Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

UNIVERSITÉ DE GENÈVE
FACULTÉ DES LETTRES

Membre de l'université Paris Lumières
École doctorale 139 : Connaissance, langage, modélisation
EA 373 - Institut de Recherches Philosophiques (IREPh)

Antoine Gallay

Sébastien Le Clerc (1637-1714). Entre arts et sciences : les ambitions d'un graveur au siècle de Louis XIV

Volume 1. Essai

Thèse présentée et soutenue publiquement le 08/05/2021
en vue de l'obtention du doctorat d'Epistémologie, Histoire des sciences et des techniques de l'Université Paris Nanterre et du doctorat ès Lettres de l'Université de Genève
sous la direction de M. Philippe Hamou (Université Paris Nanterre)
et de M. Jan Blanc (Université de Genève)

Rapporteur·e :	Mme Marianne Cojannot-Le Blanc	Professeur, Université Paris Nanterre
Rapporteur·e :	Mme Isabelle Pantin	Professeur émérite, École Nationale Supérieure
Membre du jury :	M. Christian Michel	Professeur, Université de Lausanne
Membre du jury :	M. Oded Rabinovitch	Senior Lecturer, Université de Tel Aviv
Président du jury :	M. Frédéric Tinguely	Professeur, Université de Genève

Table des matières

Volume 1

REMERCIEMENTS 5
AVERTISSEMENT 7
Abréviations 7
Orthographe 8
Description et reproduction des œuvres 8
Références aux livres illustrés par Le Clerc 9
Collections consultées 9
INTRODUCTION 10
Graveur ou savant ? Une fortune critique ambiguë 11
La carrière de Le Clerc, entre histoire de l'art et histoire des sciences 15
Arts et science au Grand Siècle : le problème de la terminologie 23
Les enjeux de la monographie : un éclairage sur les structures sociales par l'étude des ambitions individuelles 28
1. LE PRODIGE MESSIN (1637-1665) 33
1.1. La construction d'une origine 35
1.2. Le jeune prodige 40
1.2.1. Un chef-d'œuvre précoce : *L'Enfant endormi* (1645) 42
1.2.2. Le petit maître de dessin 44
1.3. De l'orfèvrerie à la gravure en taille-douce 47
1.3.1. La gravure au service de l'orfèvrerie 50
1.3.2. Des motifs d'orfèvrerie appliqués à la gravure ? Le cas des bordures fleuries 52
1.4. Usages populaires et usages artistiques de l'estampe 53
1.4.1. Images de saints et portraits de clercs : du marché populaire à la commande 54
1.4.2. La recherche d'une manière propre comme moyen de distinction 57
1.5. Le développement d'une renommée locale 60
1.5.1. Éditer et imprimer les estampes de Le Clerc : le rôle de Claude Bouchard 61
1.5.2. Les *Messes* (1657-1665) : l'image au service de la liturgie 65
1.5.3. Le modèle de Louis Richeome : le développement d'une sensibilité jésuite aux pouvoirs de l'image ? 71
1.5.4. Claude Deruet et la commande des planches du *Triomphe de Charles IV* (1664) 77
2. LE GÉOMÈTRE (1660-1669) 82
2.1. Du graveur à l'ingénieur-géographe 83
2.1.1. Le métier d'ingénieur-géographe durant les premières années du règne de Louis XIV 84
2.1.2. La formation mathématique 87
2.1.3. De la théorie à la pratique : relations savantes et échanges de compétences 89
2.2. L'ingénieur et l'image 93
2.2.1. Des premières vues gravées au *Profil de Metz* (1660) : l'ambition d'un recueil topographique ? 95
2.2.2. Le savoir de l'ingénieur-géographe : l'usage de l'ichnographie dans la cartographie militaire et au-delà 100
2.2.3. La querelle autour du projet des fortifications de Marsal (1663), ou le problème de la définition du champ de compétences 105

2.2.4. De la cartographie à la poliorcétique : le traité des fortifications. 109
2.2.5. Le génie et l'histoire : les illustrations du traité de fortification 111
2.3. La *Pratique de la géométrie* (1668), entre utilité et divertissement 117
2.3.1. Le règne de la pratique 118
2.3.2. Illustrer la géométrie : de la fonction didactique de l'image à celle d'ornement 125
3. LE GRAVEUR AU SERVICE DE LA COURONNE (1665-1674) 134
3.1. De Metz à Paris : la constitution d'un réseau parisien 136
3.1.1. Les réseaux de libraires : l'entremise de Claude Bouchard auprès de Charles de Sercy 137
3.1.2. Les premiers contacts avec les éditeurs en taille-douce de la rue Saint-Jacques 139
3.1.3. La conception de la devise des *Entretiens* de Félibien (1666) 142
3.2. Les *Devises pour les Tapisseries du Roy* (1668) : un tremplin vers les Gobelins 146
3.2.1. Des tapisseries au manuscrit : l'intermédiaire de Félibien 147
3.2.2. L'intégration fortuite des travaux de Le Clerc au Cabinet du roi 151
3.3. Du Louvre aux Gobelins 154
3.3.1. Le Clerc, élève de l'Académie : la rencontre avec Le Brun et la voie de la gravure 156
3.3.2. Réunir les graveurs aux Gobelins : les motivations de Le Brun 161
3.3.3. Les raisons de l'engagement de Le Clerc aux Gobelins : la production des estampes d'après les tapisseries des *Quatre élémens* et des *Quatre saisons* 163
3.3.4. L'inclusion des Devises dans le Cabinet du roi 166
3.4. Travailler pour la couronne : de la recherche de prestige à la quête de liberté 168
3.4.1. La gravure des planches d'après les *Devises*, ou la démontration des talents du dessinateur 169
3.4.2. La reproduction des tapisseries : un travail fastidieux ? 173
3.4.3. Des relations privilégiées hors les Gobelins : Claude-Oronce Finé de Brianville et la valorisation de l'illustration livresque 175
3.4.4. *La Pompe du chancelier Séguier* (1672) : l'expression d'une inclination particulière ? 184
3.4.5. La vocation du graveur, ou le plaisir de l'invention 191
4. LE GRAVEUR PARMI LES SAVANTS (1667-1685) 201
4.1. Le type et le spécimen : le fonctionnement de l'image dans le champ de l'histoire naturelle 203
4.2. La fabrication des illustrations de l'*Histoire générale des Antilles* de Jean-Baptiste Du Tertre (1667) 205
4.2.1. La valorisation de l'image comme soutien au discours empiriste 207
4.2.2. Les rôles de l'auteur et de l'illustrateur 210
4.3. L'intégration du graveur à l'Académie des sciences 217
4.3.1. Dans l'ombre des premiers illustrateurs de l'Académie des sciences 219
4.3.2. La conception des premières planches pour la *Description anatomique* (1669) 223
4.3.3. La rhétorique visuelle des planches de Perrault, et les origines de sa collaboration avec Le Clerc : l'*Histoire des animaux* (1671) et le *Vitruve* (1673) 226
4.4. Dessiner et graver les planches de l'*Histoire des animaux* (1671) 232
4.4.1. La division du travail dans le processus de fabrication des planches, et ses implications épistémiques 233
4.4.2. La réaffirmation du savoir-faire du dessinateur professionnel au début des années 1680 239
4.4.3. Savoir observer : le dessinateur comme savant ? 242
4.4.4. La place de l'ornement et le rôle du graveur parmi les savants 246

5. LE GRAVEUR À L'ÉGAL DES PEINTRES (1672-1706) 255
5.1. Penser l'art de la gravure 258
5.1.1. De l'élève au professeur : les *Figures d'académie pour apprendre à désiner* (1673) 259
5.1.2. Le burin et l'eau-forte : les conférences de 1673 et l'esquisse d'une théorie de la gravure 262
5.1.3. L'eau-forte au service de l'invention 266
5.1.4. L'abandon de l'entreprise théorique : des ambitions intellectuelles bafouées ? 269
5.2. Le dessinateur et ses collaborateurs 274
5.2.1. Du Cabinet du roi aux entreprises privées 274
5.2.2. Les logiques de collaboration et les relations entre graveurs 278
5.2.3. Les pratiques de collaboration et leurs résultats 281
5.3. Un graveur dirigeant les travaux de la couronne : un statut controversé ? 286
5.3.1. Le Clerc et la production métallique pour la couronne 286
5.3.2. La fabrication du livre des *Médailles sur les principaux événements du règne entier de Louis le Grand* (1702) : l'échec du graveur ? 291
5.3.3. Les *Grandes conquêtes du roi* (1683-1687), et la querelle entre Van der Meulen et les graveurs de l'Académie 296
5.4. Le graveur et ses collectionneurs : la fabrication de la valeur artistique 302
5.4.1. L'émergence du goût pour l'œuvre complet au XVIIe siècle 304
5.4.2. Séduire les curieux : de l'usage des dédicaces au marché des premières épreuves . 307
5.4.3. La quête de la totalité, ou la célébration de l'artiste 314
5.5. La gravure, un art à l'égal de la peinture 322
5.5.1. La gravure d'histoire, et la construction d'un art savant 323
5.5.2. « Ramasser en peu de place une infinité de choses », ou le moyen d'exprimer la spécificité de la gravure 330
6. LE PERSPECTIVISTE (1679-1712) 338
6.1. L'enseignement de la perspective à l'Académie de peinture et de sculpture : un exercice périlleux 339
6.2. De la perspective à l'optique : le *Discours touchant le point de veue* (1679) et son contexte 342
6.2.1. La formulation des limites du modèle perspectif par Huret 344
6.2.2. La vision binoculaire, ultime argument contre l'illusionnisme de la peinture 347
6.2.3. La théorie de la vision monoculaire démontrée par l'emploi du modèle de la pyramide visuelle 349
6.2.4. Le discours à l'épreuve de la pratique de la perspective 352
6.2.5. Les moyens de justifier empiriquement la réalité de la vision monoculaire 358
6.2.6. Contre Descartes : le traité d'un savant ou celui d'un peintre ? 363
6.3. La réception du *Discours :* comment appréhender le fonctionnement de la vision binoculaire après Le Clerc ? 369
6.3.1. La disparité binoculaire : une tache aveugle au sein des théories de la vision ? 371
6.3.2. Contre la vision monoculaire : la solution empirique de Chérubin d'Orléans 374
6.3.3. Deux positions irréconciliables : la dispute avec Bernard Lamy, ou l'évidence empirique face à la démonstration géométrique 378
7. LE PHILOSOPHE (1680-1714) 383
7.1. L'activité pédagogique face à l'entreprise théorique : le *Traité d'architecture* (1714) 385
7.1.1. La démission de la charge de professeur à l'Académie de peinture et de sculpture 386
7.1.2. Du manuel didactique au traité théorique : la valorisation du goût personnel comme critère de jugement 388
7.1.3. L'architecture, science universelle ou partie des beaux-arts ? Le cas du traitement des corrections optiques 393
7.2. La fréquentation des savants : entre recherche de prestige et émulation intellectuelle 397
7.2.1. De l'atelier au cabinet de physique 400

7.2.2. Curieux d'estampes ou amateurs de curiosités ? Les intérêts des visiteurs de Le Clerc 405
7.2.3. Du graveur à l'homme de lettres : le cercle de Matthieu-François Geoffroy et les amitiés savantes de Le Clerc 407
7.2.4. Une activité littéraire prudente : les premières publications dans le Journal de Trévoux (1704) 411
7.3. Du *Nouveau système du monde* (1706) au *Système de la vision* (1712) : les ambitions du philosophe 413
7.3.1. Ni la terre, ni le soleil : un système vraisemblable en dépit des apparences 414
7.3.2. Une physique mosaïste : la place de l'Écriture sainte dans le traité de Le Clerc 419
7.3.3. Un « nouveau » système ? Les origines du projet 424
7.3.4. Le projet de faire système : la mécanique corpusculaire comme principe premier, du *Projet du système de l'air* (1704) au *Système de la vision* (1712) 428
7.3.5. Le rôle des images en physique et leurs limites 433
CONCLUSION 443
D'un mythe à l'autre : l'artiste universel et le génie singulier 445
La pluralité des fonctions de l'image 447
L'art, la science et le plaisir du divertissement 450
Le savant, l'artiste, et la création des mondes 454
INDEX DES PERSONNES 457
BIBLIOGRAPHIE 466
Sources manuscrites 466
Sources imprimées 469
Instruments de travail 480
Littérature secondaire 480
Catalogues d'exposition 506
Sitographie 508

Volume 2

ANNEXES 509
Annexe 1. Chronologie sommaire 509
Annexe 2. Catalogue de l'œuvre de Le Clerc rédigé par son fils, Laurent-Josse 519
Annexe 3. Addition à la bibliographie des suites et livres illustrés par Le Clerc à Metz 551
Annexe 4. Paiements versés par le secrétariat d'État à la Maison du roi à Le Clerc pour les dessins des médailles du roi 556
Annexe 5. Additions et corrections à l'inventaire de Maxime Préaud (IFF) 562
ILLUSTRATIONS 569

Remerciements

Au terme de cette thèse, je tiens à remercier en premier lieu mes deux directeurs, Jan Blanc et Philippe Hamou, pour leurs conseils éclairés, leur très grande disponibilité, leur bienveillance, et pour la confiance qu'ils m'ont accordée durant ces années d'étude.

Plusieurs institutions m'ont accueilli afin de me permettre de poursuivre mes recherches, en particulier les Archives de l'Académie des sciences, les Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, la Fondation Custodia, le Département des arts graphiques du Louvre, le Musée d'histoire des sciences d'Oxford, la Bibliothèque de l'Observatoire de Paris, la Réserve des Imprimés de la Bibliothèque nationale, la Réserve de la Médiathèque du Pontiffroy à Metz et la Réserve de la Bibliothèque de Genève. Les conservateurs et bibliothécaires ont toujours pris le soin de me guider au travers de leurs collections, et se sont toujours efforcés, parfois avec la plus grande patience, de répondre à mes questions et à mes demandes. J'en profite pour remercier également Martin Sonnabend du Musée Städel, Caroline Bogue du Mobilier National, et John Boneham de la British Library. Enfin, je tiens ici à exprimer toute ma gratitude à Pauline Chougnet, Rémi Mathis et Vanessa Selbach au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale, ainsi qu'à Bénédicte Pasques et à Benoît Denet qui m'ont accueilli au Musée Lorrain.

Les recherches que j'ai pu mener au sein de ces institutions n'auraient pas été possibles sans la généreuse bourse de cotutelle de Swiss Universities. L'achèvement de cette thèse a également bénéficié de l'aide financière de la Société académique de Genève et de la Fondation Schmidheiny à Genève.

De nombreux chercheurs ont eu l'amabilité de partager avec moi leur science. J'ai ainsi pu bénéficier des conseils avisés de Delphine Bellis, Olivier Bonfait, Jean-Gérald Castex, Philippe Cornuaille, William Eisler, Anita Guerrini, Gary Hatfield, Mia Jackson, Martin Kemp, Gaëlle Lafage, Lauren Laz, Alain Lévy, Jean-Claude Lechner, Jean-Luc Liez, Maxime Georges Métraux, Véronique Meyer, Isabelle Pantin, Maxime Préaud, Camilla Pietrabissa, Hélène Queval, Marc Ratcliff, Oded Rabinovitch, Pierre Rosenberg, Emmanuel Sarmeo, Claire Schwartz, Robert Wellington et Noémie Wansart. Je remercie également tous mes collègues des universités de Genève, Paris-Nanterre et Lausanne, pour leur aide et leurs conseils, en

particulier Vincent Chenal, Henri de Riedmatten, Claire Etchegaray, Carla Julie, Camilla Murgia, Bérangère Poulain, Hortense de Villaine, Sabine Utz et Célia Zuber.

