L'homme-livre et le médecin

Évolution du dessin d'une gravure demi-fine publiée par Nicolas I^{er} de Larmessin

The book-man and the physician. Evolution from sketch to engraving in a medium quality plate by Nicolas I de Larmessin

Pascale Cugy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/842>

DOI : 10.4000/estampe.842

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2013

Pagination : 4-18

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Pascale Cugy, « L'homme-livre et le médecin », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 244 | 2013, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/842> ; DOI : 10.4000/estampe.842

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

L'HOMME-LIVRE ET LE MÉDECIN. ÉVOLUTION DU DESSIN D'UNE GRAVURE DEMI-FINE PUBLIÉE PAR NICOLAS I^{ER} DE LARMESSIN

Pascale Cugy

Parmi les dessins classés comme « anonymes » au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, figurait une feuille du XVII^e siècle représentant un homme barbu vêtu d'une robe formée de livres sous un manteau bordé de fourrure, une sorte d'homme-bibliothèque sur le corps duquel apparaissent des dos d'ouvrages dont les auteurs sont écrits sur les tablettes qui les supportent : Paul d'Égine, Rhazès, Avenzoar, Averroès ou encore Laurent Joubert – soit les médecins célèbres par l'université de Paris, hiérarchisés selon l'importance qui leur est alors accordée par l'institution. Réalisée à la plume et au lavis d'encre, rehaussée de sanguine, cette composition est en fait préparatoire à une estampe intitulée *Habit de médecin*, publiée à La Pomme d'or par Nicolas I^{er} de Larmessin (1632-1694) à la fin du XVII^e siècle¹. Elle arbore toutes les caractéristiques qui définissent un dessin destiné à la gravure : en sens inverse par rapport à l'estampe – mis à part pour le texte, qui n'est pas renversé –, elle présente les mêmes dimensions que sa partie figurée ; elle est de plus frottée de sanguine au verso afin de permettre un report, dont témoignent des traces d'incision. Préparant une œuvre dite « demi-fine », en référence à une production qui se situerait à mi-chemin entre l'art populaire et l'art savant², la feuille dessinée présente de nombreuses différences avec la feuille imprimée qu'elle conçoit, qui témoignent d'une véritable transformation du personnage au sein de l'atelier de Larmessin ; le dessin porte en effet des traces d'une élaboration complexe, peut-être réalisée à plusieurs, qui rendent la feuille très intéressante à étudier, à la fois comme exemple concret de la fabrication des images au sein des officines de la rue Saint-Jacques et comme représentation de la Médecine sous le siècle de Louis XIV ; elle apporte de plus des informations d'importance pour la compréhension de la célèbre série des *Costumes grotesques*.

* Ce texte reprend une communication réalisée en avril 2011 à Lyon lors d'ateliers franco-allemands intitulés « La pensée motrice. Études préparatoires en art et en sciences xv^e-xxi^e siècles », au LARHA. Nous remercions Christian Joschke et Pascal Dubourg-Glatigny, organisateurs de ces journées d'étude, ainsi que les différents participants pour leurs remarques ; nous remercions également Barbara Brejon de Lavergnée, Rodolphe Chamonal, François-René Martin, Maxime Préaud et Philippe Rouillard.

1. La planche porte, en marge inférieure, la mention : « A Paris Chez N. de L'Armessin Rue S Jacques, à la Pom(m)e d'Or, (-) Avec Priuil du Roy » (Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du xvii^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1973, tome VI, p. 557, n° 55). L'adresse a été utilisée par Larmessin à partir de 1685 environ, jusqu'à sa mort. Pour le dessin, voir Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Rés B 6 e boîte in-fol.

2. Maxime Préaud parle de l'« imagerie demi-fine » comme d'une « appellation non contrôlée servant à désigner des images à destination populaire gravées en taille-douce, sans doute pour les différencier immédiatement de l'imagerie produite par les officines provinciales travaillant surtout dans le bois gravé colorié et la typographie ». Il s'agit donc de réalisations influencées par l'art dit savant mais produites par des artistes-marchands soucieux de diffusion et de rentabilité, d'un genre que l'on pourrait qualifier d'intermédiaire. Maxime Préaud, « Les arts de l'estampe en France au xvii^e siècle : panorama sur trente ans de recherches », *Perspective*, n° 3, 2009, p. 357-390, p. 379.

III. 1. Nicolas I^{er} de Larmessin, *Habit de médecin*, dessin à la plume, à l'encre brune, au lavis gris et à la sanguine. Frotté de sanguine au verso et repassé à la pointe. 25,5 x 18,4 cm. BnF, Est., Rés. B 6 e boîte in-fol.

LES COSTUMES GROTESQUES ET LES LARMESSIN

Le dessin prépare en effet une estampe appartenant à cette série consacrée à la représentation de professions et états, qui connut à travers toute l'Europe un grand succès et une longue postérité, que l'on peut suivre jusqu'à Birgit Jürgenssen et Étienne-Martin au XX^e siècle³. Ayant pour sujet l'évocation des « Métiers », les planches qui la composent⁴ représentent un personnage isolé à l'avant d'un paysage, vêtu de manière plus ou moins fantaisiste d'outils et de produits liés à un artisanat ou à une industrie spécifiques, se rapportant à un métier dont les attributs sont devenus habit et parure. Le maréchal, qui porte sur son dos le soufflet alimentant la forge qui prend place au niveau de son buste, est ainsi coiffé d'une enclume et paré de fers à cheval, utilisés comme des rubans sur sa culotte et son couvre-chef ; le potier de terre, installé derrière un tour qui semble faire partie intégrante de son corps, est quant à lui entièrement couvert de récipients, formant une sorte d'armure. Le personnage représenté est ainsi totalement identifié à son métier, qui coïncide parfaitement avec son état social, dans une image produisant un effet comique indéniable, mais également une poésie étrange et fantastique, élevant le costume au rang d'allégorie sociale.

