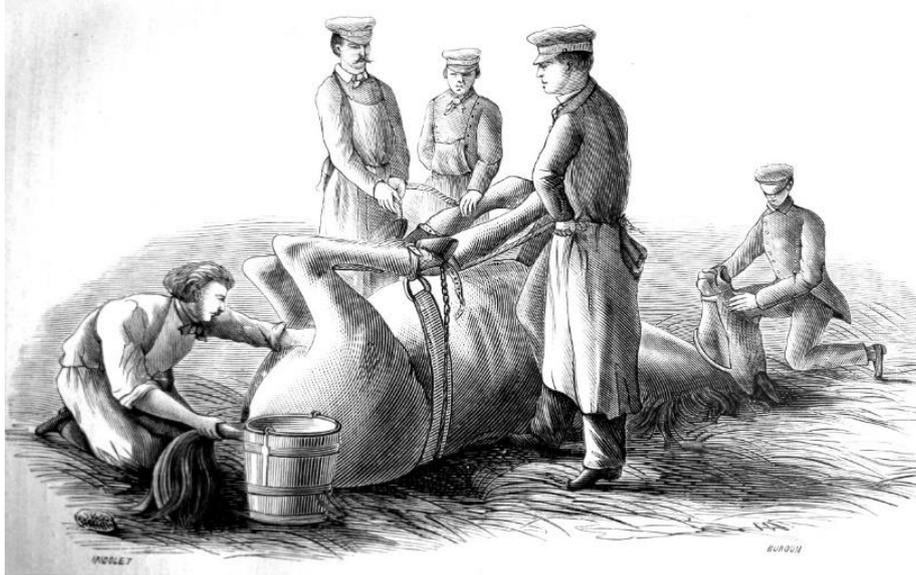


Figure 18 – Peuch et Toussaint, *Précis de chirurgie vétérinaire...*, 1877, tome 2 : « Manuel opératoire du bistournage du cheval (procédé Lelièvre). – Position à donner au cheval. » Dessin de Georges Nicolet, gravé par Burgun. (Cliché François Vallat)

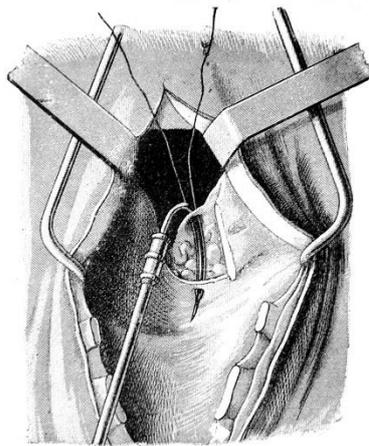


Fig. 257. — Quatrième temps : Suture. — Manière de passer les fils. — L'aiguille doit traverser les lèvres antérieure et postérieure en des points également distants de la ligne médiane et à 3 millimètres environ de leur bord libre.

Figure 19 – Cadiot et Almy, *Traité de thérapeutique chirurgicale des animaux domestiques*, tome 1, 1895 – Quatrième temps de l'aryténoïdectomie chez le cheval. Dessin de Georges Nicolet (Cliché François Vallat.)

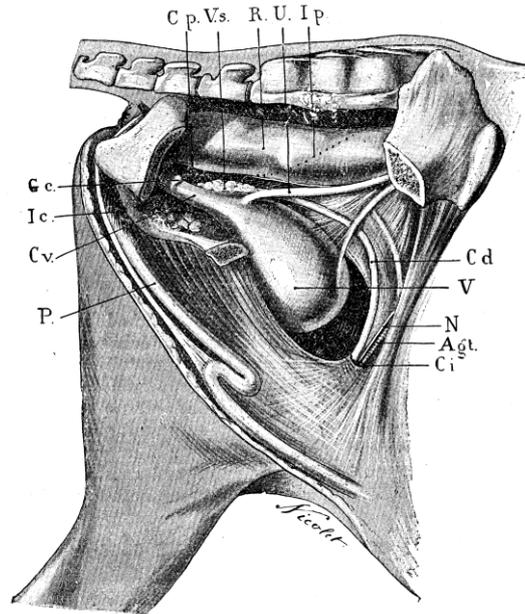


Fig. 364. — Organes génito-urinaires (cavité pelvienne chez le mâle). — Cp, cavité péritonéale (cul-de-sac postérieur); Vs, vésicule séminale; R, rectum; U, uretère; Ip, ligne d'insertion péritonéale; Cd, canal déférent; V, vessie; Agt, artère grande testiculaire; Ci, canal inguinal; P, pénis; Cv, canal vésical; Ic, muscle ischio-caverneux; Ge, prostate.