J'adresse mes plus chaleureux remerciements à Noémi Duperron, Léonie Marquaille et Matthieu Lett pour les très nombreuses conversations que nous avons eues autour de ma thèse. Ma gratitude va aussi à Christian Michel qui m'a sensibilisé à de nombreuses questions relatives à la pratique de la gravure sous Louis XIV, et qui a également eu la gentillesse de bien vouloir relire l'intégralité du manuscrit et m'a suggéré de pertinentes modifications. Je remercie encore Jérôme Bénédict pour sa relecture savante et minutieuse qui a permis de polir ce texte afin de lui donner sa forme actuelle.

Enfin, je tiens à remercier très affectueusement mes amis et ma famille pour le soutien indéfectible qu'ils m'ont apporté durant ces années. J'ai le plaisir de dédier cette thèse à mes parents, qui m'ont toujours largement encouragé dans la poursuite de mes études.

Avertissement

Abréviations

Abrégé	Laurent-Josse Le Clerc, « Abrégé de la vie de Sébastien Le Clerc, suivi de son catalogue », Paris, Séminaire de Saint-Sulpice, ms. 854, transcrit *in* Louis Bertrand [sous le pseudonyme d'Antoine de Lantenay], *Mélanges de biographie et d'histoire*, Bordeaux : Feret et fils, 1885, p. 402-436.
AT	René Descartes, *Œuvres de Descartes*, édité par Paul Tannery et Charles Adam. Paris: J. Vrin, 1964-1974, 13 vol.
BNF	Paris, Bibliothèque nationale de France.
Cat. ms.	Laurent-Josse Le Clerc, « Catalogue de tous les ouvrages de Sébastien Le Clerc », Paris, Séminaire de Saint-Sulpice, ms. 854 (transcrit en annexe 2).
CBR	Jules J. Guiffrey [éd.]. *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, Paris : Imprimerie nationale, 1881, 5 vol.
Éloge	Pierre Le Lorrain de Vallemont, *Éloge de M^r^ Le Clerc, Chevalier romain, dessinateur, et graveur ordinaire du Cabinet du roi*, Paris : Nicolas Caillou ; Jean Musier, 1715.
IFF	Maxime Préaud [éd.], *Inventaire du fonds français : graveurs du XVIIe siècle / t. 8 - t. 9, Sébastien Leclerc*, Paris : Bibliothèque nationale, 1980, 2 vol.
IFF17	Roger-Armand Weigert et Maxime Préaud [éd.], *Inventaire du fonds français : graveurs du XVIIe siècle*, Paris : Bibliothèque nationale, 1939-2008, 14 vol.
IFF18	Marcel Roux [*et al.*], *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle*, Paris : M. Le Garrec ; Bibliothèque nationale, 1931-2004, 15 vol.
J.	Charles-Antoine Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc, chevalier romain, dessinateur et graveur du cabinet du roi, disposé par ordre historique, suivant l'année où chaque pièce a été gravée, depuis 1650 jusqu'en 1714, avec la vie de ce célèbre artiste*, Paris : Charles-Antoine Jombert, 1774, 2 vol.
PV	Anatole de Montaiglon [éd.], *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1792*, Paris : J. Baur, 1875-1909, 11 vol.
PVAS	*Procès-verbaux de l'Académie royale des sciences*, Paris, Archives de l'Académie des sciences.

Orthographe

Les noms des personnes sont généralement orthographiés selon les normes de la Bibliothèque nationale de France. Cependant, la graphie « Le Clerc » a été retenue ici contre le choix de la Bibliothèque nationale qui définit « Leclerc ». Cette décision est fondée, d'une part, sur la présence systématique de cette graphie dans tous les documents contemporains du graveur et, d'autre part, sur un souci de cohérence. En effet, le nom du plus célèbre fils du graveur, l'érudit Laurent-Josse Le Clerc s'écrit, selon les normes de la Bibliothèque nationale encore, « Le Clerc » et non « Leclerc ». La conservation de ces deux graphies distinctes n'a pas été jugée souhaitable.

Les sources manuscrites et imprimées sont transcrites selon les normes établies dans Bernard Barbiche et Monique Chatenet, *L'Édition des textes anciens, XVIe-XVIIIe siècle* (Paris, 1990). L'orthographe du texte ancien est ainsi maintenue, et seules l'accentuation, la ponctuation et les majuscules sont modernisées.

Description et reproduction des œuvres

Afin de ne pas alourdir inutilement les notes de bas de page, les œuvres mentionnées dans l'essai sont référencées uniquement à l'aide du numéro de l'inventaire de Maxime Préaud (IFF). Lorsque les œuvres sont référencées dans l'inventaire, mais que leur localisation était inconnue de Maxime Préaud, le lieu de conservation est précisé entre parenthèses lorsqu'il est connu.

Les œuvres discutées plus amplement sont reproduites dans le volume 3 de la thèse, et décrites de façon complète, lorsque cela a été possible. Une ou plusieurs références bibliographiques (inventaire, catalogue raisonné, catalogue d'exposition) ont été ajoutées à chaque description.

Les dimensions des estampes en taille-douce sont toujours mesurées à la cuvette, excepté dans les situations où l'estampe a été coupée en deçà de la cuvette, auquel cas les dimensions sont mesurées au trait carré, ou aux travaux. Les dimensions des estampes gravées sur bois sont mesurées aux travaux, et celles des dessins à la feuille.

Références aux livres illustrés par Le Clerc

Afin de ne pas alourdir la bibliographie, seuls les livres dont le contenu est discuté dans l'essai sont référencés. Lorsque les ouvrages illustrés par Le Clerc sont simplement mentionnés, seule la référence au numéro de l'inventaire de Maxime Préaud (IFF) est donnée. Il suffit au lecteur de s'y reporter pour obtenir les informations bibliographiques qu'il recherche.

Collections consultées

En dépit de l'ampleur et de la qualité du travail de Maxime Préaud, il serait nécessaire de produire une addition à son inventaire, addition fondée sur les plus importantes collections de Le Clerc, ce qui permettrait d'établir un véritable catalogue raisonné des estampes du graveur, à savoir non seulement celles qu'il a gravées mais aussi celles qu'il a dessinées. Je n'ai malheureusement pas eu l'occasion d'effectuer un tel travail dans le cadre de cette thèse. J'ai notamment omis de consulter attentivement certains œuvres importants, à commencer par celui du Rijksmuseum, celui du Nationalmuseum de Stockholm, et enfin celui de l'Albertina.

Outre les ouvrages conservés à la Bibliothèque nationale (Département des estampes et de la photographe, Département des imprimés, Arsenal) qui ont été décrits par Maxime Préaud, j'ai consulté les œuvres conservés à la Bibliothèque municipale de Metz (Rés. IN-P 030 ; FIE-LEC), à la Bibliothèque municipale de Nancy (Rés. 43), au Musée Lorrain à Nancy (collection de Paul Chenut, non inv.), à la Bibliothèque municipale de Lyon, au Musée du Louvre (collection Edmond de Rothschild), et à l'École nationale des beaux-arts de Paris. J'ai également pu consulter l'œuvre réuni par Charles-Antoine Jombert, acquis en 2014 par la Bibliothèque Nationale (Est., Rés., ED-139). Cet œuvre a déjà été consulté par Maxime Préaud : il était alors conservé au séminaire Saint-Sulpice, et il est indiqué dans l'inventaire (IFF) par l'abréviation « sulp. ».

Introduction

Lors de sa parution en 1730, la *Vie de Pierre Mignard* constituait, au dire de son auteur, le « premier [ouvrage] de cette espèce qui ait paru en France jusqu'ici »[1]. Pourtant, une autre biographie, elle aussi consacrée à un artiste français, l'avait précédé de quelques années. En 1715, l'érudit Pierre le Lorrain de Vallemont avait publié un petit volume in-douze qui, en deux cent vingt-trois pages, retraçait la vie et l'œuvre du graveur Sébastien Le Clerc[2]. Que celui-ci eût joui d'un honneur aussi insigne, quelques mois seulement après sa mort — tandis que la biographie de Charles Le Brun rédigée par Claude Nivelon était elle-même restée inédite[3] — semble témoigner d'une renommée tout à fait exceptionnelle.

Le Clerc pouvait en effet passer pour l'un des premiers graveurs de son temps, aussi bien en raison de l'excellence de son burin que de l'extraordinaire abondance de son œuvre[4]. On lui attribuait le « plus beau génie », on admirait sa « touche sûre et remplie d'esprit »[5], on louait « la fécondité et la noblesse de son style »[6]. Aux yeux de l'un des plus grands connaisseurs de son temps, Pierre-Jean Mariette, Le Clerc aurait surpassé tous ceux de son métier : « [s]'il y a jamais eu un graveur qui se soit rendu célèbre dans sa profession et qui ait étendu ses connoissances au-delà des bornes ordinaires, c'est sans contredit Sébastien Le Clerc »[7]. Or quoique ce jugement découlât en premier lieu de l'excellence de son art, il doit également être rattaché à une tout autre qualité par laquelle le graveur semble également s'être illustré. À ses dispositions pour le dessin, raconte en effet Mariette, il joignait « une envie insatiable d'apprendre » si bien qu'« aucune des sciences ne lui échappa » : aussi voyait-on

[1] Mazière, 1730, p. ix.
[2] Ici abrégé *Éloge*.
[3] À ce propos, voir l'interprétation de Lorenzo Pericolo, *in* Nivelon, 2004, p. 27-38. Le manuscrit original de Nivelon, conservé à la Biblioteca Laurenziana de Florence (Ms. Cod. Laur. Ashb. 1723) a été récemment numérisé, et est accessible sur le blog Le Brun-lab, à l'adresse suivante : lebrunlab.hypotheses.org/le-manuscrit-original-de-nivelon.
[4] Vallemont compte jusqu'à quatre mille estampes et le même nombre de dessins (*Éloge*, p. 186). Le catalogue raisonné de Charles-Antoine Jombert dénombre quant à lui plus de 3 400 pièces, et Maxime Préaud, dans l'*Inventaire du Fonds français* de la BNF, donne le nombre de 3 108. Il estime cependant que l'œuvre complet, dans lequel il faudrait inclure les différents états, s'élèverait à plus de 4 600 pièces (IFF, t. VIII, p. 20).
[5] Cochin, 1775, p. 150.
[6] Dandré Bardon, 1765, t. II, p. 215-16.
[7] Mariette, 1851-1860, t. III, p. 97-98.

« alternativement sortir de son cabinet les merveilleux ouvrages de sa main, et diverses productions d'esprit qui marquoient l'étendue de son génie dans les sciences »[8].

Ces « productions d'esprit » sont loin d'être anecdotiques, ne serait-ce que du seul point de vue quantitatif. On sait que Le Clerc rédigea un traité de fortification, resté à l'état de manuscrit et aujourd'hui perdu[9]. Il publia ensuite deux traités de géométrie pratique[10], et un traité d'optique, le *Discours touchant le point de veue*[11], puis envisagea également la publication d'un manuel de perspective, sans que celle-ci n'aboutît[12]. Il se consacra alors au projet d'un grand traité d'architecture[13] qu'il délaissa — avant d'y revenir à la toute fin de sa vie — pour se concentrer sur l'élaboration d'un véritable système de physique. Après avoir rédigé plusieurs articles pour le *Journal de Trévoux*, il publia un traité de cosmologie, le *Nouveau système du monde* et développa encore ses hypothèses touchant l'optique dans un dernier ouvrage, le *Nouveau système de la vision*[14].

Graveur ou savant ? Une fortune critique ambiguë

La construction de la renommée de Le Clerc semble avoir été grandement facilitée par cette production littéraire. En effet, ce n'était pas en louant l'art du graveur que Vallemont débuta son *Éloge*, mais en énumérant les « grands talents qu'il avoit », tout d'abord « pour la physique, pour les mathématiques » et ensuite seulement « pour le dessein, pour la gravure, pour les beaux arts »[15]. Ce fut bien par le terme de « savant », et non par celui de graveur, que l'érudit choisit d'introduire Le Clerc, quoique le reste de l'ouvrage soit essentiellement consacré à la description de son œuvre gravé.

---

[8] Mariette, 1851-1860, t. III, p. 98.
[9] Pour la description de ce traité, voir *Abrégé*, p. 410-412.
[10] Le Clerc, 1669 ; Le Clerc, 1690. William MacGregor (1996, p. 32, n. 46) suggère que le *Traité de géométrie*, paru en 1690, soit une réédition du second volume, paru initialement en 1682, de la *Pratique de la géométrie*. Cette hypothèse, fondée sur un exemplaire, supposément unique, de ce second volume qui est conservé à la British Library (inv. 8535.aa.1). Or en réalité, cet exemplaire n'est autre que la réédition amstellodamoise du traité *Traité de géométrie*, parue en 1694 chez Pierre Mortier, et conçue par celui-ci la suite de la *Pratique de la géométrie*, qu'il avait réédité en 1691 (voir la liste des éditions donnée *in* MacGregor, 1996, p. 83-85).
[11] Le Clerc, 1679.
[12] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249. Une transcription partielle du manuscrit est donnée par Meaume, 1877a, p. 323-333, et dans les *Conférences*, 2006-2015, t. I, vol. 2, p. 504-514.
[13] Le Clerc, 1714.
[14] Le Clerc, 1712.
[15] *Éloge*, p. 3.

Si, par la suite, l'estime que l'on portait aux estampes de Le Clerc suffisait à justifier que l'on s'intéressât à sa vie, la renommée qu'il aurait acquise en tant que savant ne manquait pas d'être régulièrement rappelée durant tout le XVIIIe siècle. Un amateur comme Alexandre-Denis Pujol de Mortry pouvait ainsi affirmer que les écrits de Le Clerc ne lui faisaient « pas moins d'honneur que ses autres ouvrages »[16]. Le graveur Charles-Étienne Gaucher clamait de son côté que « la géométrie et les hautes sciences peuvent [le] réclamer avec autant de droits que la gravure »[17]. Certains allaient même jusqu'à vanter combien son savoir avait contribué à la noblesse de son art : aux yeux de Pierre-Philippe Choffard, il semble en effet que ses « connoissances très-étendues dans toutes les parties des mathématiques dirigeoient [sa] pointe et [son] burin »[18].

Cependant, la renommée que les amateurs d'art prêtaient aux travaux scientifiques de Le Clerc contraste radicalement avec l'attention que les savants et les érudits eux-mêmes leur accordèrent. Certes, on trouve parfois la trace de l'un ou l'autre des traités du graveur dans l'une des grandes compilations encyclopédiques du XVIIIe siècle[19], mais de telles mentions restent tout à fait exceptionnelles. Si Charles-Nicolas Cochin, lui-même l'un des plus savants artistes de son siècle[20], pouvait voir en Le Clerc un véritable « homme de lettres »[21], son avis n'était manifestement pas partagé par les lettrés eux-mêmes. Ainsi Jean-Pierre Nicéron et ses épigones n'avaient-ils guère eu soin de mentionner le nom du graveur dans l'un des quarante-trois volumes des *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres*, si ce n'est pour louer les talents de l'artiste dans la notice consacrée à son fils, l'érudit Laurent-Josse Le Clerc[22]. L'absence de mention des écrits du graveur ne résultait donc pas d'une simple ignorance, mais du faible intérêt qu'ils suscitaient auprès des véritables hommes de lettres, et du refus de conférer au graveur la dignité de compter parmi eux.