3. Le principe de l'habit-objet, définissant et récapitulant le statut d'un être humain, est en effet repris dans des œuvres comme *Hausfrauen-Küchenschürze* (1975, Vienne, Sammlung Verbund, inv. ph1578) ou *Le Manteau*, Demeure V d'Étienne-Martin (1962, Paris, Mnam, inv. AM 1976-965). Il faut de plus noter que des planches des *Costumes grotesques*, copiées par Gerard Valck (1651/1652-1726), l'*Habit de meunier* et l'*Habit de layetier*, ont été présentées en 1936 au Museum of Modern Art de New York, à l'occasion de l'exposition intitulée *Fantastic Art, Dada and Surrealism*. Voir Alfred Barr éd., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, [s. é.], 1946 [3^e édition], p. 86. Cité par Marcel Jean, « Les Larmessin », *Le club français de la médaille*, n° 70-71, 1981, p. 126-129, p. 129.

4. Le nombre des planches est sujet à controverse ; il varie en fonction de la définition donnée aux « Métiers » et des éditeurs considérés (on trouve en effet différents noms d'éditeurs et adresses sur les plaques : ceux de Nicolas I^{er} de Larmessin, de sa veuve et de Nicolas II de Larmessin, puis ceux de Jean Collard et l'adresse, sans nom d'éditeur, du *Grand Saint Remy*). Weigert compte soixante-dix-sept planches. Nous considérons personnellement la série des Métiers comme un tout enrichi par différents membres de la famille Larmessin au fil des ans, tout en excluant, à l'instar de Weigert, les planches qui ne sont pas des « Habits » à proprement parler, sur lesquels les différents accessoires et outils sont présentés et non revêtus par des personnages (ainsi des planches de la Coiffeuse et de la Couturière éditées à la Coupe d'or, auxquelles nous ajoutons celles de la Rubannière, de la Joaillière et de la Tapisserie, dont la production recouvre les habits plutôt qu'elle ne leur confère leur forme). Le nombre des planches s'élèverait donc selon nous plutôt à quatre-vingt-quinze.

III. 2. Nicolas I^{er} de Larmessin, *Habit de médecin*, gravure à l'eau-forte et au burin. 27 x 18,5 cm. BnF. Est., Oa – 60 – pet fol (fol. 34).

III. 3 (à droite). Nicolas I^{er} de Larmessin, *Habit de maréchal*, gravure à l'eau-forte et au burin. 27 x 18,5 cm. BnF, Est., Oa – 60 – pet fol (fol. 33).

Désignées comme une formidable source documentaire sur leur époque, ces images dont les commentateurs – à la suite de Roger-Armand Weigert, qui débute leur étude dans les années 1960⁵ – mettent en avant la « fantaisie imprévue, la bizarrerie de conception et d'exécution »⁶, s'inscrivent dans la tradition arcimboldesque des corps composites. Elles déclinent en effet le principe mis en œuvre par Giuseppe Arcimboldo dans ses peintures, où des personnages sont entièrement constitués d'éléments a priori étrangers au corps qui prennent, agencés ensemble, une apparence hu-

main. Il existe d'ailleurs parmi les œuvres d'Arcimboldo un homme-livre qui n'est pas sans rappeler le dessin de l'atelier de Larmessin, même s'il représente un bibliothécaire⁷, composé d'un amas d'ouvrages nettement moins organisé que les rayonnages du médecin de La Pomme d'or. Ce dernier arbore d'ailleurs les livres comme un habit, une enveloppe, et ceux-ci ne peuvent être considérés comme des éléments corporels à proprement parler.

Si le lien avec les corps composites d'Arcimboldo est évident, il n'est toutefois pas direct et la tradition qui servit de source à Larmessin pour sa série est plutôt celle, née au ^{xvi}^e siècle, des mascarades de la cour, pendant lesquelles les membres de la famille royale revêtaient des costumes créés pour l'occasion par les dessinateurs officiels des Menus plaisirs qui les métamorphosaient en êtres ou en choses inattendus, de façon souvent spectaculaire⁸. Les habits, qui pouvaient prendre l'allure d'étranges échafau-

5. Conservateur à la Bibliothèque nationale, Roger-Armand Weigert publia plusieurs études et réflexions sur les *Costumes grotesques*, dans le cadre de *l'Inventaire du fonds français* ou d'articles ; il corrigea plusieurs erreurs sur la famille de Larmessin et formula sur l'œuvre de ses membres des hypothèses qui restent encore à vérifier – et probablement à modifier. Voir Roger-Armand Weigert, « Sur les Larmessin et les *Costumes Grotesques* », *Nouvelles de l'estampe*, n° 2, 1969, p. 67-75 ; Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, tome VI, Paris, Bibliothèque nationale, 1973, p. 433-570. Il conseilla la plupart des publications consacrées à ces planches, et notamment celle imaginée par Henri Veyrier, qui édita un fac-similé d'un recueil de la Bibliothèque nationale. Voir Henri Veyrier, « Note de l'éditeur », *Les costumes grotesques et les métiers de Nicolas de Larmessin, XVIII^e siècle*, Paris, Henri Veyrier, [1974], non paginé.

6. Roger-Armand Weigert, « Sur les Larmessin et les *Costumes grotesques* », *op. cit.*, p. 71.

7. Datée de 1562, cette œuvre est conservée au château de Skokloster (inv. 11 616), près de Stockholm. Comme de nombreuses peintures d'Arcimboldo, elle a inspiré plusieurs estampes jusqu'au XVIII^e siècle, dont certaines sont peut-être parvenues jusqu'à Nicolas I^{er} de Larmessin.

