

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, écrivit 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 Ladmiral 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, Ladmiral 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 Ladmiral, 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 Ladmiral 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.

Ladmiral 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 Ladmiral, voir Ludwig CHOULANT, *History and bibliography of anatomical illustration*, Chicago, University of Chicago Press, 1920, p. 265-269.

⁴⁸ « [...] egregius & industrius artifex Joannes Ladmiral 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 Ladmiral*, 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 DUMAÏTRE, *La curieuse destinée des planches anatomiques de Gérard de Lairesse peintre en Hollande*, Amsterdam, Rodopi, 1982.