En réalité, ce désintérêt peut également être décelé chez les biographes de Le Clerc : bien qu'unanimement applaudis, les écrits du graveur ne firent jamais l'objet d'une description, ne

---

[16] Pujol de Mortry, 1788, n.p.
[17] Gaucher, 1797, p. 6.
[18] Choffard, 1804, p. 26-27 ; voir aussi Michel, 1829, p. 305.
[19] D'Alembert juge ainsi le second traité de géométrie publié en 1690 comme l'« une des meilleures géométries pratiques que nous connoissions » (*Encyclopédie*, t. VII, p. 608) ; le *Discours sur le point de vue* est brièvement loué dans l'*Histoire de l'anatomie et de la chirurgie* d'Antoine Portal (Portal, 1770-1773, t. III, p. 559), et le *Philosophisches Lexicon* de Johann Georg Walch mentionne le *Système de la vision* après l'importante *Nouvelle découverte touchant la veue* d'Edme Mariotte (1668), tandis que le *Nouveau système du monde* figure parmi les travaux de cosmologie (Walch, 1733, col. 1292 et 2887).
[20] Sur Cochin, voir Michel, 1993.
[21] Cochin, 1775, p. 105.
[22] Nicéron, 1729-1745, t. 40, p. 373.

serait-ce que succincte. Ainsi, dans le volumineux catalogue raisonné qu'il consacra à l'œuvre de Le Clerc, Charles-Antoine Jombert admit-il implicitement n'avoir jamais ouvert le *Nouveau système du monde* lorsqu'il se contenta de reproduire mot pour mot les louanges que Vallemont avait adressées au traité soixante ans auparavant[23]. Il est donc bien peu probable que les laudateurs du graveur aient jamais pris le soin de lire les ouvrages dont ils parlaient si avantageusement. De fait, il semble que ce ne fût pas le contenu des écrits qui importait aux biographes, mais leur seule existence, en tant que celle-ci suffisait à conférer au graveur les qualités d'un savant et à valoriser, par ce biais, son art. Un tel usage est particulièrement manifeste chez Vallemont : l'accent qu'il mit sur la carrière scientifique du graveur dès l'ouverture de sa biographie apparaît comme un choix essentiellement rhétorique, qui devait servir à légitimer la publication d'un ouvrage entier sur sa vie, format qui aurait pu paraître inconvenant s'il n'avait été consacré qu'à un simple artisan, aussi excellent fût-il[24].

La valeur accordée à la pratique artistique reposait alors sur la reconnaissance de compétences extrinsèques à celle-ci, rappelant ainsi le mythe vitruvien de l'artiste universel[25], mythe dont les théoriciens de l'art italiens s'étaient fait l'écho : le peintre devait acquérir une connaissance de l'ensemble des objets du monde visible afin de les représenter correctement[26]. Cependant, contrairement à la rhétorique traditionnnelle, le savoir scientifique de Le Clerc — quel qu'il fût réellement — était justement mobilisé pour « prouver que Leclerc ne se borna point au dessin et à la gravure », comme le reconnaît l'auteur d'un compte rendu paru dans le *Journal encyclopédique* en 1781[27]. Dès lors, il ne s'agissait plus d'attribuer au graveur un savoir qui eût directement contribué à élever son art, mais un savoir qui l'élevait lui-même au-dessus de la pratique artistique : « [l]e génie de cet artiste étoit trop vaste pour qu'il se bornât à une

---

[23] « L'auteur développe dans cet ouvrage son intelligence dans les plus sublimes parties de la cosmographie et de l'astronomie, qu'il expose avec une évidence et une clarté merveilleuses » (*Éloge*, p. 179, repris *in* J., t. I, p. lxiii.).

[24] La taille d'une publication consacrée à un individu devait entretenir une sorte de rapport proportionnel avec celui-ci. Quelques années plus tôt, dans la préface de ses *Hommes illustres*, Charles Perrault avait jugé nécessaire de justifier « que les éloges des hommes de la haute élevation n'ayent pas plus d'étendue que ceux des artisans » en alléguant simplement « qu'il a falu se donner des bornes pour ne pas s'engager dans un travail qui auroit esté immense » (Perrault, 1696-1700, t. I, n.p. [préface]). Il n'est d'ailleurs pas anodin que Vallemont omît de vanter la nouveauté de son entreprise, contrairement à l'auteur de *La vie de Mignard* : il valait sans doute mieux dissimuler cette nouveauté pour inscrire Le Clerc dans la tradition déjà bien installée des vies de savants (voir à ce sujet, Miller, 2000).

[25] Voir notamment Blanc, 2017a, p. 270-271.

[26] « Je souhaite d'autre part que le peintre, dans la mesure du possible, acquière une bonne connaissance de tous les arts libéraux […] » Alberti, 2004, p. 179, cité *in* Blanc, 2017a, p. 271. L'exemple le plus caractéristique est celui de Giovanni Paolo Lomazzo, qui consacre son *Trattato dell'arte della pittura* (1584) à l'explication des différentes connaissances que doit acquérir le peintre. Sur la figure du peintre savant, voir également Lee, 1991, p. 13-14 et p. 97-111.

[27] *Journal encyclopédique ou universel*, t. VII, 1781, p. 242.

seule science », écrivit Claude-François Lambert dans son *Histoire littéraire du règne de Louis XIV*[28]. Les louanges à l'égard de cet esprit universel, qui « auroit été gêné s'il avoit été renfermé dans la circonférence […] de la profession de dessinateur et de graveur »[29], ne constituent, en fin de compte, qu'un détour pour valoriser l'œuvre du graveur. En conséquence, si le mythe de l'artiste universel subsistait en filigrane derrière la fortune critique de Le Clerc, celle-ci en accusait paradoxalement les limites. Pour les biographes, la production littéraire n'avait d'autre but que de servir la renommée de l'œuvre gravé, et ce n'était qu'à travers cet emploi qu'elle échappait à l'oubli. Si Le Clerc n'avait été un si grand graveur, il est peu probable que la mémoire de ses écrits eût été conservée.

Aussi l'œuvre littéraire et l'œuvre gravé se soutiennent-ils mutuellement au sein de la fortune critique, l'un permettant d'augmenter — ou simplement d'affirmer — la valeur de l'autre. Mais l'effet d'un tel procédé reste douteux : en quoi les brèves louanges à l'égard de la production scientifique pouvaient-elles véritablement contribuer à augmenter le prestige d'un graveur parmi les plus admirés de son temps ? Ces louanges étaient-elles véritablement crédibles, ou la brièveté des mentions trahissait-elle déjà, aux yeux du lecteur contemporain, l'artificialité du procédé ? Il semble *in fine* que l'éloge de l'œuvre littéraire de Le Clerc découle avant tout d'un souci de cohérence. Qu'un seul et même individu fût à la fois le créateur d'estampes raffinées que les amateurs s'arrachaient, et l'auteur de publications restées ignorées du monde savant ne pouvait être acceptable aux yeux des biographes du XVIIIe siècle. Cette situation ne peut manquer de frapper le lecteur d'aujourd'hui, auquel il semblerait à l'inverse tout naturel qu'un bon artiste se révèle piètre scientifique, ne serait-ce qu'en raison du degré de spécialisation nécessaire à l'acquisition de compétences permettant une activité professionnelle dans l'un ou l'autre domaine.

Or si la fortune critique de Le Clerc cherche encore à donner de celui-ci l'image d'un artiste savant, elle ne peut néanmoins entièrement masquer une certaine disparité entre art et science : plutôt qu'un artiste savant, Le Clerc apparaît davantage comme un artiste *et* un savant — ou plutôt comme un brillant artiste et un savant médiocre. La fortune critique du graveur semble alors témoigner d'une disjonction entre un idéal toujours présent au XVIIIe siècle, celui de l'artiste universel, et une certaine réalité, celle du fossé entre la célébrité du graveur et l'échec du savant. Faut-il alors penser que le malaise des biographes annoncerait déjà notre propre conception dualiste des rapports entre art et science ? L'étude approfondie de la carrière de

[28] Lambert, 1751, t. III, p. 269. Le Clerc ne figure cependant pas parmi les hommes de lettres recensés par Lambert.
[29] *Éloge*, p. 9

Le Clerc, en raison même des difficultés qu'elle pose, semble pouvoir éclairer certains aspects de l'histoire de l'art et de l'histoire des sciences au Grand Siècle, et l'on peut même suggérer qu'elle puisse contribuer à mieux caractériser, dans une perspective diachronique, la transformation de chacun de ces deux concepts, et l'évolution des liens qu'ils entretiennent.

La carrière de Le Clerc, entre histoire de l'art et histoire des sciences

Depuis plusieurs décennies, la figure de Sébastien Le Clerc est régulièrement sollicitée dans le champ de l'histoire de l'art du Grand Siècle. L'inventaire de ses estampes conservées à la Bibliothèque nationale, paru en 1980 sous la direction de Maxime Préaud, a permis de rendre aisément accessible aux chercheurs l'extraordinaire richesse de son œuvre[30]. Les trois mille deux cents estampes répertoriées[31], délicatement exécutées pour la plupart, dévoilent les sujets les plus variés, et semblent alors constituer, pour reprendre les termes de Marc Fumaroli, « un véritable bilan de la culture française sous Louis XIV »[32]. Plus qu'un simple artiste, Le Clerc serait alors l'un des hérauts de son temps : exact contemporain du roi, il passe aussi pour « l'interprète fidèle » de son règne[33].

Dans le champ de l'histoire de l'art, attribuer à un artiste la fonction d'exemplifier la production artistique de son temps relève d'un poncif qui, la plupart du temps, ne prête guère à conséquence. Cependant, son usage ici ne peut être négligé en raison du sort particulier que l'historiographie a réservé à la production artistique du règne de Louis XIV. Celle-ci a en effet été largement assimilée à la politique que commença à mener le roi dès la mort de Mazarin, et elle découlerait en conséquence d'un véritable programme dont la direction serait à attribuer à une seule figure — Le Brun, Colbert ou Louis XIV lui-même[34]. Quoique durant les années 1960 et 1970, les travaux de Jacques Thuillier ou ceux d'Antoine Schnapper entreprirent de défaire

[30] L'inventaire des estampes des graveurs du XVIIe siècle français conservées à la Bibliothèque nationale (IFF17) a été débuté en 1939 sous la direction de Roger-Armand Weigert. Les deux volumes consacrés à Le Clerc sont les premiers de la série à bénéficier de l'emploi de la microphotographie, ce qui a considérablement transformé leur conception aussi bien que leur usage.
[31] Encore qu'il ne s'agisse que des estampes gravées par Le Clerc et non celles que d'autres graveurs auraient exécutées d'après ses dessins — conformément à la politique du Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale.
[32] Fumaroli, 1987, p. 81
[33] Lorraine, 1999, p. 95. Un jugement similaire est notamment porté par Hurel, 1974 ; Zimmermann, 1988, p. 13 ; MacGregor, 1996, p. 3-4 ; Schneider, 2011, p. 232.
[34] Ce travers historiographique a été notamment dénoncé *in* Michel, 2002, p. 73 et Gouzi, 2010, p. 5-6.

cette tendance[35], une série d'études d'inspiration structuraliste, dont les plus classiques sont celles de Louis Marin et de Jean-Marie Apostolidès, contribuèrent à maintenir l'image d'un art conçu comme un système, ou comme une machine dont le moteur principal ne serait autre que le roi lui-même[36]. Aussi riche soit-elle, cette perspective a implicitement renforcé l'attribution de l'entièreté du pouvoir décisionnel à quelques figures, tandis que le reste des individus se sont trouvés réduits à l'état de rouages contraints d'exécuter un programme préétabli[37]. Cette approche tend alors à limiter l'étude des artistes — en particulier ceux que l'on peut qualifier, à tort ou à raison, de secondaires — à leur seule contribution à ce programme[38], conduisant ainsi à maintenir, d'une part, l'image d'une production artistique calquée sur le modèle politique — ou sur une certaine idée de celui-ci — et, d'autre part, à retirer à l'artiste toute forme de singularité[39].

Le cas de Le Clerc, loin d'échapper à cette règle, tend plutôt à l'affirmer. Ses travaux se trouvent régulièrement mentionnés dans l'historiographie contemporaine parce qu'ils permettent d'illustrer un aspect ou l'autre de la production artistique et culturelle du Grand Siècle. De fait, le caractère jugé « représentatif » de son œuvre gravé découle aussi de l'immensité de celui-ci. Ses trois mille deux cents estampes constituent certes une mine d'informations considérable pour comprendre la culture du règne de Louis XIV, mais elles conduisent parallèlement à donner de son auteur une image hautement fragmentée et à entraver toute tentative d'en dresser une synthèse. Alors que la plupart des principaux graveurs du Grand Siècle ont fait l'objet de monographies durant ces trois dernières décennies[40], il n'est pas anodin que le seul et unique ouvrage consacré à Le Clerc — celui d'Édouard Meaume — ait paru en

[35] Paris, 1963 et Schnapper, 2010.
[36] Marin, 1981 ; Apostolidès, 1981. Voir également, dans une tradition historiographique différente, Burke, 1995a, ou Schneider, 2011.
[37] Ce travers subsiste encore dans l'historiographie actuelle : ainsi Alain Mérot va-t-il jusqu'à prêter à Louis XIV le statut de « plus grand des artistes de son temps » (Mérot, 2007, p. 101). Voir aussi par exemple, Schneider, 2011, p. 189 ; Allen, 2004, p. 161 ; Jones, 2016.
[38] Bien sûr, certains contre-exemples à cette tendance existent, par ex. Deutsch, 2015 et Lett, 2020.
[39] Il convient cependant de préciser que la question de l'invention — ou de la part d'invention — que l'on peut attribuer aux artistes a cependant été assez largement discutée, notamment par Berger, 1985, p. 7-19 ; Michel, 2002 ; Cojannot-Le Blanc, 2014a ; Lafage, 2015b.
[40] Je me permets de mentionner quelques travaux sur les graveurs les plus importants (pour plus de détails, on pourra consulter Préaud, 2009a, p. 364-372) : sur Abraham Bosse, la littérature est particulièrement abondante et l'on consultera en dernier lieu, Cojannot-Le Blanc, 2004 et Lothe, 2008 ; sur Gilles Rousselet, voir Meyer, 2004 ; sur Nicolas et François de Poilly, voir Lothe, 1994 ; sur Israël Silvestre, voir Paris, 2018 et Grivel, 2019 ; sur Robert Nanteuil, voir Adamczak, 2011 ; sur Jean Marot, voir Deutsch, 2015. On pourra également consulter les thèses restées inédites sur Pierre Daret (Lhopiteau, 2005), Grégoire Huret (Laz, 2015), Gérard Audran (Janand 1997), et Gérard Edelinck (Savill, 2000). À l'heure actuelle, François Chauveau fait également l'objet d'une thèse de doctorat par Philippe Cornuaille, sous la direction de Marianne Grivel.