8. Sur les mascarades de la cour, voir Jérôme de La Gorce, *Berain, dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Herscher, 1986, p. 107-116. Les représentations, qui avaient lieu dans les résidences royales pendant le Carnaval, consistaient en des « spectacles assez brefs, sans intrigues (...) [et] avec des costumes, auxquels on accordait le plus grand soin, en dépensant pour eux des sommes aussi importantes que pour ceux des opéras » (*Ibid.*, p. 107).

dages, figuraient par exemple une « garniture de porcelaine chantante et mouvante »⁹, un jeu de quilles, une bouteille de champagne mais aussi des gens du peuple et gens de métiers, comme lors de la mascarade des *Cris de Paris* organisée à Versailles en 1685, qui mettait en scène des personnages tirés de la vie quotidienne¹⁰. Ces mascarades, décrites par les gazettes et qui se distinguaient des opéras-ballets par le fait que les costumes s'inspiraient d'un univers familier, ont été l'objet de séries d'estampes dont l'esprit se retrouve chez Larmessin. Publiées sous les noms de Berain¹¹, Lepautre et Dolivar, celles-ci détaillent minutieusement les « habits » de différents métiers, en présentant des

danseurs revêtus d'un costume de peintre, d'architecte ou encore d'orfèvre, secouant avec entrain tout un attirail d'objets se rapportant à la profession qu'ils incarnent, rassemblés de façon à former ceintures, culottes ou chapeaux¹². La fantaisie mise en œuvre pour l'adaptation des outils et de la production du métier, qui deviennent coiffure ou ornement, faisant corps avec le personnage, justifie le qualificatif de « grotesque », accordé par le *Mercure galant* à ces costumes¹³ et depuis adopté pour définir les planches de Larmessin. Le *Dictionnaire de l'Académie française*, dont la première édition est publiée en 1694, indique en effet que « grotesque (...) se dit des figures imaginées par le caprice du Peintre,

9. Roger-Armand Weigert, *Le Style Louis XIV*, Paris, Larousse, 1941, p. 76.

10. Jérôme de La Gorce, *Berain, dessinateur du Roi Soleil*, op. cit., p. 110.

11. Si le nom de Jean Berain figure sur les estampes, les dessins préparatoires identifiés à Stockholm par Jérôme de La Gorce montrent qu'elles sont en fait inspirées de créations de son prédécesseur aux Menus plaisirs, Henry Gissey († 1673). *Ibid.*, p. 112 et 156.

12. La série comprend six costumes gravés par Jacques Lepautre vers 1682 : *Habit d'architecte*, *Habit de musicien*, *Habit d'orfèvre*, *Habit de peintre*, *Habit de savetier* et *Habit de sculpteur* (Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, tome XI, Paris, Bibliothèque nationale, 1993, n° 23-28). Peut y être joint l'*Habit de jardinier* de Jean Dolivar (1641-1692), même si les fleurs et les fruits agrémentent plutôt qu'ils ne composent véritablement son habit (Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, tome III, Paris, Bibliothèque nationale, 1954, n° 272).

13. « Description de tous les Divertissemens de la Cour pendant le Carnaval », *Mercure galant*, mars 1683, p. 229-253, p. 229-236.

III. 4. Jacques Le Pautre, *Habit d'orfeure*, gravure à l'eau-forte et au burin. 29,5 x 19 cm. BnF, Est., Rés. Hennin, 6602.

III. 5 (à droite). Nicolas I^{er} de Larmessin, *La Présentation au dauphin*, dessin à la pierre noire. 83,3 x 52,2. BnF, Est., Rés. B7.

dont une partie représente quelque chose de naturel, & l'autre quelque chose de chimerique » ; il signale aussi qu'un « habit grotesque » est quelque chose de « Ridicule, bizarre, extravagant »¹⁴.

Constituant une sorte de transcription plus populaire des planches de Lepautre et Doli-var, dont le concept est élargi à l'ensemble de la société urbaine et quitte le monde de la scène, la série des *Costumes grotesques* est l'une des entreprises les plus fécondes et originales attribuées à Nicolas I^{er} de Larmessin, dont le reste de la production est jugé

plutôt banal et commun. Essentiellement composé de portraits plus ou moins lourdement gravés et d'almanachs au dessin anguleux, il faut reconnaître que son œuvre demeure encore mal connu¹⁵, à l'instar de sa biographie et de celle de son entourage. Les Larmessin constituent en effet une famille complexe et difficile à envisager, faute de véritable étude ; issue du milieu de la librairie, elle disparaît en partie sous la figure de Nicolas III de Larmessin (1684-1755), qui, reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1730, signe de nombreuses gravures d'interprétation pour le Cabinet du Roi¹⁶. La famille Larmessin s'implante en tout cas rue Saint-Jacques dans la seconde moitié du XVII^e siècle, y développant une activité d'éditeur en exploitant deux boutiques : La Pomme d'or et, plus brièvement, La Coupe d'or. Les principales confusions biographiques sont dues à l'existence quasi concomitante de trois Nicolas, dont deux – Nicolas I^{er} et Nicolas II – étaient frères ; nés à plus de dix ans d'intervalle, ils étaient fils d'un marchand libraire qui s'appelait également Nicolas et demeurait en 1647

14. *Le Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy*, Paris, Veuve Jean-Baptiste et Jean-Baptiste Coignard, 1694, tome 1, p. 545.

15. *L'Inventaire du fonds français* de la Bibliothèque nationale indique 612 numéros pour l'œuvre de Nicolas I^{er} et 120 pour celui de Nicolas II. Le partage des attributions entre les deux frères est encore à revoir. Voir Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, tome VI, op. cit., p. 433-570.

16. Pour la biographie des différents membres de la famille Larmessin, voir Pierre Casselle, Marianne Grivel, Corinne Le Bitouzé, Maxime Préaud, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis – Éditions du Cercle de la Librairie, 1987, p. 198-200.

paroisse Saint-Hilaire, rue Chartière, proche le Puits-Certain¹⁷.