Figure 20 – Moussu, *Traité des maladies du bétail*, 1902 - Anatomie de l'appareil urogénital du taureau, dessin semi-schématique de Georges Nicolet. (Cliché François Vallat.)

Quand les vétérinaires sont seuls à l'œuvre

Les professionnels n'ont donc pas manqué à l'illustration vétérinaire. Mais l'obligatoire et salutaire collaboration du dessinateur et de l'auteur n'a pas toujours été comprise, les arguments financiers masquant parfois la prétention du vétérinaire à dessiner lui-même.

On a vu qu'à leur création, les écoles ont employé faute de moyens les sujets les plus doués, comme Félix Rigot, pour illustrer les manuels destinés à leurs élèves. Dès que les possibilités financières l'ont permis, les professeurs eurent recours à des artistes, en ne se réservant que les figures les plus techniques, sage décision que transgressera un enseignant de Toulouse. À son insu, le professeur d'anatomie toulousain Lucien Montané (1858-1916) démontre en 1913 les risques de se passer d'un dessinateur. Alors que ses collègues ont envisagé jusque-là la structure du corps par appareils (les os, puis les articulations, puis les muscles, les vaisseaux, etc.), il opte pour l'anatomie topographique, c'est-à-dire envisagée par régions, initiant un différend méthodologique qui divise encore nos écoles¹¹⁴. Quant à l'anatomie topographique elle souffre, au moins pour ce qui concerne l'illustration, d'un sérieux handicap : la difficulté de faire ressortir sur une même image un foisonnement d'éléments juxtaposés.

¹¹⁴ Christophe DEGUEURCE, « Une brève histoire de l'anatomie vétérinaire en France, pour comprendre comment le passé conditionne le présent », *Bull.soc.fr.hist.méd.sci.vét.*, 2016, 16 : p. 143-168.

| Année | Auteur | Ville de l'auteur | Sujet | Editeur | Dessinateur | Mise sur bois | Graveur |
|-------|--------------------|-------------------|-------------------------|-------------------------|--|-----------------------------------|-----------------------------------|
| 1854 | Gourdon | Toulouse | Chirurgie | Labé | Pochet (Paris) | ? | Chambaron (Paris) |
| 1855 | Chauveau | Lyon | Anatomie | Baillièrè | Gabillot, Lombard (Lyon) Lackerbauer | Lackerbauer Nicolet (Paris) | Gowland Badoureau |
| 1856 | Colin | Alfort | Physiologie | Baillièrè | Lackerbauer Nicolet | Lackerbauer | Vermorcken (Belgique) |
| 1857 | Rodet | Lyon | Botanique | Labé | Gabillot (Lyon) | Lackerbauer (Paris) | Gowland (Paris) |
| 1871 | Colin | Alfort | Physiologie | Baillièrè | Lackerbauer Nicolet | Lackerbauer Nicolet | Vermorcken (Belgique) |
| 1875 | Saint-Cyr | Lyon | Obstétrique | Asselin | Lombard (Lyon) | Nicolet (Paris) | Burgun (Paris) |
| 1876 | Peuch Toussaint | Lyon | Chirurgie | Asselin | Lombard (Lyon) | Nicolet (Paris) | Burgun (Paris) |
| 1886 | Railliet | Alfort | Zoologie | Asselin & Houzeau | Nicolet | Nicolet | Vermorcken Burgun A. Martin |
| 1894 | Cornevin Lesbre | Lyon | Anatomie | Baillièrè | Barbenès (Lyon) | non | Michelet Photogravure |
| 1898 | Cadiot Almy | Alfort | Chirurgie | Asselin & Houzeau | Nicolet | non | Photogravure |
| 1902 | Moussu | Alfort | Pathologie du bétail | Asselin & Houzeau | Nicolet | non | Photogravure |
| 1908 | Barrier Petit | Alfort | Anatomie | Asselin & Houzeau | Nicolet | non | Photogravure |
| 1910 | Rennes | Paris | Hygiène alimentaire | Masson | Nicolet | non | Photogravure |