1877, et qu'il s'apparente non à une monographie mais à une forme d'addition au catalogue raisonné de Jombert[41].

Plusieurs aspects de l'œuvre de Le Clerc tendent cependant — dès lors qu'on les considère plus attentivement — à dessiner l'image d'un individu tout à fait singulier. Les travaux que Josèphe Jacquiot ou Véronique Meyer ont consacrés à certaines productions précises ont permis d'approfondir notre connaissance des pratiques de collaboration du graveur, et d'interroger plus particulièrement les rapports qu'il entretenait avec le milieu savant chargé de l'élaboration de la gloire du roi[42]. Ces travaux permettent alors d'esquisser une première réflexion sur la construction du capital culturel de l'artiste, d'une part, parce que le contact avec le monde des érudits autorisait le développement de nouvelles connaissances et, d'autre part, parce que certaines connaissances, notamment en matière d'histoire, étaient nécessaires à la construction de relations sociales avec ceux-ci. À cet égard, Maxime Préaud a récemment souligné l'emploi de nombreuses références littéraires pour la conception de l'une des plus fameuses estampes du graveur, l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*[43] **[fig. 5.60]**. L'érudition que démontre ici Le Clerc pourrait alors être rapprochée d'un projet particulièrement ambitieux, ainsi que l'a suggéré Christian Michel, celui de rivaliser avec le tableau de Le Brun, en démontrant la supériorité de ses connaissances historiques sur celles du premier peintre du roi[44].

L'étude des ambitions intellectuelles de Le Clerc contribue ainsi à dessiner un portrait autrement plus fin, plus complexe et plus singulier que celui fabriqué par une certaine tradition historiographique de la gravure, encore essentiellement tributaire du *connoisseurship*. À la fin du siècle, Le Clerc était ainsi le seul graveur membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui se consacrait à exécuter sur le cuivre ses propres dessins. En effet, en raison de logiques internes à la construction de la gloire du roi par l'image, les graveurs qui travaillaient dans le giron de la couronne se vouaient généralement à reproduire les compositions des peintres, et n'étaient de fait pas les inventeurs des ouvrages qu'ils gravaient[45]. Les travaux récents consacrés à la gravure de reproduction, ou d'interprétation, ont d'ailleurs insisté sur

[41] Meaume, 1877a.
[42] Jacquiot, 1968 ; Jacquiot, 1980 ; Sabatier, 2000 ; Meyer, 2012a ; Meyer, 2015a. Sur les collaborations, voir également Vanuxem, 1954 ; Ames, 1983 ; Zimmerman, 1988 ; Faille, 1999 ; Préaud, 2009b ; Préaud, 2012 ; Nativel, 2013 ; Clark, 2016.
[43] Préaud, 2011a.
[44] Michel, 2010b, p. 44.
[45] Voir sur ce sujet Castex, 2010 et Michel, 2010a.

l'absence de distinction claire entre celle-ci et la gravure dite originale, ou d'invention[46]. Or il semble justement que l'on puisse déceler chez Le Clerc une véritable prétention à l'invention. Il exécuta une immense majorité de ses estampes d'après ses propres dessins et, même dans les rares travaux qu'il grava d'après les compositions d'autrui, il aimait à procéder, comme l'ont montré les études de cas de Claude Sibertin-Blanc ou de Jacques Vanuxem, à de multiples remaniements, témoignant d'une véritable recherche de solutions picturales adaptées au médium de la gravure[47].

Cette attention particulière aux caractéristiques propres de l'estampe semble se retrouver dans la manière dont Le Clerc contribua au champ de l'illustration livresque. Si, depuis Henri Bouchot, on reconnaît volontiers l'importante contribution du graveur au développement des pratiques d'illustration en vogue durant le XVIIIe siècle[48], Erica Harth et surtout William MacGregor ont démontré combien les innovations de Le Clerc découlaient d'une réflexion approfondie sur la fonction pédagogique de l'image[49].

Les aspirations du graveur peuvent alors être rapprochées de celles qui animaient le milieu artistique français : la constitution de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648 fut le théâtre de nouvelles formes discursives sur les arts du dessin, visant à ériger ceux-ci en pratiques libérales[50]. Plusieurs graveurs avaient par ailleurs démontré des ambitions intellectuelles tout à fait exceptionnelles, soit par leur proximité avec certains milieux littéraires ou avec la cour, tels Robert Nanteuil ou François Chauveau, soit en publiant eux-mêmes leurs propres écrits, comme ce fut le cas de Pierre Daret, de Grégoire Huret, ou d'Abraham Bosse.

La singularité de Le Clerc découlerait alors du caractère tout à fait exceptionnel de son implication au sein des milieux scientifiques de son temps. Mais cet aspect même de sa carrière est longtemps resté dans l'ombre. Le faible intérêt qu'avait suscité l'œuvre littéraire du graveur durant le XVIIIe siècle se poursuivit en effet durant les XIXe et XXe siècles. Certes, lors de l'exposition monographique organisée à la bibliothèque de Metz en 1937, Jeanne Lejeaux a admis l'importance des relations du graveur avec les savants, et l'intérêt qu'il portait aux machines et aux instruments[51] ; cependant, aucune étude n'a été consacrée aux écrits

[46] Selon Véronique Meyer (1989), l'idée même d'une hiérarchie entre les deux pratiques relèverait d'une construction propre au XIXe siècle, et qui ne peut en conséquence être appliquée à la période moderne (voir aussi Meyer, 2004, p. 1-5).
[47] Sibertin-Blanc, 1938 et Vanuxem, 1954.
[48] Bouchot, 1891, p. 16-17 ; Blum, 1937 ; Boissais et Deleplanque, 1948, p. 15 ; Cluzel, 1960, p. 131.
[49] Harth, 1983, p. 250-278 ; MacGregor, 1996 ; MacGregor, 2001.
[50] Sur ces aspects, voir notamment Heinich, 1993 et Schnapper, 2004, p. 114-153.
[51] Lejeaux, 1937b, p 300-301.

scientifiques de Le Clerc dans le catalogue de l'exposition : Roger-Armand Weigert s'est contenté de mentionner, sans autre forme de précision, « les instruments bizarres et rébarbatifs d'aspect […] qui lui servirent à écrire maints curieux mémoires »[52].

Enfin, en 1983, Maxime Préaud consacrait une première étude à l'intérêt particulier que Le Clerc avait développé pour les sciences[53]. Les estampes du graveur, jusqu'alors utilisées par l'historien des sciences comme de simples documents sur l'activité scientifique du Grand siècle[54], témoigneraient, selon Préaud, de ses prétentions singulières. En s'étant lui-même représenté au travail parmi les savants de l'Académie des sciences **[fig. 4.74 et 4.75]**, Le Clerc aurait ainsi affirmé son désir d'appartenir à l'institution, non pas uniquement en tant que graveur, mais également en tant que savant[55]. Cependant, selon Anita Guerrini, la dualité entre le graveur et le savant n'est qu'apparente, car Le Clerc se serait en réalité efforcé de faire passer la production d'images pour une entreprise épistémique, qui à elle seule pouvait justifier sa prétention à être reconnu comme savant[56]. Si cette hypothèse permet d'attribuer à Le Clerc une pensée originale sur la fonction de l'image, elle ne doit pas pour autant conduire à négliger ce par quoi le graveur se distinguait le plus manifestement de l'ensemble des artistes de son temps, à savoir sa production littéraire.

On admettra sans difficulté que l'immense majorité des écrits d'artistes relèvent de la théorisation de leur pratique. En effet, quoique l'artiste puisse, dans son discours, travestir assez considérablement la réalité de la pratique, il n'en reste pas moins vrai que le discours reste toujours au service de la pratique, et que l'écart qui peut se manifester entre ce que l'artiste dit et ce qu'il fait ne sert en général qu'à augmenter la valeur du faire[57]. Or, dans le cas de Le Clerc, le lien qu'entretient la pratique du dessin et de la gravure avec le contenu des ouvrages paraît parfois plus difficile à cerner. Certes, le *Discours touchant le point de veue*, publié en 1679, paraît *a priori* s'inscrire dans les débats sur la perspective qui avaient agité l'Académie de

---

[52] Weigert, 1937a, p. 28.
[53] Préaud, 1983. Il faut néanmoins mentionner que son article a été précédé par le travail d'un collectionneur d'instrument scientifiques, Jean Bonnaveau (1980), lequel décrit minutieusement chacun des instruments des planches de *L'Académie des sciences et des beaux arts* et du *Cabinet de Sébastien Le Clerc*. Ce document est néanmoins resté inédit, et est actuellement conservé au Musée d'histoire des sciences d'Oxford.
[54] Voir Watson, 1939 ; Paris, 1983, p. 457-475.
[55] Préaud, 1983, p. 74.
[56] Guerrini, 2019.
[57] Sur cette question, dans le cas précis de l'institution des conférences de l'Académie de peinture et de sculpture, voir Michel, 2008. Plus généralement, voir Long, 1997 et Vérin, 2008.

peinture et de sculpture dans les années 1660[58]. Le Clerc y défend en substance que la vision « normale » serait en fait monoculaire, ce qui permet d'affirmer l'adéquation du point de fuite unique — nécessaire à la construction perspective sur une surface plane — au processus perceptif lui-même. Il semblerait que l'on puisse alors étudier, à la suite de l'approche développée par Arthur Wheelock ou Svetlana Alpers pour la peinture hollandaise[59], les liens qui unissent théorie de la vision et pratique artistique dans la carrière du graveur. Une telle entreprise n'a été jusqu'à présent qu'esquissée. Michael Baxandall a notamment souligné l'importance qu'accordait Le Clerc à l'attention visuelle, mais ceci dans le dessein d'expliquer la peinture de Chardin, et non la manière dont le graveur lui-même pouvait ou non avoir réuni théorie et pratique[60]. Plus récemment, Dominique Raynaud s'est intéressé aux usages de la perspective bifocale à l'époque moderne, et considéré, à cet effet, certaines estampes de Le Clerc[61]. Cependant, là encore, comme l'a justement souligné l'un des comptes rendus de son ouvrage, les liens entre théorie et pratique — en l'occurrence relatifs à la perspective — n'ont pas été réellement interrogés[62].

L'identification des liens entre la production littéraire et l'œuvre gravé se complexifie encore lorsque l'on considère les écrits plus tardifs de Le Clerc, comme l'a avancé Frédéric Cousinié à propos du *Nouveau système du monde*[63]. Ce traité, dont le principal objectif est de proposer un nouveau modèle du système solaire, constitue en effet un cas particulièrement délicat puisque, par son sujet, il n'entretient *a priori* plus aucune attache avec les arts du dessin[64]. À la différence de Préaud, qui soutenait les prétentions universalistes de Le Clerc, Cousinié suggère que celui-ci aurait en réalité aspiré à une carrière de savant. Le Clerc n'afficherait « pas spécialement une vocation artistique », et serait en quelque sorte devenu « graveur par accident »[65]. Ce statut, renforcé par sa nomination à l'Académie de peinture et de sculpture en 1672, lui aurait interdit de se consacrer aux sciences autrement qu'en « amateur »,

[58] Marianne Cojannot-Le Blanc (2004, p. 271) a justement souligné la filiation de l'ouvrage de Le Clerc avec les débats qui opposèrent Abraham Bosse aux membres de l'Académie de peinture et de sculpture, et à Le Brun en particulier (à ce sujet voir Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 203-224 ; Heinich, 1983 et Kemp, 1987a).
[59] Wheelock, 1977 ; Alpers, 1990.
[60] Baxandall, 1991, p. 147-148.
[61] Raynaud, 2017, p. 124-129.
[62] Farhat, 2019, p. 225.
[63] Cousinié, 2005, p. 11-38 adapté *in* Cousinié, 2008.
[64] Cousinié, 2008, p. 188.
[65] Cousinié, 2008, p. 184-185. À un autre endroit, Cousinié affirme que « Le Brun aurait fait d'un irréprochable savant un graveur soumis » (Cousinié, 2005, p. 25).

ce qui, dans un milieu caractérisé par l'émergence de la professionnalisation du savant, ne pouvait conduire qu'à l'échec[66].

En raison de l'écart que le *Nouveau système du monde* semble creuser d'avec la pratique artistique, le cas de Le Clerc constituerait, comme l'a récemment souligné Oded Rabinovitch, « un exemple concret de l'évolution des relations entre art et science », permettant d'affiner « notre compréhension des relations entre artisans et savants »[67]. Rabinovitch a ainsi démontré comment la thèse du *Nouveau système du monde* reposait sur un savoir-faire mathématique acquis par Le Clerc durant sa carrière, et a souligné combien le graveur et les savants de son époque, loin d'appartenir à deux mondes distincts et incompatibles, partageaient un système de références et de pratiques communes. Pourtant, les conditions ayant permis la conception du *Nouveau système du monde* restent en partie mystérieuses, notamment en raison de l'apparente faiblesse de la pensée scientifique de son auteur[68]. Les historiens s'accordent ainsi à juger inutile le projet « d'offrir une reconstruction rationnelle » d'une théorie « obsolète et si manifestement incohérente »[69]. Ce jugement de valeur, implicitement prêté aux contemporains de Le Clerc, soulève deux difficultés. Si les membres de l'Académie des sciences refusèrent effectivement d'accorder un quelconque crédit aux écrits du graveur, leur position ne saurait être *a priori* étendue à l'ensemble des milieux savants de la capitale. D'une part, ce glissement suggère que l'intégralité de l'activité scientifique parisienne se déroulerait sous la tutelle de l'Académie, ce qui est manifestement inexact[70]. D'autre part, il conduirait d'emblée à marginaliser l'entreprise de Le Clerc, limitant ainsi les moyens d'expliquer les causes de celle-ci.

De fait, que Le Clerc puisse constituer, en tant qu'individu, un lieu de rencontre particulier entre la pratique scientifique et la pratique artistique permet d'explorer les interactions possibles entre les deux champs. À peine le portrait du graveur commence-t-il à se dessiner dans sa singularité qu'il semble à nouveau propice à être réduit à la fonction d'exemple, cette fois au

---

[66] Cousinié, 2008, p. 180-181.

[67] « Sketching the fluctuating fortunes of Le Clerc and Mallemant, we see a concrete example of the changing relations between art and science, and therefore of their broader importance to our understanding of the relations between artisans and scholars » (Rabinovitch, 2017, p. 631).

[68] Le *Nouveau système du monde* résulterait d'un « combat d'arrière-garde » (Préaud, 1983, p. 79), qui reposerait sur « des modèles démonstratifs hétérogènes ou archaïques, […] des arguments sans force démonstrative, […] des analogies discutables » (Cousinié, 2008, p. 178), et l'on devrait s'étonner qu'un graveur qui fréquenta les astronomes de l'Académie « puisse énoncer comme des vérités établies des faits en totale contradiction avec l'observation » (Mathis [*et al.*], 2016, p. 39-40).

[69] « It would be futile to offer a rational reconstruction of a glaringly inconsistent, obsolete system » (Rabinovitch, 2017, p. 608).

[70] Comme l'a justement rappelé Robin Briggs (1991, p. 56-57).

service d'une certaine tradition historiographique, héritée de l'ouvrage séminal de Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne* (1935), et qui attribue au Grand Siècle l'amorce de la culture moderne[71]. L'échec du graveur à accéder au statut de savant signalerait alors la diminution des interactions possibles entre art et science à la fin du XVIIe siècle, ou même, comme l'a affirmé Gabriele Bickendorf, la naissance d'un véritable « divorce » entre les deux champs d'activité, lequel devait conduire à la dichotomie que l'on connaît aujourd'hui[72].