L'on sait de Nicolas I^{er} de Larmessin qu'il effectua son apprentissage entre 1647 et 1651 chez un graveur, marchand d'estampes et éditeur proche du milieu du livre, Jean Mathieu¹⁸, dont il récupéra finalement l'enseigne rue Saint-Jacques – celle de La Pomme d'or – après avoir épousé la fille de son successeur, Marie Bertrand¹⁹. Cette dernière, fille de Pierre Bertrand (vers 1600-1678)²⁰, exploita la boutique après la mort son époux et poursuivit la série des *Costumes grotesques*²¹ ; elle lui avait auparavant permis de récupérer un fonds relativement conséquent. Nicolas I^{er} de Larmessin était d'ailleurs en partie l'auteur des planches qui le composaient, puisqu'il avait été employé comme graveur par son beau-père, éditeur de facéties et de pièces en rapport avec l'actualité – notamment des almanachs –, mais aussi d'estampes d'interprétation²². Plusieurs dessins datant de cette période, préparatoires à des almanachs ou à des portraits, lui sont d'ailleurs attribués²³.

17. Arch. nat., Min. centr., Et. CX-113, 6 février 1647. Document cité par le *Dictionnaire des éditeurs d'estampes...*, op. cit., p. 198. Le père de Nicolas I^{er} et Nicolas II de Larmessin avait auparavant vécu rue Saint-Jacques et sa boutique de « marchand libraire, doreur de livres » était installée à l'enseigne des Quatre-fils Aymon ; il avait apparemment été reçu libraire en 1633. Voir Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, tome VI, op. cit., p. 434.

18. Graveur, éditeur et marchand d'estampes ayant surtout travaillé pour le milieu parisien de l'édition, réalisant frontispices et illustrations, Jean Mathieu prit Nicolas I^{er} de Larmessin comme apprenti pour lui « apprendre à graver » durant quatre ans moyennant 150 livres tournois. Voir Pascale Cugy, « Jean Mathieu dit *Matheus* (1590-1672), graveur, éditeur et marchand d'estampes parisien », *Nouvelles de l'estampe*, n° 225, 2009, p. 29-42, p. 30.

19. Fille de Pierre Bertrand et Barbe Piollet, Marie Bertrand grandit à La Pomme d'or, dont son père était devenu locataire en 1644. Son mariage avec Nicolas I^{er} de Larmessin eut lieu au cours de l'été 1654. Voir *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris...*, op. cit., p. 53 et 198.

20. Imprimeur en taille-douce, éditeur et marchand d'estampes, Pierre Bertrand épousa en 1628 la fille de l'imprimeur en taille-douce Pierre Piollet, dont il eut au moins douze enfants. D'abord établi à La Rose blanche, il s'installa à La Pomme d'or en 1644 après avoir acheté à Jean Mathieu la boutique et son fonds, composé « en aultre chose en cent douze planches en feuilles, dix sept planches doubles feuillets, deux cens soixante tant pieces fines que fonds blancs », contre la somme de 2 100 livres. Arch. nat., Min. centr., Et. XLIII-44, 15 septembre 1644. Document cité par le *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris...*, op. cit., p. 53-54.

21. Quatorze planches, qui ne semblent pas avoir été publiées sous le nom de Nicolas I^{er}, portent l'adresse « Chez la Veuve N. de L'armessin, rue S.t Jacq(ues) à la Pom(m)e d'Or, (-) Auec priuill du Roy », la plupart du temps accompagnée de la signature « N. de Larmessin, del. et Sculp. ». Cette dernière mention est absente de la grande majorité des autres plaques de la série. C'est Marie Bertrand qui, comme le montre un document que nous a signalé Maxime Préaud, vendit à Jean Collard « soixante seize mestiers ».

22. Pierre Bertrand reçoit en effet des privilèges et permissions concernant des sujets de dévotion et d'histoire ainsi que des portraits, parmi lesquels se trouvent des planches gravées d'après Annibal Carrache, Jules Romain et le Dominiquin. Outre celui de Nicolas I^{er} de Larmessin, on trouve sur les estampes qu'il édite les noms de Jean Boulanger, Jean de Courbes et Léonard Gaultier. Voir *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris...* op. cit., p. 54.

23. Parmi lesquels se trouvent notamment *La Fameuse conquête de Louis le Grand* et *La Présentation au dauphin*, qui préparent des almanachs, ainsi qu'un portrait à la sanguine de *Louis de France, dauphin*, d'après Charles Beaubrun, signé et daté de 1668. BnF, Est. Rés-B7-format 5.

III. 6. Nicolas I^{er} de Larmessin, *Habit de barbier-perruquier*, dessin à la plume, à l'encre brune, à la pierre noire, au lavis gris et à la sanguine. BnF, Est., Oa – 36 – fol (2).

III. 7. Nicolas I^{er} de Larmessin, *Habit de ceinturier*, dessin à la plume, à l'encre noire et au lavis brun. BnF, Est., Oa – 36 – fol (2).

Nicolas II de Larmessin (vers 1645-1725), jeune frère de Nicolas I^{er}, passe quant à lui pour avoir été le principal auteur des estampes publiées à La Pomme d'or par son frère ; selon cette hypothèse émise par Weigert, il aurait ainsi en quelque sorte pris le relais comme graveur une fois Nicolas I^{er} établi comme éditeur, et donc joué le rôle d'apprenti puis de collaborateur, au sein d'un couple qui n'eut apparemment pas de descendant²⁴. Lui-aussi publia sous son nom des *Costumes grotesques*, complétant la série originelle en y ajoutant principalement des

femmes et des représentants d'arts libéraux²⁵, probablement quelques années avant que son fils Nicolas III ne soit embastillé pour « avoir gravé et distribué des estampes injurieuses au Roy et à la religion », parmi lesquelles une planche intitulée *Décadence de la France* représentant le roi vomissant, soutenu par Madame de Maintenon²⁶.

FABRICATION ET ÉVOLUTION D'UNE IMAGE

Il existe à notre connaissance quatre dessins préparatoires à la série des *Costumes grotesques*. Trois d'entre eux ont été reconnus par Weigert dans son inventaire²⁷ tandis que le dernier – celui qui nous intéresse

24. La veuve de Nicolas I^{er} de Larmessin, dans son testament de 1697, lègue en effet tous ses biens à ses nièces, avec réserve d'usufruit à ses sœurs. Marie Bertrand et Nicolas I^{er} de Larmessin s'étaient d'ailleurs fait donation mutuelle de leurs biens le 5 août 1657. Voir *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris...*, op. cit., p. 198.