Tableau 1

Il ne s'agit plus de représenter les muscles d'un membre ou le trajet des artères qui le parcourent. Tous les appareils figurent ensemble dans un fouillis de structures (**fig. 21**).

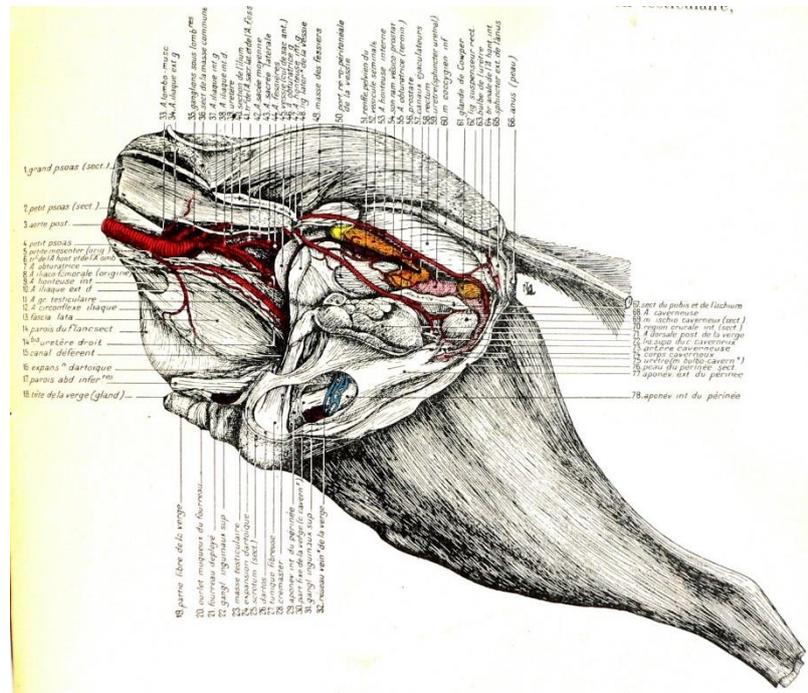


Figure 21 – Montané et Bourdelle, *Anatomie régionale des animaux domestiques, I -Cheval, 2*, 1913, p. 831 : « Organes du bassin chez le mâle et organes génitaux externes », dessin de Lucien Montané. (Cliché François Vallat.)

Cette dissection régionale, lisible pour le professionnel, dérouté le débutant. Le dessinateur doit en conséquence schématiser, grossir et rectifier le trajet des vaisseaux et des nerfs, tout en simplifiant les contours des structures environnantes. Cette « simplification-interprétation », si familière au peintre de paysage, est un métier, ce que Lucien Montané refuse visiblement d'admettre malgré l'excellent précédent que représente en son temps Georges Nicolet. Il se réserve ainsi les figures les plus complexes, dont la mise en couleurs n'améliore guère la lisibilité, pour cantonner aux sujets élémentaires – relevant souvent, comme un aveu d'impuissance, de l'anatomie systématique – un jeune artiste toulousain, D. Biscons (**fig. 22**). Celui-ci collabore jusqu'en 1950 à l'ensemble des volumes de l'*Anatomie régionale des animaux domestiques* : *Cheval* (1913), *Ruminants* (1917), *Porc* (1920) *Carnivores* (1953)¹¹⁵. Le décès en 1916 de Lucien Montané permet à Édouard Bourdelle puis à Clément Bressou de repenser et simplifier l'illustration. Ils exploitent davantage les possibilités de D. Biscons et lui adjoignent une M^{elle} Dissard qui signera bon nombre de figures¹¹⁶.