Considérer que la carrière de Le Clerc, aussi singulière fût-elle, permet d'éclairer certains aspects des rapports entre art et science au Grand Siècle, constitue un projet aussi enthousiasmant que délicat. Si les études parues jusqu'à présent ont permis d'affiner de nombreux aspects de la carrière du graveur, la difficulté de reconstituer celle-ci dans son ensemble se trouve encore accentuée par le caractère nécessairement interdisciplinaire de tout travail qui, aujourd'hui, se targue de dresser le portrait du graveur. L'historien de l'art ou l'historien des sciences se voit alors contraint de s'aventurer dans un champ de recherche étranger, entreprise généralement malaisée en raison de la difficulté que recèle la maîtrise de l'appareil théorique et historiographique de l'autre discipline. Un tel problème est, dans notre cas, d'autant plus flagrant que les études récentes sur Le Clerc tendent à s'ignorer mutuellement[73].

En se reposant bien entendu sur les apports de la littérature récente, cette étude cherchera à reconstituer la carrière de Le Clerc afin de comprendre comment se développa son intérêt pour une pratique scientifique qui, en apparence, se distinguait progressivement de la pratique artistique. Il conviendra d'étudier précisément les diverses interactions entre pratiques artistiques et pratiques scientifiques, aussi bien sous l'angle épistémique, c'est-à-dire relativement à l'acquisition et la mobilisation de compétences dans les divers champs d'activité, que sous l'angle social, c'est-à-dire relativement à la nature des relations qui unissaient Le Clerc à certains acteurs de son milieu. Il convient alors de préciser le cadre théorique dans lequel se situe cette étude, et d'autre part, les objectifs qu'elle souhaite atteindre.

---

[71] Hazard, 1961. Voir notamment Harth, 1983, p. 17 et surtout Grayling, 2016, qui attestent la persistance de cette idée.
[72] Bickendorf, 2002.
[73] Aussi le travail de Cousinié (2005 ; 2008) n'est-il mentionné ni par Oded Rabinovitch (2017) ni par Tony Volpe (2008).

Arts et science au Grand Siècle : le problème de la terminologie

Les termes d'» art » et de « science » ont jusqu'à présent été employés ici tels que nous les entendons communément aujourd'hui, c'est-à-dire selon une conception dichotomique que l'on peut assimiler, avec toutes les limites qu'une telle réduction impose, au dualisme entre objectivité et subjectivité : à la *science* comme projet de description objective du monde s'oppose l'*art* comme manifestation d'une expression subjective ; face à la tentation d'une réduction matérialiste que la première impose, le second affirme l'irréductible richesse de l'expérience individuelle[74]. Quelle que soit la pertinence de telles définitions aujourd'hui, on ne saurait ignorer que celles-ci sont largement étrangères à la période moderne, et que les pratiques mêmes auxquelles réfèrent maintenant les termes d'art et de science diffèrent profondément de celles qu'on leur attribuait à l'époque. Selon le *Dictionnaire* d'Antoine Furetière, l'art est « ce qui se fait par l'adresse et par l'industrie de l'homme » ; plus particulièrement, le terme réfère à « un amas de préceptes, de règles, d'inventions et d'expériences, qui étant observées, font réussir aux choses qu'on entreprend »[75].

Ainsi l'art relevait-il de tout type de pratique nécessitant un certain savoir-faire acquis de manière empirique, et pouvait être qualifié de *mécanique* ou de *libéral*, à raison du rôle qu'y jouait la main ou l'esprit. En ce sens, précise Furetière « il est opposé à *science*, dont le principe consiste en démonstrations »[76]. La science consistait de fait en un savoir théorétique, obtenu selon une méthode déductive à partir de principes *a priori*, et c'est en cela qu'elle se distinguait de la pratique des arts, qu'ils fussent mécaniques ou libéraux[77]. Considérant un tel découpage, on pourrait ainsi affirmer, à la suite de Lorraine Daston, que le dualisme entre objectivité et subjectivité lui-même ne devrait guère être appliqué tel quel à l'étude de la période moderne[78].

En prise avec le problème que pose la mutation sémantique des termes d'art et de science, les historiens de la période moderne admettent qu'il convient de les considérer à la fois selon leur signification présente et selon le sens qu'ils pouvaient avoir à l'époque étudiée[79]. Cette solution, si elle permet d'éviter certains des anachronismes les plus grossiers, reste néanmoins

---

[74] Sur cette définition, et ces limites intrinsèques, voir Daston, 2011.
[75] Furetière, 1690, t. I, n.p. [entrée « art »].
[76] Furetière, 1690, t. I, n.p. [entrée « art »].
[77] Voir également Smith, 2004, p. 17. Cette définition s'inscrit cependant au sein d'une acception plus large du terme, à laquelle Furetière fait également référence, celle de la science en tant que « connoissance des choses, acquises par une grande lecture ou une longue méditation » (Furetière, 1690, t. II, n.p. [entrée « science»].).
[78] Daston, 2011, p. 406. Voir également Daston et Galison, 1992, et Daston et Galison, 2012.
[79] « Any consideration of 'art' and 'science' must engage with the terms themselves, both in their present meanings—as when we think of the 'scientific illustrations' of these sixteenth-century 'scientific' texts—and with regard to their early modern definitions » (Smith, 2006, p. 86).

difficile à appliquer, en raison de l'extrême difficulté que suscite toute tentative sérieuse de proposer une définition univoque, pour une période donnée, de l'un ou l'autre de ces deux termes. En outre, elle conduit à esquiver la question des intentions sous-jacentes à l'objectif d'une telle étude : cherche-t-on à comprendre, dans une perspective historiciste, les relations entre les champs d'activité définis à l'époque donnée par les termes d'art et de science ou essaie-t-on d'expliquer, selon une approche téléologique, un moment du devenir des concepts aujourd'hui signifiés par ces deux termes ?

Il me semble que cette question n'a jusqu'à présent guère été adressée clairement. De fait, il y a quelques décennies encore, l'historicité des termes n'était pas même considérée. Dans un ouvrage comme *Seventeenth-Century Science and the Arts*, publié en 1961, les problèmes méthodologiques sont entièrement traités sous le prisme de nos propres catégories conceptuelles[80], tandis que, lors du colloque *Common Denominators in Art and Science*, tenu à Édimbourg en 1981[81], on pouvait affirmer, cette fois explicitement, qu'il suffisait d'utiliser ces termes dans le sens qu'on leur connaît aujourd'hui — sans pour autant que ce sens fut jugé digne d'être précisé[82]. Ce ne fut que récemment qu'une approche plus informée s'est progressivement substituée à l'usage courant des deux termes, ainsi que l'exemplifie l'ouvrage de Pamela Smith, *The Body of the Artisan : Art and Experience in the Scientific Revolution* (2004). Les termes d'art et de science se voyaient alors dépossédés de leur sens actuel, pour référer cette fois à une distinction traditionnellement admise à la période moderne. De fait, l'ouvrage de Smith prolonge une entreprise historiographique initiée par les travaux d'Edgar Zilsel[83] et poursuivie par Paolo Rossi[84] ou Robert Merton[85]. Ceux-ci ont en effet soutenu que l'adoption massive de la méthode empirico-mathématique à la fin du XVIIe siècle — ladite Révolution scientifique — résultait de la jonction de la science avec la technique, c'est-à-dire de la réunion d'une pratique littéraire et spéculative avec une technique empirique et opérative. Pour Pamela Smith, ce fut plus particulièrement la mutation des modes de faire en modes de savoir, autrement dit l'intégration des vertus épistémiques propres à la pratique artisanale au sein de la pratique scientifique qui permit la radicale transformation de celle-ci[86].

---

[80] Toulmin et Rhys, 1961.
[81] Les actes ont été traduits en français sous la direction de Louis Roux (1986).
[82] Marwick, 1986, p. 250.
[83] Zilsel, 2003.
[84] Rossi, 1963 ; Rossi, 1996.
[85] Merton, 1970.
[86] Sur le même sujet, voir aussi Long, 1997 ; Long, 2011 ; Bertucci, 2017.

Cette approche conduit à substituer à la question des interactions entre art et science, tels que nous les entendons aujourd'hui, celle des rapports entre technique et science. Pour reprendre à nouveau les termes de Pamela Smith, on en viendrait à penser que l'art et la science « confluent de manière fondamentale » à la fin du XVIIe siècle, si bien qu'ils « peuvent être considérés comme une seule et même chose : la technoscience » — laquelle constituerait ainsi le phénomène le plus caractéristique de la Révolution scientifique[87]. Cette perspective permet certes de réfléchir aux modalités socio-épistémiques des transferts de compétences d'un champ à l'autre, et de nuancer les frontières trop nettes qu'une certaine histoire de l'art avait dressées entre artistes et artisans, ou que l'histoire sociale des sciences avait dessinées à l'égard des rapports entre artisans et savants. Cependant, elle présente aussi l'inconvénient de réduire considérablement le champ d'investigation propre à l'histoire de l'art, en occultant la particularité des arts du dessin, au regard des objectifs spécifiques qui leur furent progressivement affectés.

Si l'étude des relations entre art et science au Grand Siècle ne peut négliger de considérer l'évolution des concepts auxquels les deux termes réfèrent, elle pose en conséquence des difficultés toute particulières, exemplifiées par l'institution des académies. D'une part, l'Académie de peinture et de sculpture, fondée en 1648 par édit royal, avait contribué à distinguer les arts du dessin des pratiques artisanales, en les élevant au rang des arts libéraux puis en une nouvelle catégorie conceptuelle, celle des *beaux arts*[88]. D'autre part, l'Académie des sciences, instituée en 1666, mais restée sans statuts jusqu'en 1699, contribua à redéfinir la pratique scientifique en la réduisant à l'investigation et à la maîtrise du monde naturel et en lui attribuant certains champs de l'art que l'on qualifierait aujourd'hui de techniques[89]. Il convient alors de s'interroger sur le rôle de ce phénomène dans la production de nouvelles catégories conceptuelles : dans quelle mesure les deux académies permirent-elles, par la réunion des champs d'activité qu'elles imposèrent, de redécouper les catégories conceptuelles existantes ? Et dans quelle mesure ce processus tendit-il à instaurer de nouvelles catégories annonçant celles que nous employons aujourd'hui par les termes d'art et de science ?

---

[87] « […] if we understand art in the early modern sense as an imitation of the processes of nature, then 'art' and 'science' overlap in very fundamental ways; indeed, they might even be regarded as the same thing: technoscience. » (Smith, 2006, p. 96-97)

[88] Selon Christian Michel (2012, p. 247-248), l'usage de l'expression *beaux arts* dès les années 1660 témoignerait de la difficulté d'intégrer la peinture et la sculpture au sein du champ traditionnel des arts libéraux.

[89] Voir notamment Hahn, 1993 ; Briggs, 1991 ; Sturdy, 1995 ; Delaunay, 2018.

Une certaine littérature d'inspiration sociologique, à l'instar des travaux d'Alain Viala ou de Nathalie Heinich, a accordé aux académies un rôle prépondérant dans la définition de nouveaux champs d'activité que seraient la littérature, l'art et la science[90]. Il semble que l'on puisse en effet prêter aux individus qui se regroupèrent en académies l'intention de se distinguer des catégories sociales au sein desquelles ils étaient jusqu'alors assimilés. Les peintres et les sculpteurs à l'origine de l'Académie de peinture et de sculpture avaient défini le caractère libéral de leur art en soulignant l'écart qui séparait leur pratique des arts mécaniques, ceci dans le dessein de se défaire du joug de la corporation des maîtres peintres de Paris, mais aussi d'assouvir certaines ambitions sociales et intellectuelles en partie mûries au contact de l'Italie[91]. Quant à l'Académie des sciences, son projet s'était développé au sein de petits cercles d'amateurs qui, désireux de s'écarter de la science scolastique pour appliquer la méthode baconienne à l'investigation de la nature, requéraient le soutien financier de la couronne[92]. Cependant, on aurait tort de considérer que les fonctions prises par chacune des deux académies au début de la surintendance de Colbert visaient simplement à satisfaire les ambitions de ceux qui en avaient formulé le projet. Pour le ministre, les académies constituaient des instruments servant à la construction de la gloire du roi[93]. Aussi fut-il décidé en 1663 que l'Académie de peinture et de sculpture devait réunir tous les peintres bénéficiant d'un brevet du roi afin de réserver à celle-là la totalité de la production artistique destinée à la couronne[94]. Que la réception des cinq premiers graveurs eût lieu la même année 1663 viendrait alors attester le projet de réunir sous la tutelle de l'institution l'ensemble des praticiens des arts du dessin au service de l'État[95]. Le cas de l'Académie des sciences est plus parlant encore : à l'origine, celle-ci ne servait ni les projets des savants, ni la production d'objets techniques ; elle avait été conçue comme une « Grande académie » qui réunirait l'ensemble de la production culturelle — à

[90] Viala, 1985, p. 24-28 ; Viala, 1986 ; Heinich, 1987 ; voir aussi l'analyse plus détaillée du cas de Valentin Conrart par Nicolas Schapira (2003, p. 75-89).
[91] Sur le double objectif des peintres et sculpteurs académiciens, voir en particulier Schnapper, 2004, p. 122-123 et Szanto, 2016. Sur l'importance du modèle italien, voir Pommier, 2000. Il convient néanmoins de rappeler que, contrairement à ce qu'avait avancé Julius van Schlosser, les académiciens ne s'étaient pas contenté de reprendre à leur propre compte les théories de l'art produit en Italie, mais avaient élaboré une pratique du discours tout à fait distincte de celles-ci (sur ce point, voir en particulier Lichtenstein, 1997 et 2014).
[92] Comme en témoigne tout particulièrement les projets de Samuel Sorbière et de Melchisédec Thévenot (la principale référence sur ce sujet reste Brown, 1934, mais on consultera également George, 1938 ; Perkins, 1985 ; Mazauric, 2002).
[93] Sur les différents projets de Colbert dans la construction de la gloire du roi, voir Paris, 1983 ; Thuillier, 1985 ; Burke, 1995a, p. 59-68, Bettag, 1998 ; Soll, 2009 ; Ringot, 2015.
[94] Cette mesure fut cependant appliquée de manière bien peu régulière (voir à ce sujet, Schnapper, 2004, p. 143-145 ; Michel, 2012, p. 45-47).
[95] Goldstein, 2008, p. 388 ; Castex, 2010, p. 308 ; Michel, 2010a, p. 490.

l'exception des arts du dessin — pour élaborer la gloire du roi. Ce ne fut que pour certaines raisons, de nature essentiellement politique, qu'elle fut ensuite réduite au champ des sciences physiques et mathématiques[96]. En conséquence, si l'institution de certaines pratiques en académies pouvait en effet leur conférer une existence sociale distincte de celle qu'elles avaient eue jusqu'alors, on ne saurait oublier que ces pratiques restaient à l'origine, et ce en dépit de leur diversité, soumises à un seul et unique objectif : construire la gloire du roi.