25. Vingt planches au moins portent l'adresse de la Coupe d'or, accompagnée dans la plupart des cas de la date 1695.

26. Augustin Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 739 ; *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris...*, op. cit., p. 199. Cette affaire ne semble d'ailleurs pas avoir eu d'incidences sur la carrière du graveur et académicien.

27. Il s'agit des feuilles préparatoires à l'« *Habit de barbier-perruquier* », à l'« *Habit de cabartier* » [mal identifié] et à l'« *Habit de Ceinturier* » (BnF, Est. Oa-36-fol (2)). Voir Roger-Armand Weigert, op. cit., p. 551, n° 16, p. 552, n° 24 et p. 553, n° 27. Hésitant entre des feuilles pour ou d'après la gravure, Weigert ne se prononce pas sur leur caractère préparatoire, qui nous semble évident.

plus particulièrement ici – était, pour des raisons qui nous échappent encore, classé à part, parmi les anonymes. S'ils peuvent à première vue paraître assez différents, ces dessins sont en fait très probablement de la même main²⁸, qui semble être celle de Nicolas I^{er} de Larmessin. Ils partagent en effet avec les dessins qui lui sont attribués des caractéristiques de hiératisme et certains tics – en particulier dans le tracé de la bouche, marquée par d'épaisses commissures quasi verticales, deux pointes sur la lèvre supérieure et une lèvre inférieure charnue – qui nous font penser que, contrairement à ce qu'écrivait Weigert, le plus âgé des frères Larmessin fut le véritable concepteur de la série qui rendit leur nom célèbre. Parmi ces dessins représentant des « Habits » de métiers, qui présentent tous des différences

avec l'estampe finale, la feuille figurant le médecin est particulièrement intéressante en ce qu'elle porte des corrections et modifications importantes, témoignant d'un processus d'élaboration qui révèle les capacités d'invention – et sans doute les préoccupations marchandes – de Nicolas I^{er} de Larmessin. Le dessin de la figure en lui-même ne présente que peu d'intérêt ; il est même beaucoup moins vif et alerte que celui de l'*Habit de barbier-perruquier* ou de l'*Habit de cabaretier*. Le lavis est appliqué et minutieux, presque figé, semblable par bien des aspects à celui sollicité par d'autres éditeurs de la rue Saint-Jacques pour la préparation de leurs estampes. L'œuvre se distingue toutefois par un emploi particulier de la sanguine, utilisée sur le lavis de manière très libre, pour quelques éléments seulement, qu'elle corrige et modifie. En raison de ces retouches à la sanguine, la feuille ressemble à celles produites par quelques-uns des contemporains ou successeurs de Larmessin rue Saint-Jacques, comme Henri II Bonnard (1642-1711) ou Jacques Chiquet (vers 1673-1721) : la Bibliothèque nationale de France conserve en effet des exemples de feuilles préparatoires très proches de celle de l'*Habit de médecin* chez ces éditeurs, sur lesquelles des tracés à la sanguine redessinent et raffermissent des contours, donnant

28. L'un d'eux – l'« *Habit de cabartier* » –, tracé avec plus de vivacité que les autres, moins raide et hiératique, correspond à une estampe publiée par Nicolas II sur un thème déjà abordé par son frère. Il pourrait être de sa main, quoiqu'il présente la même bouche que les personnages dessinés par Nicolas I^{er}.

III. 8. Nicolas II de Larmessin(?), *Habit de cabaretier*, dessin à la plume, à l'encre brune, au lavis gris et à la sanguine. BnF, Est., Oa – 36 – fol (2).

III. 9 (à droite). Jacques Chiquet, *Le Matin*, dessin à la plume, à l'encre grise, au lavis gris et à la sanguine. Frotté de sanguine au verso et repassé à la pointe. 24 x 16,2 cm. BnF, Est., Rés. B 6 e boîte in-fol.

avec vigueur une nouvelle forme à certains détails, reconstruisant et restructurant en partie la composition²⁹. Cette intervention libre sur un dessin extrêmement fini et détaillé renvoie à une création en collaboration – l'éditeur confiant le dessin à un tiers, avant de le vérifier et de lui indiquer des corrections –, ou au moins à une conception en deux temps de la composition – le projet initial étant soumis à une relecture avant la réalisation finale. Sur la feuille de Larmessin, les corrections sont particulièrement importantes et semblent indiquer l'intervention de plusieurs mains – l'une exécutant le dessin confié par l'autre, proposant, l'autre corrigeant de manière démonstrative et ordonnant les modifications – ; plu-

sieurs détails et reprises semblent l'écho de discussions entre au moins deux acteurs, qui conduisent à gommer certains aspects de la figure, faisant passer l'apparence du médecin de celle d'un mage hirsute à celle d'un gentilhomme galant. Les corrections impliquent en effet une évolution de la silhouette et de la posture : le bras gauche, raide sur le lavis, est plié au niveau du coude et du poignet de manière à prendre un aspect plus élégant et distingué sur le tracé à la sanguine, qui allonge ses proportions, tandis que des rectifications plus légères touchent les contours de la toque ou du manteau ; s'y ajoutent une remise en cause à la plume de deux parties de la composition – la tête et la main droite, pour laquelle ont lieu des hésitations entre la tenue d'une feuille de papier ou d'un pan du manteau – et la proposition, dans le ciel, en haut à droite, d'un nouveau visage. Une tête barbue mais sans lunettes apparaît en effet à la façon d'un masque, témoignant des recherches effectuées par le ou les concepteurs pour offrir un aspect différent au médecin, dont le visage devient finalement imberbe sur l'estampe³⁰.

29. Voir, à la Réserve du département des Estampes et de la Photographie, les dessins préparatoires à l'*Allégorie du Matin* de Jacques Chiquet et à *L'archiduchesse Marie-Josèphe* de Henri II Bonnat (B 6e-boîte folio).