¹¹⁵ Lucien MONTANÉ, Édouard BOURDELLE, Clément BRESSOU, *Anatomie régionale des animaux domestiques*, Paris : J.-B. Baillière, 5 vol. : I - 1, *Cheval*, 1913 ; I - 2, *Cheval* (suite) ; II – *Ruminants*, 1917 ; III – *Porc*, 1920 ; IV – *Carnivores*, 1953 ; sur l'illustration de la série : VALLAT, 1973, *loc. cit.*, p. 117-127.

¹¹⁶ Il se peut que cette demoiselle Dissard ne soit autre que Marie-Louise Dissart (1881-1957), personnalité hors du commun, versée dans la couture par tradition familiale, qui suivit des cours de peinture et de dessin à l'École des Beaux-Arts de

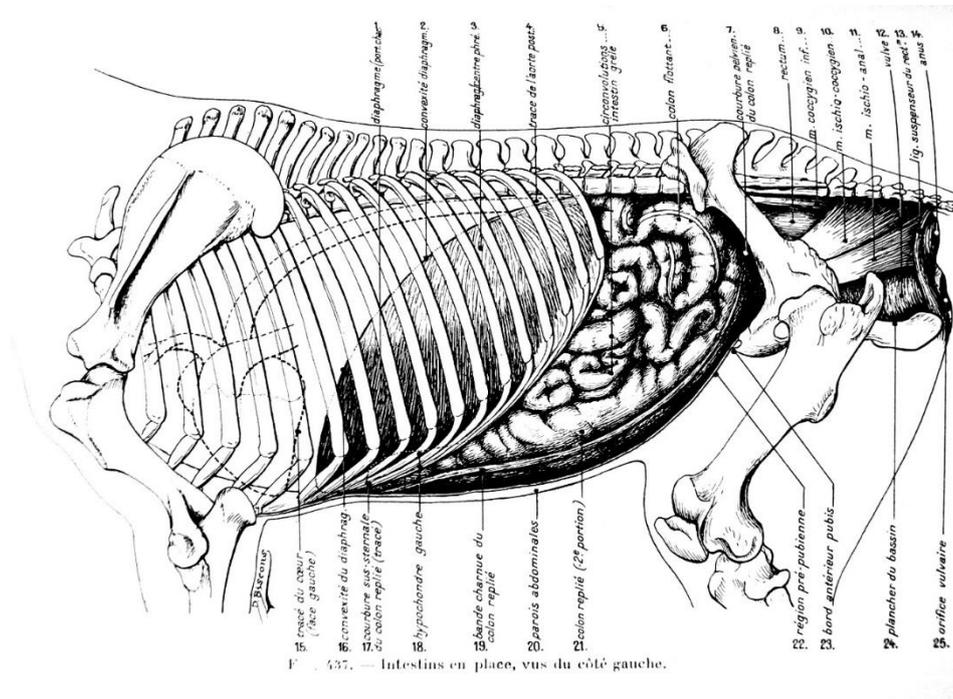


Figure 22 – Montané et Bourdelle, *Anatomie régionale des animaux domestiques, I - Cheval, 2*, 1913, p. 804 : « Intestins en place, vus du côté gauche », dessin de D. Biscons. (Cliché François Vallat.)

Au XX^e siècle, alors que seule l'illustration anatomique et chirurgicale résiste à la photographie, l'anatomie comparée atteint une sorte d'accomplissement en France avec l'ultime traité de Robert Barone.

Comprenant, dès le début de sa carrière, l'intérêt du sage dessin au trait de Georges Nicolet¹¹⁷ repris par D. Biscons, Robert Barone (1918–2014) se l'approprie dans des *Abrégés* à l'usage des élèves (1942–1949), puis dans une *Anatomie des équidés* en dix volumes (1956–1964)¹¹⁸ (fig. 23), préfiguration de l'ouvrage de sa vie, l'*Anatomie comparée des mammifères domestiques* (1966–2010)¹¹⁹. Au prix de quelques maladresses, il dessine lui-même, tâche

Toulouse. Ainsi aurait-elle pu travailler, avant la seconde guerre mondiale, au service d'Anatomie de l'École en complément d'autres activités : maîtresse d'internat, inspectrice de couture des écoles municipales, couturière à son compte. Son rôle héroïque dans la Résistance, autant que la célébrité qui s'y attache dépasseraient les limites de cet exposé. Mais les témoignages manquent à ce jour pour étayer une telle identification.