Il devient plus difficile encore de considérer que les académies eussent conduit à isoler directement les catégories conceptuelles que nous utilisons aujourd'hui, dès lors que l'on considère la question sur une plus longue durée. Le concept moderne d'art — ou le « système moderne des beaux-arts », pour reprendre le terme, certes éclairant, mais néanmoins problématique, d'Oskar Kristeller — serait apparu durant la seconde moitié du XVIIIe siècle, sous la plume de Charles Batteux[97], et non durant le règne de Louis XIV[98] : à ce moment-là seulement, l'art et la technique auraient pris des chemins radicalement différents[99]. Quant à la genèse du concept moderne de science, on ne saurait que difficilement la situer durant le Grand Siècle. Dès lors que l'on se concentre sur la pratique effective des sciences à la fin du XVIIe siècle, il semble en effet malaisé de soutenir que cette période marquât la genèse de la science moderne. Aussi, tant pour Gaston Bachelard que pour Thomas Kuhn, la science telle qu'on l'entend aujourd'hui, se serait constituée entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, et non pas durant ladite Révolution scientifique[100]. Depuis lors, les études portant notamment sur la professionnalisation ou sur la littérarisation de la pratique scientifique au tournant du XIXe siècle ont contribué à asseoir l'idée que ce fut bien durant cette période que la science prit sa forme actuelle[101].

Cependant, face à de tels travaux, marqués par une approche discontinuiste de l'histoire, il faut encore rappeler qu'aucune rupture sémantique majeure n'est, dans le cas de l'art comme dans celui de la science, clairement identifiable. Il me paraît donc préférable de considérer les transformations conceptuelles que subirent les deux termes sous l'angle de la continuité, et de maintenir *a priori* que l'institution de certains champs d'activités en académies durant la

[96] Voir en particulier George, 1938 ; Lux, 1990 et 1991 ; Briggs, 1991 ; Stroup 1992, Sturdy, 1995, p. 75-79. Sur l'impact de ce processus sur la pratique scientifique elle-même, voir Licoppe, 1994 et Biagioli, 1995, p. 1438-1445.
[97] Batteux, 1747.
[98] Kristeller, 1999. Voir également Shiner, 2001, pour un prolongement de la thèse de Kristeller, et Porter, 2009, pour une critique radicale de celle-ci.
[99] Warwick et Taws, 2016, p. 206.
[100] Bachelard, 1938 ; Kuhn, 1990, p. 104-110.
[101] Knight, 1998 ; Stafford, 1996 ; Klancher, 2013.

seconde moitié du XVIIe siècle put effectivement contribuer à distinguer de nouvelles catégories conceptuelles sans pour autant qu'un terme précis leur soit immédiatement associé. Plutôt que de portraiturer les académies en moteurs d'une mutation sémantique en devenir, il convient d'observer comment les individus qui leur étaient liés développèrent de nouvelles conceptions à l'égard de leur pratique, sans pour autant projeter ces conceptions vers nos propres définitions.

Si cette étude entend donc éviter les écueils les plus grossiers d'une approche téléologique, elle ne peut entièrement éviter celle-ci. Ainsi les termes d'art et de science, tels que nous les entendons aujourd'hui, ne peuvent être systématiquement évités. Néanmoins, un tel usage sera privilégié, soit dans les cas manifestement peu problématiques, c'est-à-dire lorsque les usages actuels et ceux du passé peuvent se recouper sans ambiguïté, soit dans les cas où une certaine ambiguïté persiste et qu'elle impose justement un travail de distinction ou de différenciation.

Les enjeux de la monographie : un éclairage sur les structures sociales par l'étude des ambitions individuelles

De par sa spécificité, la carrière de Sébastien Le Clerc semble pouvoir contribuer à clarifier comment les activités qui relèvent aujourd'hui de l'art et de la science étaient conçues à un moment où, précisément, elles subirent de profondes mutations. En essayant de reconstituer la manière dont le graveur et son entourage proche perçurent, à divers moments de leur existence, les frontières mouvantes entre les différents champs d'activités, il devient possible de reconstituer avec finesse l'évolution des concepts d'art et de science au sein d'un milieu particulier. Puisqu'il s'agit d'interroger la façon dont les pratiques peuvent déterminer des catégories conceptuelles, et dans quelle mesure ces catégories conceptuelles peuvent ou non s'apparenter aux nôtres, il convient de déterminer comment les pratiques elles-mêmes se découpèrent durant la période considérée. Pour ce faire, on examinera dans quelle mesure les excursions que mena Le Clerc d'une activité à l'autre lui furent profitables ou au contraire dommageables, et comment se dessinèrent entre celles-ci non seulement des interactions mais également des tensions.

Cette thèse est d'abord une monographie consacrée à un artiste. Si toute étude de ce type implique, dans une certaine mesure, un travail biographique, il faut cependant insister sur la place fondamentale que celui-ci tient ici. Depuis les années 1980, l'historiographie de l'art s'est certes réconciliée avec la biographie, notamment en raison du succès que celle-ci rencontrait

dans d'autres disciplines des sciences humaines et sociales[102], mais il reste encore communément admis, en particulier lorsqu'on étudie les plus grandes figures de l'histoire de l'art, que leur œuvre ne peut être jugée à l'aune de leur vie, ou plutôt que le parcours de leur vie ne saurait pleinement expliquer l'importance de leur œuvre[103]. Quoique l'œuvre de Le Clerc — seulement connue d'une poignée d'amateurs et d'historiens — ne puisse pas prétendre à une telle interprétation, il me paraît néanmoins utile de préciser combien celle-ci serait, de toute manière, contraire au projet que je vais tâcher de mener ici. Dans une perspective traditionnelle, ce que l'on appelle la vie d'un artiste se limite généralement à une série d'événements n'ayant d'autre intérêt que de venir parfois soutenir une certaine interprétation de l'œuvre, car ce serait bien évidemment celle-ci qui doit *in fine* intéresser l'historien de l'art[104]. Le travail que j'ai conduit constitue une entorse à cette règle. Ce n'est pas l'œuvre de Le Clerc qui m'intéresse en premier lieu, et encore moins sa vie, mais l'interaction entre sa vie et sa production, c'est-à-dire ses pratiques ou, plus précisément, les stratégies qui induisent ces pratiques. Il s'agit ainsi d'essayer de reconstituer, derrière les actions du graveur, l'évolution de ses ambitions et le rôle que joue sur celles-ci le contexte, lui-même mouvant, dans lequel elles s'incarnent.

Afin d'éviter cependant les écueils d'une histoire psychologisante — laquelle tendrait à prêter sans précaution nos propres émotions et nos propres désirs aux individus du passé — cette étude se fonde sur deux prémisses, supposément anhistoriques, qui lui servent de cadre méthodologique : premièrement, toute production est la réalisation d'un projet, c'est-à-dire l'expression de certaines ambitions qu'éprouve l'individu producteur[105] ; deuxièmement, tout événement au sein de la vie de cet individu conduit potentiellement à faire naître chez lui de nouvelles ambitions et à en dissiper d'autres[106]. Dès lors que l'historien a accès à un certain nombre de productions laissées par l'individu et à un certain nombre d'événements qui marquèrent sa vie — considérant qu'une production constitue en elle-même un événement, —

---

[102] Sur la question de la monographie en histoire de l'art, voir le numéro de la revue *Perspective* (2006, no. 4) consacré à cette question, et en particulier Bann, 2006 ; pour une approche critique du rôle de la biographie d'artiste dans l'historiographie de l'art, voir Soussloff, 1997.

[103] Sur la tradition de cette « histoire de l'art sans les artistes », voir Kris et Kurz, 2010, p. 20.

[104] Comme le souligne Christian Michel (*in* Bann, 2006, p. 527).

[105] Comme l'a judicieusement souligné Martin Kemp (1987b, p. 134), « [p]icture-making is not a purposeless activity either in individual or institutional terms, and anything done purposefully has the potential to be analysed in terms of intentions ».

[106] Je me repose en partie sur Bourdieu, pour lequel la biographie devait considérer « la notion de *trajectoire* [de vie] comme série des positions successivement occupées par un même agent (ou un même groupe) dans un espace lui-même en devenir et soumis à d'incessantes transformations » (Bourdieu, 1986, p. 71).

il peut espérer, par recoupements, reconstituer certaines des motivations de l'individu, afin de comprendre les raisons de ses actions.

Bien entendu, ces reconstitutions conservent un statut hautement hypothétique. D'une part, les ambitions, ou les intentions, d'un individu demeurent en tant que telles nécessairement cachées et ne peuvent être révélées[107]. D'autre part, même si l'accès aux intentions s'avérait possible, celles-ci resteraient concrètement insaisissables : le rapport dialectique entre les événements que vit l'individu et les intentions qu'il développe à leur égard s'opère à un niveau si fin qu'il paraîtrait, à l'observateur qui y aurait accès, en constante fluctuation[108].

Une fois cette double limite formulée, la tâche que je me propose de mener peut être précisée. Face aux objets et aux discours produits par Le Clerc, je m'efforcerai d'expliquer quelles sont les conditions qui ont pu permettre leur existence. Pour ce faire, il sera nécessaire d'explorer les objectifs que le graveur pouvait chercher à accomplir par leur production. Ce sont alors les objets et les discours eux-mêmes qui, lorsqu'ils sont recoupés avec les éléments biographiques adéquats, fournissent les moyens de reconstituer ces objectifs. Les résultats préliminaires obtenus pourront ensuite être testés à l'aune d'autres données mobilisées dans le dessein de les réfuter. Aussi cette méthode permet-elle de ne conserver que les hypothèses les plus résistantes et, en conséquence, les plus plausibles.

La formulation des objectifs qui président aux actions de Le Clerc constitue, en tant que telle, l'éclairage que je me propose de donner sur les intentions — ou les ambitions — du graveur. À partir de ces éléments, je tâcherai de reconstituer ensuite les stratégies qu'il mit en place pour contourner les éventuels obstacles qui se dressaient entre les objectifs qu'il s'était fixés et leur accomplissement.

Par ce moyen, il devient possible d'éclairer l'idiosyncrasie d'une figure qui, en vertu de son caractère soi-disant représentatif, est jusqu'alors demeurée absorbée par son contexte. Or reconnaître la spécificité de la carrière de Le Clerc ne conduit précisément pas à exclure l'étude du contexte dans lequel celle-là prend place. En effet, dès lors que l'on comprend plus finement les motivations d'un individu, et que l'on considère ces motivations comme ayant fluctué au cours de sa vie, l'environnement dans lequel se déroule cette vie peut se dessiner plus précisément.

---

[107] Sur la question de l'usage des intentions en histoire de l'art, voir notamment Baxandall, 1991, et l'excellent compte rendu de cet ouvrage par Martin Kemp (1987b).

[108] Comme l'a justement exemplifié Michael Baxandall (1991, p. 111-120), le résultat d'un simple coup de pinceau vient modifier la perception que le peintre a de son objet, et le conduit en conséquence à développer une intention nouvelle à l'égard du prochain coup de pinceau.

La reconnaissance d'une certaine singularité, loin d'isoler l'individu de son contexte, permet au contraire d'affiner notre compréhension de celui-ci, dans une perspective qui s'inscrit dans la pratique, si fructueuse encore aujourd'hui, de la microhistoire. Il s'agit, comme le résume finement Jacques Revel, de « privilégier les acteurs socio-historiques et la logique de leur action plutôt que les systèmes (mentaux, sociaux, économiques) dont ils relevaient ou, plus exactement d'identifier ces systèmes à partir de trajectoires individuelles et des choix qu'il est possible de reconstruire »[109]. Ce serait selon cette perspective que l'étude des projets de Le Clerc et des intentions qui soutiennent ceux-ci, permettrait d'analyser sous un nouvel angle la transformation que subirent, durant le règne de Louis XIV, les catégories conceptuelles que sont l'art et la science.

Aussi l'histoire des rapports entre art et science à la période moderne peut-elle s'écrire, non pas à partir de définitions *a priori* des concepts d'art et de science, et de leur incidence sur les comportements individuels, mais en partant du travail même des individus et de la manière dont ce travail est perçu. Comme l'a souligné Nicolas Schapira à propos de la constitution de l'homme de lettres au XVIIe siècle[110], il convient de considérer la variété des actions d'une figure sans chercher à intégrer ces actions dans un découpage conceptuel déterminé *a priori* ; au contraire, on s'attachera à observer comment les pratiques elles-mêmes, et la perception que l'on se fait de ces pratiques, dessinent des frontières plus ou moins rigides entre les champs d'activités.

Une fois ces catégories esquissées, il conviendra de les situer par rapport à nos concepts d'art et de science. Comme je l'ai souligné précédemment, il serait en effet trompeur de suggérer que l'entreprise que je souhaite mener ici puisse faire l'économie de tout procédé téléologique, puisque c'est, *in fine*, par la comparaison avec nos propres structures conceptuelles que l'on peut véritablement faire émerger les particularités des catégories dessinées par la carrière de Le Clerc. Ainsi, tout comme il a été choisi d'aborder le sujet de cette étude sous le prisme de nos propres concepts d'art et de science avant d'éprouver leur capacité à s'appliquer à la période concernée, chaque chapitre de cette thèse est conçu autour d'une activité principale à laquelle le graveur se consacra, et qui semble *a priori* relever ou de l'art ou de la science. Bien loin d'offrir un cadre rigide, cette structure peut au contraire servir de repoussoir afin de souligner les nuances du phénomène étudié. En outre, ce découpage apparaît d'autant plus pertinent qu'il correspond approximativement à une certaine réalité

[109] Revel, 2010, p. 532.
[110] Schapira, 2003, p. 11.

empirique. Chaque chapitre se concentre en effet sur une étape particulière de la carrière du graveur, qui implique l'engagement de celui-ci avec un ensemble de pratiques spécifiques. L'approche diachronique constituant l'un des impératifs de cette étude, les chapitres se suivent chronologiquement, afin de correspondre à leur succession correspondent à celle des différentes étapes qu'ils décrivent. Comme les périodes auxquelles correspondent ces étapes se croisent cependant, il est apparu utile de préciser, au début de chaque chapitre, le champ chronologique considéré.

Aussi cette étude se concentre-t-elle tout d'abord sur la carrière de Le Clerc à Metz. L'apprentissage du jeune orfèvre, associé à une reconnaissance précoce de ses talents de dessinateur, le conduisit à s'essayer à la taille-douce, et à développer un intérêt particulier pour les différents usages que celle-ci permettait (Chapitre 1). Par le biais de ses relations, Le Clerc fut ensuite amené à travailler en tant qu'ingénieur-géographe pour le compte du maréchal de La Ferté-Senneterre, et il chercha à s'illustrer dans le domaine de la cartographie et de la poliorcétique (Chapitre 2). Ce fut avec le projet de poursuivre une carrière dans le génie militaire qu'il quitta Metz pour rejoindre Paris. Cependant, au sein du milieu qu'il fréquenta peu après son arrivée, on ne reconnut que ses qualités de graveur et de dessinateur. Charles Le Brun l'accueillit au sein de la manufacture des Gobelins afin qu'il travaillât à reproduire en gravure les travaux qu'il dirigeait (Chapitre 3), tandis que les frères Perrault lui confièrent la réalisation de nombreuses planches pour les ouvrages conçus par la nouvelle Académie des sciences (Chapitre 4). Les estampes qu'il exécuta pour la couronne et pour le compte des libraires et des éditeurs parisiens, lui valurent un succès exceptionnel, qui contribua à lui insuffler de très hautes ambitions à l'égard de son art et de son propre statut (Chapitre 5). Il chercha progressivement à outrepasser le métier de graveur. Il mobilisa ses connaissances en matière de géométrie afin de produire une théorie cohérente de l'usage de la perspective dans les arts du dessin, ce qui lui permit de se distinguer au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture en occupant la charge de professeur de perspective et de géométrie (Chapitre 6). Fort de cette réussite et encouragé par certains savants qu'il fréquentait, il entreprit d'établir un véritable système de physique grâce auquel il se prévalut d'être lui-même un savant à part entière (Chapitre 7).