30. La barbe réapparaît étrangement sur une peinture à l'huile sur toile datée du début du XVIII^e siècle qui reprend avec une grande exactitude, dans le même sens, trois estampes des *Costumes grotesques* – l'*Apothicaire*, le *Médecin* et le *Chirurgien* –, associées pour former un ensemble pyramidal en l'honneur de l'art médical (Wellcome Library, 44562i).

Les reprises de détails – les flèches brisées qui sortent de la bouche sont elles aussi redessinées à la sanguine –, les interrogations sur l'aspect général comme sur des éléments plus précis, ainsi que les différentes propositions de modification désignent ce dessin comme un jalon vers la composition finale. Peut-être fut-il suivi d'un autre, plus proche de l'estampe ; les traces de report, qui ne semblent pas concerner l'ensemble de la composition et paraissent se concentrer sur les contours du manteau, témoigneraient ainsi d'une reprise de la silhouette sur une nouvelle feuille, où aurait eu lieu le processus de gommage qui conduisit à l'élaboration du nouveau visage du médecin.

LISSAGE ET MISE EN MODE D'UN « MIREUR D'URINES »

L'observation en vis-à-vis de la gravure finale et du dessin initial montre en effet une évolution d'une iconographie traditionnelle vers une image apparemment moins inquiétante, quoique finalement tout aussi étrange, de la médecine. Entre les deux se produit une modernisation du profil du personnage, qui semble gagner en élégance et se conformer aux idéaux de politesse et galanterie du siècle de Louis XIV. Les changements concernent le visage, qui perd ses binocles, sa barbe et ses cheveux dépeignés au profit d'une petite moustache et d'une longue perruque bouclée, mais également le port général : le bras plié et la tête redressée confèrent au médecin bien plus de prestance, en accord avec la beauté expressive et théâtralisée définie par Georges Vigarello comme celle du règne du Roi-Soleil et de sa cour³¹.

Le dessin se réfère à l'iconographie du « mireur d'urines », employée depuis le Moyen Âge, qui symbolise de façon caricaturale le médecin et son savoir. Représentant un homme barbu et relativement âgé, les cheveux libres et l'air absorbé, l'image élaborée au lavis renvoie à un personnage récurrent de la culture populaire, caractérisé par son aveuglement vis-à-vis du monde, symbolisé par sa culture livresque et ses discours savants. L'accumulation de livres et de références dont il semble se barricader rappelle d'ailleurs les médecins des comédies de Molière, dans lesquelles le discours médical est ridiculisé à travers un mélange de latin, de grec et de noms de personnages illustres aux théories dépassées,

31. Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004. La beauté « insensiblement imposée par la sociabilité urbaine et les normes de la cour », exprimée à travers « geste[s] et comportement[s] » (*Ibid.*, p. 57), est notamment affirmée par « une attitude physique nouvelle au XVII^e siècle, un port désignant la noblesse autant que la beauté : l'éloignement des épaules vers l'arrière, le mouvement du ventre vers l'avant, une manière de porter la fierté en reculant le haut du buste. Non simplement la rectitude, mais sa tension, son déploiement jusqu'au profil d'un tronc dessiné en arc » (*Ibid.*, p. 82-84).

III. 10. Jacques Lagniet, *Les fols en tout temps se font cognoistre*, gravure à l'eau-forte et au burin. 18 x 19 cm. BnF, Est., Rés., Hennin 3831.

III. 11 (à droite). Nicolas I^{er} Bonnard, *Maximilien-Emmanuel*, gravure à l'eau-forte et au burin. 27,5 x 19 cm. BnF, Est., Rés., Oa – 65 – pet fol (fol. 155 bis).

« un pompeux galimatias, (...) un spécieux babil », sortant de la bouche d'hommes vêtus de grandes robes³². Les principaux attributs du « mireur d'urines », diversement associés au cours de l'histoire de l'estampe, se

retrouvent dans la composition : le livre, les lunettes et bien sûr l'urinal, mais aussi la robe et la toque qui affirment un statut de clerc savant. Le médecin est en effet au XVII^e siècle avant tout un homme du livre, paré de l'autorité des Anciens, qui n'effectue pas d'acte médical, se contentant d'ordonner les gestes et remèdes exécutés par d'autres, notamment à partir d'une observation des urines de ses patients. Homme de papier et de parole, il est à l'origine d'une production essentiellement constituée de mots. L'iconographie du médecin consultant les urines avec ses lunettes et sa grande robe est relativement stable dans le temps ; on la trouve dans la danse macabre de Jacob Meydenbach³³, parue vers 1492 à Mayence – où le médecin, richement vêtu, tient devant son visage un flacon à urines sans sembler s'apercevoir que la mort s'approche de lui, jouant des castagnettes et rongée par les vers –, comme dans l'image satirique publiée à Paris par Jacques Lagniet (vers 1600-1675) en 1657 et intitulée *Les fols en tout temps se font cognoistre*³⁴. On la trouve encore dans d'innombrables lithographies au XIX^e siècle³⁵. Chacune de ces œuvres tend à montrer l'inanité de la médecine et l'impuissance des médecins face aux

32. Molière, *Le malade imaginaire*, III, 3 (voir Molière, *Œuvres complètes*, éd. Charles Lahure, Paris, Hachette, 1857, vol. 2, p. 740). Sur le traitement des médecins chez Molière, voir Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksieck, 1998.

33. Reproduite dans Gérald d'Andiran (dir.), *La médecine ancienne, du corps aux étoiles*, cat. ex. Fondation Martin Bodmer, 2010-2011, Cologny, Fondation Martin Bodmer, 2010, p. 391.

34. Les deux quatrains de l'estampe indiquent : « Je suis ce Medecin qui voit dans les vrines, / Les effets merueilleux contre nature faits ; / Et purgeant les esprits de leurs humeurs malines, / Le fait de mes secrets sortir de bons effets. // Aux vns par L'alembic ie purge la ceruelle, / Aux autres l'intestin par un gros robinet, / Ainsi de ces vapeurs par ma mode nouuelle, / Je rends de tous ces fous l'esprit, et le corps net. » Voir Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français...*, op. cit., tome VI, p. 79, n° 136.