¹¹⁷ Notamment in BARRIER, PETIT, 1908, *loc. cit.*

¹¹⁸ Richard TAGAND, Robert BARONE, *Anatomie des équidés domestiques*, Lyon, Laboratoire d'Anatomie ENVL, t. I, fascicule 1, *Ostéologie de la tête et du tronc*, 1950 ; fascicule 2, *Ostéologie des ceintures et des membres*, 1951 ; fascicule 3, *Arthrologie*, 1951 ; fascicule 4, *Myologie*, 1952 ; t. II, fascicule 1, *Appareil digestif*, 1954 ; fascicule 2, *Appareil respiratoire*, 1955 ; fascicule 3, *Appareil uro-génital et péritoine*, 1956 ; fascicule 4, *Appareil circulatoire*, 1957 ; t. III, fascicule 1, *Névaxe et méninges*, 1962 ; fascicule 2, *Nerfs – système sympathique – glandes endocrines*, 1964.

¹¹⁹ Robert BARONE, *Anatomie comparée des mammifères domestiques* : t. 1, *Ostéologie*, Lyon, Laboratoire d'Anatomie ENVL, 1966 ; t. 2, *Arthrologie et Myologie*, *ibid.*, 1968 ; t. 3, *Splanchnologie, fœtus et annexes*, fascicule 1, *Appareil digestif – Appareil respiratoire*, *ibid.*, 1976 ; t. 3, fascicule 2, *Appareil uro-génital, fœtus et ses annexes, péritoine et topographie abdominale*, *ibid.*, 1978 ; t. 5 (*sic*), *Angiologie*, Paris : Vigot, 1996 ; t. 6, *Neurologie Système nerveux central*, par Robert BARONE et Ruggero

simplifiée dans la mesure où il envisage l'anatomie par systèmes, à l'inverse de Lucien Montané. Il ne connaît en outre ni la contrainte – ni l'aide – d'un éditeur, puisque son propre laboratoire endosse la publication jusqu'en 1996.

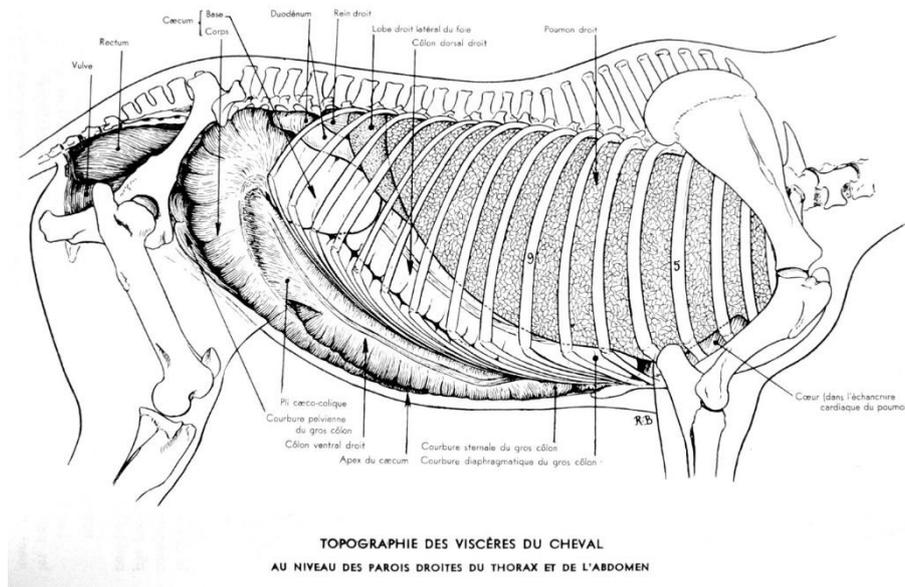


Figure 23 – Tagand et Barone, *Anatomie des Équidés domestiques*, tome I, fascicule I (*Appareil digestif*), 1954, dessin de Robert Barone. (Cliché François Vallat, par autorisation du Laboratoire d'Anatomie ENVL, 1972.)