1. Le prodige messin (1637-1665)

À l'occasion de la grande exposition de 1992 consacrée à l'art lorrain du XVIIe siècle, Jacques Thuillier rappelait, non sans emphase, la « double image » de la Lorraine qui, elle seule, permettrait de comprendre la diversité de sa production artistique : les riches terres, à la tête desquelles une aristocratie cultivée se plaisait à encourager arts et fêtes, furent dévastées par la guerre et la famine et, de pays de cocagne, la Lorraine devint « pays où la mort était devenue le spectacle quotidien »[111]. Si les affres de cette période troublée laissèrent dans l'œuvre d'un Callot d'indiscutables empreintes[112], le cas de Le Clerc, né six ans après le début des hostilités[113], paraît autrement plus équivoque.

Tandis que les campagnes aux alentours de Metz, en proie aux vicissitudes de la guerre, étaient régulièrement saccagées par les troupes armées, la ville elle-même, fortifiée et constamment maintenue en mains françaises, semble avoir été passablement épargnée. Les conditions de vie n'en étaient pas moins éprouvantes. Les convois de vivres saisis par l'ennemi, les mauvaises récoltes et les taxes élevées condamnaient les Messins à de sévères privations qu'aggravaient encore les prélèvements nécessaires à nourrir les soldats français installés aux abords de la ville. De ces derniers, on disait alors qu'ils tenaient « une foyre [et] non point un camp » en raison de la débauche qui y régnait[114], et on ne manquait pas de se lamenter que « c'estoit la plus grande pitié du monde que d'estre à Metz, que homme vit en jour de sa vie »[115].

Ce fut dans une ville soumise aux rigueurs de la guerre que se déroula l'enfance de Le Clerc. Cette considération préambulaire me paraît nécessaire en raison de l'occultation de ce contexte, tant au sein des biographies que dans les travaux du graveur : on n'y devine nulle résurgence d'un quelconque traumatisme, nulle trace d'une enfance soumise aux privations. Ce phénomène surprend d'autant plus que la jeunesse de Le Clerc ne se réduit pas à cette période obscure qui caractérise la vie de nombreux artistes de province. Les premières biographies qu'on lui consacra — celle de son fils, Laurent-Josse, et celle de Vallemont — comptent en

[111] Nancy, 1992a, p. 17.
[112] Je pense bien entendu aux *Misères de la guerre* (Lieure, 1924-1927, cat. no. 1339-1356).
[113] Les quelques informations qui suivent sont essentiellement tirées de Martin, 2002 et de Bauchez, 1867.
[114] Bauchez, 1867, p. 373.
[115] Bauchez, 1867, p. 393.

effet plusieurs anecdotes remarquables que l'on s'empressait autrefois de répéter et qu'une excessive prudence nous pousse aujourd'hui à négliger, en raison de leur apparente facticité[116]. En effet, si l'on y retrouve les habituels poncifs relatifs à la jeunesse des artistes[117], le cas du graveur est remarquablement bien documenté, et servi par des exemples concrets. Il permet ainsi d'éclairer, derrière le vernis des anecdotes, une certaine réalité du vécu du jeune Le Clerc ou, plus exactement, la perception rétrospective qu'il eut plus tard de ce vécu.

En effet, le seul moyen par lequel Laurent-Josse et Vallemont purent connaître l'enfance du graveur résidait dans la parole même de celui-ci[118]. En conséquence, le récit qu'ils en font correspond, dans une certaine mesure, au récit que le graveur lui-même leur transmit : la biographie se voit alors empreinte d'éléments autobiographiques doublement révélateurs lorsqu'ils sont recoupés avec d'autres sources. Lorsque les informations coïncident, elles gagnent en solidité et permettent de comprendre assez précisément certains aspects propres à la jeunesse du graveur. À l'inverse, lorsque les informations se contredisent, et que l'authenticité de la source opposée à l'élément biographique suggère — sinon garantit — la fausseté de cette dernière, on peut alors interroger les raisons qui ont pu motiver Le Clerc à falsifier — consciemment ou non — ses propres souvenirs ; autrement dit, ces éléments peuvent éclairer ce que le graveur souhaitait que l'on sût de lui[119].

En conséquence, étudier la jeunesse de Le Clerc implique également de considérer le regard que celui-ci portait — ou souhaitait que l'on porte — sur cette période. Sans entrer dans les motivations profondes qui purent conduire le graveur à altérer son propre passé — que seule une compréhension plus fine de l'entièreté de sa vie permettra, — il convient néanmoins, en raison de son antériorité chronologique, de se pencher sur le cas particulièrement problématique des origines du graveur.

---

[116] L'essai fondamental d'Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, initalement publié en 1934 (j'emploie la traduction française parue chez Allia en 2010), a permis de révéler le caractère stéréotypé de nombreuses anecdotes biographiques, ce qui a sans doute largement contribué à inciter les historiens de l'art à une certaine prudence dans l'usage des biographies consacrées.
[117] Voir à ce sujet, Kris et Kurz, 2010, p. 27-48.
[118] Attentif à la valeur des sources, Laurent-Josse mentionne à plusieurs reprises la provenance des informations qu'il rapporte, en particulier lorsqu'il s'agit d'entretiens avec son père (voir *Abrégé*).
[119] Sur l'autobiographie de l'artiste, voir Soussloff, 1997, p. 21-24.

1.1. La construction d'une origine

La biographie officielle de Le Clerc fait état de son ascendance noble[120]. Son grand-père, dont le nom est toujours tu, aurait été secrétaire d'une certaine princesse de Tarente — il pourrait s'agir de Jeanne de Montmorency, devenue princesse de Tarente à la suite de son union avec le duc de La Trémoille[121]. Devenu protestant, l'homme aurait été destitué de sa charge et chassé des terres du duc de Lorraine. Réfugié à Metz vers 1580, il finit, pour une raison que l'on ignore, par abandonner femme et enfants quelque vingt ans plus tard. L'un de ses fils, Laurent Le Clerc, fit un apprentissage d'orfèvre, travailla à Paris vers 1610, puis à Lyon, pour ensuite revenir dans la ville de son enfance et s'y établir définitivement vers 1635. Il épousa Catherine de Ronne la même année, et de cette union naquirent deux enfants : une fille, dont le nom est tu, et un fils, Sébastien. À en croire ses biographes, ce fut ensuite sous la houlette d'un père attentif que le jeune enfant aurait rapidement appris à dessiner, et la suite de son histoire suggère, selon les poncifs traditionnels, une enfance tout entière consacrée à asseoir son futur génie.

L'importante *Histoire de Metz* parue dès 1769 donne une version bien différente des origines du graveur. Le Clerc, au dire « d'anciens religieux, qui l'ont connu », descend d'une famille, non pas noble, mais « si commune » qu'il fut placé tout jeune comme aide de cuisine à l'abbaye de Saint-Arnould. Le prieur Pierre Des Crochets aurait un jour trouvé l'enfant dessinant par loisir sur des chiffons de papier. Il jugea l'ouvrage « si approchant de la belle nature » que, résolu d'encourager ce talent encore balbutiant, il confia le jeune Le Clerc à l'un de ses confrères, « pour veiller sur lui et l'instruire »[122]. Des Crochets serait alors considéré comme le véritable « père et […] mécène » du graveur[123].

Ce récit paraît factice à bien des égards. Il relève également d'un stéréotype de la biographie d'artiste, celui du jeune enfant naturellement porté vers son art, et dont le talent est découvert de manière tout à fait hasardeuse[124]. De plus, la neutralité des auteurs, bénédictins de la congrégation de Saint-Vanne, peut être questionnée. Il n'est pas exclu que leur intérêt personnel à augmenter le prestige de leur ordre les ait conduits à souligner ou à déformer

---

[120] *Abrégé*, p. 404-406 ; *Éloge*, p. 5-8.
[121] Édouard Meaume n'a vraisemblablement pas retenu cette hypothèse, puisqu'il affirme que cette princesse de Tarente est un « personnage tout à fait inconnu des historiens de la Lorraine » (Meaume, 1877a, p. 9)
[122] François [*et al.*], 1769, t. III, p. 253.
[123] François [*et al.*], 1769, t. III, p. 324.
[124] Sur le topos de la découverte du génie, voir Kris et Kurz, 2010, p. 38-48.

l'histoire en leur faveur. Quand bien même leur intégrité ne saurait être discutée, ce récit pourrait avoir été inventé de toutes pièces sur la base de souvenirs tronqués ou de quiproquos[125]. Plus d'un siècle sépare la publication de l'*Histoire de Metz* de l'éventuelle présence de Le Clerc à Saint-Arnould : ce ne sont pas les souvenirs précis d'anciens religieux qu'on lit ici, mais bien la transcription d'une tradition orale qui perdura plusieurs générations avant d'être couchée sur le papier.

Cependant, une série de documents exhumés des registres paroissiaux de Metz dans les années 1870 vient contredire le récit officiel et donne ainsi crédit aux bénédictins : Le Clerc ne serait pas d'ascendance noble. Son grand-père, Nicolas Le Clerc, marchand de son état[126], n'avait pu quitter Metz en 1600. En effet, en 1619, il plaçait son fils Laurent en apprentissage auprès de l'orfèvre Jean Darragouze[127]. Laurent ne serait pas né en 1590 mais entre 1598 et 1599[128] et serait donc entré en apprentissage vers l'âge de vingt ans[129]. En aucun cas, il n'aurait pu se rendre à Paris en 1610 pour y travailler.

Les biographes se seraient donc trompés. Édouard Meaume, qui ignorait le récit de Laurent-Josse, attribue volontiers cette erreur à la « fertile imagination » de Vallemont[130]. Cependant, si Laurent-Josse et Vallemont partageaient une même information, chacun l'ayant vraisemblablement obtenue indépendamment de l'autre[131], il convient d'imputer l'invention d'une origine noble, non pas tant à l'un ou l'autre des biographes, mais bien à celui qui leur avait fourni cette information, à savoir Le Clerc lui-même[132].

---

[125] C'est ce que suggère Maurice de Vaulgrenant (1924, p. 74), arguant qu'il pourrait y avoir confusion avec Claude Le Lorrain, qui aurait été mitron chez un pâtissier de Toul.

[126] Du fait de ce métier, il n'a pu être noble, comme le relevait déjà Meaume (1877a, p. 8) puisque la permission de commercer ne fut accordée aux nobles qu'en 1622 (Bibliothèque municipale de Nancy, ms. 1707/1, p. 382-384).

[127] Archives municipales de Metz, HH 1, n.f., cité *in* Meaume, 1877a, p. 8, n. 1.

[128] Archives municipales de Metz, GG 122, cité *in* Meaume 1877a, p. 12, n. 1. Meaume se trompe en mentionnant dans le texte le 7 octobre 1691.

[129] Un tel âge, bien qu'avancé, n'est pas invraisemblable pour entrer en apprentissage (voir Viguerie 1978, p. 302). Si les statuts de 1635 fixent la limite d'âge à seize ans (art. XVI, transcrit *in* Cassan 1994, p. 236), le règlement du 27 janvier 1612 ne stipule pas encore une telle limite (voir Cassan, 1994, p. 233). À titre de comparaison, Marianne Grivel a estimé que l'apprentissage du métier de graveur à Paris débuterait en moyenne à 16 ans, soit un âge avancé (Grivel, 1986, p. 17).

[130] Meaume, 1877a, p. 9.

[131] C'est du moins ce que suggère la lettre de Laurent-Josse à Vallemont : « J'y ai mis en teste un petit abrégé de sa vie. J'avois commencé l'un et l'autre lorsque vous vous chargeâtes avec tant de bonté de donner son éloge au public. Je me suis bien douté que l'amitié que vous aviez pour lui seroit cause que, disant dans le fond les mêmes choses, nous ne nous rencontrerions pas. Je n'ai pas eu dessein de faire un panégyrique, mais seulement de mettre bout à bout des faits, et des faits bien avérés » (*Abrégé*, p. 402).

[132] On pourrait mettre en doute une telle reconstruction et rattacher cette filiation factice à d'autres motifs : Laurent Le Clerc lui-même eût aussi bien pu tenter de s'attribuer cette parenté. Laurent-Josse ou Vallemont auraient échoué à reconstituer la généalogie du graveur, auquel cas cette parenté procéderait davantage de la confusion que de la malversation. Il semble cependant difficile de croire tant à l'un qu'à l'autre : Nicolas Le Clerc n'était pas une

Plusieurs familles nobles de Lorraine portaient alors le patronyme de Le Clerc[133]. Or une généalogie, reconstituée durant la seconde moitié du XIXe siècle par Jacques-Xavier Carré de Busserolle, me paraît particulièrement intéressante. Elle donne pour fils de Claude II Le Clerc, écuyer et seigneur de Pulligny, un certain Laurent dont la descendance est restée inconnue à l'auteur[134]. En outre, la description de Claude II Le Clerc est curieusement en tout point identique à celle du grand-père supposément noble de Sébastien[135]. Bien qu'elle ne soit pas référencée, cette information ne peut en aucun cas provenir des biographies du graveur, puisque Busserolle avait précisément ignoré la descendance du dénommé Laurent[136]. Elle trouve donc son origine dans une source sans lien direct avec Sébastien. Croisée avec le récit de Vallemont et de Laurent-Josse, elle apporterait un crédit supplémentaire en faveur de l'origine noble de notre graveur si elle ne venait, par la même occasion, anéantir toute possibilité de filiation entre le père de Sébastien et Claude II Le Clerc : en effet, les frères et sœurs du premier, tels que décrits par Laurent-Josse, ne correspondent absolument pas aux enfants de Claude II mentionnés dans la généalogie de Busserolle[137]. En conséquence, Laurent, fils du seigneur de Pulligny, ne peut être le père de Sébastien.

Malheureusement, la nature des documents utilisés par Busserolle m'est restée inconnue. Si l'on ne peut exclure que Le Clerc établît sa propre généalogie d'après un document préexistant, il me paraît plus plausible qu'il créât de toutes pièces cette histoire et la rendît crédible par l'usage d'un document factice qui aurait ainsi trompé Busserolle. Cette seconde hypothèse est soutenue par un autre élément.

---

figure absente sur laquelle Laurent aurait pu projeter un autre père fantasmé, et il est improbable que nos biographes aient eu à procéder à des recherches généalogiques pour identifier le grand-père de Sébastien. Il est donc plus probable que notre graveur ait raconté et à Laurent-Josse et à Vallemont la même fiction.

[133] Raymond Des Godins de Souhesmes mentionne la famille Le Clerc comme étant « l'une des plus considérables de la haute bourgeoisie de Nancy » (Souhesme, 1897, p. 33). Voir aussi le nobiliaire de Pelletier (1758).

[134] Busserolle, 1867, p. 8.