35. Voir par exemples les planches de Langlumé intitulées *La Consultation* (Carnavalet, Cabinet des Estampes, Médecine, G 36870) ou celle de George Frey appelée *Le Médecin aux urines* (Carnavalet, Cabinet des Estampes, Médecine, G 36865), toutes deux inconnues de l'Inventaire du fonds français après 1800.

maladies – leur aveuglement obstiné étant souligné par la présence de lunettes, qui semblent avant tout leur masquer la réalité.

Si le médecin dessiné dans l'atelier de Larmessin ne mire pas directement des urines, il porte sur lui les livres qui constituent son savoir et affiche par sa robe longue son droit d'enseigner, que n'ont par exemple pas les barbiers-chirurgiens³⁶. Sa barbe et ses lunettes conviennent parfaitement à son état, que rappelle encore l'ordonnance qu'il tient de sa main droite ; il évoque une sorte d'épouvantail inquiétant, couronné par la chouette – symbole emprunté aux alchimistes – qui prend place sur son couvre-chef. L'urinal, habituellement tenu à hauteur du visage par les

médecins des estampes, est posé sur la table à côté de laquelle il se trouve, avec un bassin rempli de « Bille Eschaufée » et un verre à pied contenant ce que l'estampe nous apprend être de l'« Urine / Graueuse ». Les lunettes, les livres et la barbe renvoient immanquablement à une image caricaturale de la médecine, celle qui observe les humeurs et analyse les tempéraments, invoquant de manière incantatoire les grandes figures des Anciens.

Face à cette image très connotée, la version gravée prend l'aspect majestueux des estampes du règne de Louis XIV. Le travail de modification du dessin, qui s'est essentiellement concentré sur la posture générale et le visage, donne au médecin une allure qui n'est pas sans rappeler celle des gravures de mode publiées avec succès depuis la fin des années 1670 par Jean Dieu de Saint-Jean, Antoine Trouvain ou les frères Bonnard. Le dispositif général de la composition est d'ailleurs très proche de celui des « modes », qui prennent souvent pour cadre un muret plaqué de marbre, donnant sur un jardin planté d'arbres dont on aperçoit la cime et qui renvoie au monde de Versailles. Le corps représenté de trois quarts et le visage à la petite moustache, coiffé d'une longue perruque bouclée, sont également des éléments habituels de ces œuvres, dont l'*Habit de médecin* partage le format. Le nouveau geste de la main droite, avec son poignet cassé, confère à la figure un aspect chorégraphique et élégant, que vient renforcer le mouvement de

36. Sur l'histoire de la médecine à Paris, nous renvoyons à André Pecker (dir.), *La Médecine à Paris : du XIII^e au XX^e siècle*, Paris, Fondation Singer-Polignac – Hervas, 1984 ; voir en particulier p. 15-44. Sur l'histoire de la médecine, ses rapports avec l'alchimie et le développement de son iconographie, voir aussi Gérald d'Andiran (dir.), *La Médecine ancienne, du corps aux étoiles*, op. cit.

III. 12. Nicolas I^{er} de Larmessin,
Habit de procureur, gravure à
l'eau-forte et au burin. 27 x 18,5
cm. BnF, Est., Oa – 60 – pet fol
(fol. 46).

la main gauche, qui ne tient plus d'ordonnance ; ainsi libérée, elle peut soulever avec délicatesse un pan du manteau et révéler encore davantage les reliures des livres de la bibliothèque corporelle du médecin. Malgré ce changement, qui va vers une modernisation de la figure et de son attitude, l'arrière-plan scientifique prévu sur le dessin est intégralement conservé. Les noms d'Avicenne, Hippocrate et Galien, inscrits sur les livres étalés au niveau du col et des manches, viennent même couronner cette accumula-

tion de savoir, regroupant les apports grecs et arabes qui fondent l'enseignement de la médecine tel qu'il est institué en France à partir du XIII^e siècle³⁷. Les foudres qui sortent de la bouche du médecin sont chacune accompagnées d'un traitement à appliquer – « Lauemens / Saignées / Ventouzes / Purgations / Juleps / Emetiques » – tandis que sur l'ordonnance, désormais installée sur la table et retenue par le bassin, figurent les ingrédients destinés à la fabrication d'une potion : « Senné. / Casse. Tamarin. / Rheubarbe / Manne ».

PERSISTANCE DES ARCHAÏSMES

Malgré la mise en ordre de tous les attributs traditionnels – du livre à l'urinal – du médecin et la transformation de son apparence, qui n'est pas sans évoquer une véritable « mise en mode », la vision de la médecine véhiculée par l'estampe correspond toujours à celle des comédies de Molière et des caricatures de Lagniet. La modernisation souhaitée par le dessinateur touche en effet la forme de l'estampe – qui tend à ressembler à une allégorie plus qu'à composition satirique –, et non le fond. L'arrière-plan scientifique demeure le même d'une image à l'autre, omettant les progrès de la médecine pourtant

37. Sur la question des grands auteurs et de leur place dans la pratique et l'enseignement de la médecine, voir Danielle Jacquot, « Entre Orient et Occident : les bases médiévales de la médecine européenne », Gérald d'Andiran (dir.), *La Médecine ancienne, du corps aux étoiles*, op. cit., p. 75-78.

adoptés depuis plusieurs années par une Académie très conservatrice. Les livres du médecin demeurent ainsi ceux d'un clerc savant dont les facultés d'observation sont entravées par les dogmes hérités de Galien et d'Hippocrate, dont de nombreuses conceptions ont été contredites tout au long du XVII^e siècle par des savants dont l'on ne trouve aucune trace dans sa bibliothèque³⁸ ; les volumes ouverts renvoient clairement à la trilogie célébrée par Thomas Diafoirus dans *Le Malade imaginaire*³⁹ et sous l'aspect d'un homme lisse et moderne qui semble avoir abandonné ses liens avec l'alchimie, c'est bien une perception archaïque de la médecine qui est ainsi véhiculée.