En 1964, au moment où il entreprend l'*Anatomie comparée des mammifères domestiques*, il s'adjoint les services de Marie-Odile Bagnères, diplômée des Beaux-Arts de Lyon. Attachée au laboratoire d'anatomie de l'École vétérinaire de la ville, elle travaille dix-sept ans dans l'ombre du professeur. Élèves et collaborateurs gardent de celui-ci le souvenir d'une brillante personnalité exclusivement consacrée à son œuvre, très exigeant pour les autres comme pour lui-même et dont la dureté, sous des abords anodins, confinait parfois à l'injustice. Marie-Odile Bagnères n'aura le droit de signer ses dessins qu'après la retraite de Robert Barone, quand elle travaillera avec le successeur de celui-ci, le Professeur Éliane Chatelin. Par le rendu des valeurs, par l'exactitude du tracé et de la perspective, elle transcende pourtant la technique initiée par son premier patron¹²⁰.

BORTOLAMI, *ibid.*, 2004 ; t. 7, *Neurologie, Système périphérique, glandes endocrines, esthésiologie*, par Robert BARONE et Paul SIMOENS, *ibid.*, 2010.

¹²⁰ Indispensable témoignage de Marie-Odile Bagnères concernant le présent sujet : <http://prodinra.inra.fr/record/348095>

Conclusion

De cette revue, qui aurait sans doute mérité une enquête biographique plus approfondie, ressort avant tout l'intérêt de la collaboration entre scientifique et dessinateur pour obtenir une illustration de qualité, collaboration fondée sur le dialogue et les échanges de savoir-faire. Si l'auteur, qui fournit les pièces à reproduire, ignore comment les traduire efficacement sur le papier, le graphiste, en retour, doit savoir se plier aux exigences didactiques en abandonnant ce qui fait l'essence de l'artiste, l'expression personnelle. On comprend que, lorsque le livre s'industrialise dans la seconde moitié du XIX^e siècle, des peintres sans illusions sur leur avenir se résignent à vivre de l'image scientifique. Ils abdiquent leur propre « manière » de dessiner au profit d'un style anonyme – photographique avant l'heure – dont la perfection atteint des sommets avec N.-H. Jacob ou Edmond Pochet. Certains ne se départissent pas pour autant de leur style. Harguinier et Antoine-François Vincent le conservent entièrement et, bien plus tard, Marie-Odile Bagnères le recouvre au fur et à mesure de sa collaboration avec Robert Barone.

Le cas des graveurs est différent, bien que certains endossent à l'occasion le rôle de dessinateur. Leur interprétation technique du dessin d'un autre doit faire preuve de bon sens et de goût, selon leur personnalité et leur formation. Il est en donc d'excellents et de moins bons.

Mais l'illustration vétérinaire a surtout entretenu d'étroits rapports avec celle des ouvrages de médecine, l'une et l'autre utilisant le même personnel, dessinateurs et graveurs appartenant aux « écuries » d'éditeurs communs, comme Baillièrre et Labé.

Les planches d'illustration animalière et la pratique vétérinaire au XVIII^e siècle

par Loreline PELLETIER (université Lille 3)

[Intervention non publiée.]

Mise en page et graphisme :
Chloé Perrot,
Jean-François Vincent,
à partir d'une maquette de Jacques Gana.

Paris : Bibliothèque interuniversitaire de santé, 2017

Illustration de couverture : Jacob, Nicolas-Henri. Muscles du dos (Etude) - Dessins préparatoires pour le *Traité complet de l'anatomie de l'Homme* de J.-M. Bourgery. - Vers 1810 - 1831. - BIU Santé, Ms 81. Consultable en ligne :

<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/page?ms00081&p=26>