L'estampe pourrait faire penser à une caricature de l'aveugle stabilité de la Médecine, en accord avec un siècle qui aimait à railler des hommes auxquels il ne pouvait pourtant renoncer⁴⁰, si l'image obtenue après les modifications ne collait pas parfaitement au reste de la série de Nicolas Ier de Larmessin, dénuée quant à elle de toute tonalité critique⁴¹. Les raisons de la modification semblent en effet surtout devoir se trouver dans la question de l'intégration du médecin à la série des *Costumes grotesques*. Celui-ci aurait quelque peu détonné sous sa forme initiale parmi les autres hommes, tous imberbes, qui la composent. La nécessité d'inscrire un médecin – profession très populaire et évidemment vendeuse – au sein de la suite des métiers impliquait l'invention d'une image qui devait à la fois montrer les spécificités d'un état et répondre aux normes imposées par les estampes auxquelles il devait être associé, dont l'écrasante majorité était constituée de professions manuelles ou marchandes. Seuls peuvent en effet être assimilés au médecin des producteurs de mots et de sons comme l'*Astrologue*, le *Musicien* et le *Procureur*. Il s'agissait alors pour Larmessin de concevoir l'image de quelqu'un qui ne produit rien de matériel tout en respectant l'apparence des autres hommes de la série, qui, arborant la plupart du temps la petite moustache louis-quatorzienne, ressemblent aux gravures de mode et portraits de la cour « en mode » qui remportent un grand succès rue Saint-Jacques à la fin du XVII^e siècle. Le recours aux livres et aux mots – qui, dans les autres estampes de la série, nomment des objets réels, et non des actes – offrent le moyen de matérialiser concrètement le savoir et l'activité de prescription du médecin et de souligner son statut sans passer par la barbe et les lunettes. Par ce processus de lissage, une image initialement très connotée devient un élément parfaitement intégré d'un point de vue formel à une série dans laquelle sa place n'était pas évidente à trouver.

Le dessin de la Bibliothèque nationale, révélant les questionnements d'un éditeur et la transformation d'une apparence, constitue un élément clef dans la généalogie d'une image de la médecine qui devint elle-même dessin préparatoire par la suite. De nombreuses estampes, en France comme en Allemagne,

38. Parmi ces dogmes figurent notamment les théories de Galien concernant la circulation sanguine, contredites par Vésale et Harvey.

39. Dans *Le Malade imaginaire*, Diafoirus vante en effet les qualités de son fils Thomas, qui a soutenu une thèse « contre les circulateurs », en ces termes : « Il est ferme dans la dispute, fort comme un Turc sur ses principes, ne démord jamais de son opinion, et poursuit un raisonnement jusque dans les derniers recoins de la logique. Mais, sur toute chose, ce qui me plaît en lui, et en quoi il suit mon exemple, c'est qu'il s'attache aveuglément aux opinions de nos anciens, et que jamais il n'a voulu comprendre ni écouter les raisons et les expériences des prétendues découvertes de notre siècle touchant la circulation du sang et autres opinions de même farine. » Molière, *Le Malade imaginaire*, II, 6 (voir Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 723).

40. Le paradoxe de la folie du médecin qui n'empêche pas celle de ses patients est notamment exprimé par La Bruyère : « Il y a déjà longtemps que l'on impute aux médecins, et que l'on s'en sert ; le théâtre et la satire ne touchent point à leur pension : ils dotent leurs filles, placent leurs fils aux parlements et dans la prélature, et les railleurs eux-mêmes fournissent l'argent. Ceux qui se portent bien deviennent malades, il leur faut des gens dont le métier soit de les assurer qu'ils ne mourront point : tant que les hommes pourront mourir, et qu'ils aimeront à vivre, le médecin sera raillé et bien payé. » Jean de La Bruyère, *Les caractères ou Les mœurs de ce siècle*, *Œuvres complètes*, éd. Julien Benda, Paris, Gallimard, 1962, p. 427.

41. Si ces images peuvent produire un effet comique, elles sont surtout, comme le souligne Vincent Milliot, une matérialisation des liens d'osmose entre l'artisan ou le marchand et son outil de travail sous l'Ancien Régime ; elles célèbrent la représentation d'une profession en mettant en avant ses instruments productifs et en transformant des êtres humains en « étendard de corporation », soulignant la coïncidence parfaite entre un métier et un état social, soit la stabilité d'une société où chacun occupe une place parfaitement définie. Vincent Milliot, *Les Cris de Paris ou le peuple travesti, les représentations des petits métiers parisiens, xvi^e-xvii^e*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 174.

employèrent en effet directement le modèle issu de l'atelier de Nicolas I^{er} de Larmessin pour en tirer de nouvelles compositions. L'estampe servit ainsi à créer d'autres images, la plupart du temps sans grande modification⁴², qui véhiculent le nouveau visage du médecin, apparemment sans soupçonner le lissage qui a précédé et dont le dessin garde seul la trace. La volonté de l'atelier Larmessin de construire de manière cohérente une série ouvrit ainsi une nouvelle branche dans l'iconographie de la médecine, apparemment dénuée de volonté caricaturale, que les médecins eux-mêmes s'approprièrent : une silhouette à taille humaine reprenant l'estampe de La Pomme d'or accueillait en effet le visiteur du musée de l'Histoire de la médecine de l'université Paris Descartes⁴³, mettant à l'honneur une apparence polie et galante qui aurait peut-être été considérée avec plus de suspicion si le dessin préparatoire en avait alors été connu.

42. Parmi ces estampes, voir notamment la composition anonyme conservée au Cabinet des Estampes du Musée Carnavalet (Médecine, G 22337), qui reprend en sens inverse et avec un fond blanc l'estampe de Larmessin.

43. Voir la vue du Musée reproduite dans André Pecker (dir.), *La Médecine à Paris du XIII^e au XX^e siècle*, op. cit., p. 271.