[135] Claude Le Clerc « fut secrétaire de la princesse de Tarente. Il embrassa la religion réformée, ce qui le mit dans la nécessité de s'exiler de son pays natal. Il se retira à Metz avec sa femme et ses enfants, qui restèrent attachés aux doctrines de l'église romaine. Vers 1600, il quitta la ville de Metz et on ignore où il alla résider et en quelle année il mourut. » (Busserolle, 1867, p. 7-8).

[136] Busserolle dit avoir établi la filiation « au moyen d'une généalogie manuscrite dressée par M. Borel d'Hauterive, archiviste paléographe, de notes extraites de l'*Armorial de Lorraine et de Barrois*, par M. A. Ferrand, référendaire au sceau de France, et d'indications provenant de divers registres de l'état-civil » (Busserolle, 1867, p. 6).

[137] Selon Laurent-Josse, Laurent Le Clerc a deux sœurs et un frère (*Abrégé*, p. 405), tandis que, selon Busserolle, Laurent Le Clerc a deux frères seulement (Busserolle, 1867, p. 8).

Selon Busserolle, les armoiries primitives de la famille Le Clerc portent « d'azur, à un vol d'argent et un flambeau de même posé en pal et brochant sur le vol »[138]. Or, je n'ai trouvé aucune trace d'un tel blason, ni dans le nobiliaire de Pelletier, ni dans les séries généalogiques de la Bibliothèque nationale ; au contraire, les armes gravées sur la tombe de Claude Ier Le Clerc de Pulligny, anobli en 1512, portent « d'or au léopard de gueules armé, lampassé et couronné d'azur, au chef de même, chargé de trois besans d'or »[139]. Si les armes que Busserolle considère comme primitives ne peuvent en aucun cas l'être, elles sont par contre, en dépit d'un blasonnement différent, presque identiques aux propres armes de Sébastien **[fig. 1.1]** qui portent « d'azur à un flambeau ailé d'argent, allumé d'or et posé en pal »[140].

Un tel cas pourrait être rapproché de celui, autrement plus admirable, de l'un des proches du graveur, et non des moindres, puisqu'il s'agit d'André Félibien[141]. Comme l'a remarquablement démontré Stefan Germer, Félibien développa une savante mise en scène de son origine au travers du manuscrit de Villard de Honnecourt, alors en sa possession[142]. En dépit de la relation qui unissait les deux hommes, on ne saurait prêter au cas de Le Clerc une filiation directe avec celui de Félibien, mais ce dernier témoigne néanmoins de l'existence de certaines pratiques de reconstruction factice des origines dans un milieu restreint, et conforte ainsi, à défaut de la vérifier, l'hypothèse proposée ici.

En 1706, Le Clerc fut anobli par lettres pontificales, en se voyant décerner le titre de Chevalier romain[143]. Cependant, ce titre n'entraînait pas d'appartenance à la noblesse française, puisque, d'une part, selon l'édit du 25 mai 1675, « ladite création forme et acquiert le titre de noblesse si on l'obtient avec la clause *pro-descendentibus masculis et in perpetuum* », clause qui ne figure nullement dans les provisions accordées à Le Clerc[144] ; d'autre part, le graveur ne possédait aucune terre. La tension entre l'aspiration à la noblesse de Le Clerc et la qualité purement honorifique du titre de Chevalier romain est attestée par la présence de la couronne de comte que Le Clerc avait fait ajouter à son portrait gravé[145] **[fig. 1.2 et 1.3]**, et que Laurent-

---

[138] Busserolle, 1867, p. 1, n. 1. Le blason de Claude II serait « parti en fasce de gueules et d'azur ; au 1 chargé d'un lion de Saint-Marc, d'or ; au 2 chargé de deux épées d'argent, garnies d'or et passées au sautoir » (Busserolle, 1867, p. 1).
[139] Martin, 1893, p. 103, n. 2. Ces armes sont bien celles qui se trouvent dans l'armorial de Pelletier qui précise l'origine de cet anoblissement par l'ancêtre de Claude Ier, Claudin Le Clerc en 1512 (Pelletier, 1758, p. 459).
[140] Grandmaison 1904, vol. 2, p. 23.
[141] Sur les relations entre Le Clerc et Félibien, voir ci-dessous, chap. 3.1.3.
[142] Germer, 2016, p. 16-18, 30-36.
[143] Voir l'acte reproduit *in Abrégé*, p. 427-428.
[144] Cité *in* Labarre, 1965, p. II.
[145] Marcel Roux (IFF18, t. VIII, Duflos (Claude), inv. no. 123) ne mentionne pas la présence de la couronne dans cet état, mais celle-ci s'y trouve bel et bien.

Josse reconnaît être une déformation des mots de sa lettre de provision, « Sacri Palaiii et aulae Lateranensis comitem » en « *comte palatin* »[146]. Un tel titre devait sans doute consolider une construction restée jusqu'alors fragile, mais il ne fut aucunement le moteur de la falsification à laquelle se prêta le graveur. La création des armes, elle-même antérieure à l'obtention de son titre de chevalier romain[147], venait sans doute affermir le caractère encore ébauché d'une ascendance fictive[148].

La création d'armes, l'ajout de la couronne comtale, et enfin la reconstruction des origines nobles témoignent du désir persistant d'appartenir à la noblesse. Si ce désir était largement répandu, en particulier parmi les couches élevées du tiers état, il n'était guère envisageable pour une très grande majorité de graveurs de se prévaloir d'une telle ascendance. Rémi Mathis a ainsi souligné l'extrême rareté des armes de graveurs recensées en 1696 par Charles d'Hozier : seules celles de Le Clerc et de Charles Mavelot y sont enregistrées[149], ce qui tend à rappeler que le métier de graveur reste occupé par une très grande majorité de petits artisans sans prétention, et atteste, à plus forte raison, la spécificité des ambitions de Le Clerc.

Le graveur n'était sans doute pas ignorant des titres de noblesse que portaient alors plusieurs artistes lorrains : Claude Deruet, Jean Le Clerc, ou l'orfèvre Pierre Woeiriot avaient été anoblis par les ducs de Lorraine[150]. Enfin, Jacques Callot, dont Le Clerc était de son vivant reconnu comme le seul digne héritier[151], pouvait se targuer lui-même d'une origine noble[152]. Il n'est donc pas impossible qu'aux yeux de Le Clerc, la raison du sang contribuât à asseoir parfaitement l'égalité des deux graveurs — ou même la supériorité du second sur le premier. S'il n'est guère surprenant qu'un individu dépourvu d'ascendance noble se montrât désireux de s'en créer une, il reste intrigant qu'il songeât par le même biais à se destituer de tout titre. La curieuse histoire — qu'elle soit en partie vraie ou simple fiction — d'un noble chassé de ses terres pour avoir embrassé la religion réformée, privait en effet le graveur de toute appartenance

---

[146] *Abrégé*, p. 427, n. 3.
[147] Contrairement à ce qu'affirme Meaume, 1877a, p. 9. Elles sont présentes dans le portrait de Le Clerc par Duflos, avant même l'ajout de la mention « Chevalier romain » dans la lettre (IFF18, t. VIII, Duflos (Claude), inv. no. 123, II/III). Voir aussi les armes sur l'estampe IFF 1248 que Jombert (J. 271) et Préaud datent de 1700.
[148] Il ne faudrait pas conclure ici que la création des armes relevait de la même entreprise illégitime — quoique vraisemblablement courante — de la fausse noblesse. Au contraire, la création de ses propres armes restait un processus parfaitement légitime que l'on fût ou non noble.
[149] Mathis, 2018. Bien sûr, quelques autres graveurs bénéficiaient sans doute d'armes qui n'avaient pas été enregistrées dans l'Armorial général, mais de tels cas restaient, comme l'a souligné l'auteur, beaucoup plus rares que chez les peintres, les libraires ou même les maîtres écrivains.
[150] Sur Claude Deruet et sur Jean Le Clerc, voir en dernier lieu les notices de leurs vies dans le catalogue de l'exposition *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot* (Nancy, 1992a, p. 394-398 et 405-408) ; sur Woeiriot, voir Jouve, 1891.
[151] Voir ci-dessous, p. 268-269.
[152] Sur la noblesse des artistes, Heinich, 1993, p. 110-111.

effective à la noblesse. On peut attribuer le motif de cette fantaisie à la crédibilité qu'elle apportait. La jeunesse de Le Clerc n'était pas celle d'un noble — ni même celle d'un petit noble de province — et il convenait d'expliquer avec vraisemblance les raisons de cette condition. Une destitution abrupte suivie d'une fuite qui devait laisser le reste de la famille sans le sou constituait une histoire à la fois convaincante et suffisamment dramatique pour dissuader peut-être un interlocuteur de chercher à en savoir plus. Cependant, les mérites d'un tel statut — celui de descendant d'un petit noble destitué — ne paraissent guère bien remarquables, et pourraient conduire à soupçonner la possibilité d'un autre objectif, encore occulté, qui eût justifié les efforts du graveur.

1.2. Le jeune prodige

Par la suite, les différences entre la biographie et les sources de première main s'atténuent. Peu après leur mariage le 17 janvier 1635, Laurent Le Clerc et sa femme eurent une fille, Anne[153], et ils quittèrent alors la paroisse Saint-Gorgon pour s'installer à la rue Porte-Enseigne, paroisse Saint-Jacques, où ils demeurèrent[154]. La présence d'une seule servante suggère que leur situation financière fut celle de petits artisans[155], incomparablement plus modeste que celle de l'élite marchande des grands orfèvres parisiens[156]. Cependant, la famille Le Clerc comptait parmi ses relations proches non seulement des artisans et des marchands, mais aussi des officiers publics[157] qui pouvaient sans doute jouer un rôle bénéfique en des temps aussi troublés.

---

[153] Metz, archives municipales, GG 57. Elle est morte en 1714, âgée de près de quatre-vingts ans selon Laurent-Josse (*Abrégé*, p. 405)

[154] Metz, archives municipales, HH 184, mentionné *in* Cassan, 1994, p. 306. Le rôle de la population de la paroisse Saint-Jacques en 1637, suivi de l'acte de baptême de Sébastien provenant de la paroisse Saint-Martin (Metz, archives municipales, GG 118), suggère selon Meaume un second déménagement. En réalité, l'établissement de la famille paroisse Saint-Jacques est durable, puisque Laurent Le Clerc figure entre 1642 et 1644 au registre du sel de cette même paroisse (Cassan, 1994, p. 306). Cette incohérence peut être expliquée par la lente disparition de la paroisse Saint-Jacques après la démolition de l'église à la fin du XVIe siècle et par la fusion des registres d'état-civil de Saint-Jacques avec la paroisse Saint-Martin (Dorvaux, 1902, p. 261).

[155] Selon Antoine Schnapper (2004, p. 176), une servante se rencontre même dans les ménages les plus modestes. À propos du rapport, difficile à évaluer, entre le nombre de serviteurs et la situation financière, voir Gutton, 1981, p. 73-76.

[156] Il est en effet difficile de catégoriser l'ensemble des orfèvres sous une même classe sociale. Mireille-Bénédicte Bouvet rappelle « le statut social complexe d'un corps d'artisans qui manie les métaux précieux, gages de pouvoir, et entretient un relationnel commercial et artistique avec des commanditaires puissants mais souvent endettés à son égard » (Bouvet, 2013, p. 98), tandis que Michèle Bimbenet-Privat (2002, p. 24) souligne le double statut de l'orfèvre à la fois artisan et marchand. Notons par ailleurs que le rôle des orfèvres en tant que marchands est attestée à Metz par l'art. X des statuts du 8 février 1635 (transcrit *in* Cassan, 1994, p. 236).

[157] En se fondant sur les informations communiquées par Charles Abel, Meaume (1877a, p. 14, n. 1) signale que le beau-frère de Laurent, Jean Barbier était sergent, tandis que le frère de Catherine, Michel de Ronne, officiait en

Ce relatif confort ne contredit pas nécessairement l'anecdote rapportée par l'*Histoire de Metz*. On ne saurait en effet exclure que Sébastien eût travaillé comme aide de cuisine à un très jeune âge, peut-être à la fin de l'année 1644, période particulièrement sombre après les pillages commis dans les villages aux alentours de Metz par l'armée du général Magalotti[158]. Qu'il fût instruit par un membre de l'abbaye semble assez convaincant, mais non dénué d'ambiguïté. On peut en effet recouper le récit des bénédictins avec le témoignage de plusieurs biographes, à commencer par celui de Laurent-Josse qui rapporte qu'» un chanoine de Metz ami de son père, lui donna, dans son jeune âge, deux ou trois leçons qui se terminèrent à lui apprendre à mettre un quarré en perspective »[159]. Cependant, un tel rapprochement contrevient quelque peu à l'affirmation de l'*Histoire de Metz* qui faisait de Pierre Des Crochets le véritable « père et […] mécène » du graveur. Cette disparité révèle sans doute les travers de chacune des deux sources : d'une part, le récit des bénédictins tend encore une fois à surestimer le rôle de leurs prédécesseurs dans la formation du jeune Le Clerc ; d'autre part, la relation de Laurent-Josse trahit l'ambition de son père. Celui-ci aurait affirmé avoir appris les mathématiques « par lui-même, et sans le secours d'aucun maître »[160], à l'exception, précisément, de ces quelques leçons de perspective. Or, la réduction de l'apprentissage théorique aux lectures — personnelles — motivées en conséquence par la seule soif de connaissances — paraît en partie contredite par le rôle fondamental, sur lequel je reviendrai, des diverses relations savantes que le graveur se constitua à Metz[161].

On ne saurait ici distinguer aisément le vrai du faux, mais il paraît probable que Le Clerc, en soulignant la curiosité précoce dont il avait fait preuve, révèle par là-même le caractère tout à fait exceptionnel de son enfance, non pas exactemetn telle qu'il l'avait vécue, mais telle qu'il l'avait progressivement reconstruite à mesure que le souvenir de celle-ci lui fut évoqué.

---

tant qu'administrateur de la paroisse Saint-Symphorien. Roger-Armand Weigert (1937, p. 4) nous apprend que le cousin de Le Clerc, mentionné dans l'acte de décès de Laurent Le Clerc (Metz, archives municipales, GG 122) se nommait Davranche et était « conseiller au Présidial dudit Metz » (voir également l'inventaire après-décès, *in* Archives nationales, Minutier central, XI, 443 transcrit *in* Weigert, 1937b, p. 12).

[158] Bauchez, 1867, p. 479.

[159] *Abrégé*, p. 407, n. 1.

[160] *Abrégé*, p. 407.

[161] Voir ci-dessous, chap. 2.1.3.

1.2.1. Un chef-d'œuvre précoce : L'Enfant endormi *(1645)*

On conserve le dessin d'un enfant endormi **[fig. 1.4]** que le jeune Sébastien aurait réalisé à l'âge de huit ans d'après une estampe de Barthel Beham[162] que devait posséder son père[163] **[fig. 1.6]**. La copie de cette estampe suggère que Laurent Le Clerc possédait, à défaut sans doute d'une véritable collection, un certain nombre de pièces de qualité — et non pas de simples petits bouts de papiers vaguement illustrés comme il était commun d'en posséder[164]. Ces estampes servaient alors de modèles sur lesquels l'enfant pouvait, dès son plus jeune âge[165], apprendre à former son regard et sa main[166]. Il est alors permis d'inférer, sur la seule base de la pièce de Beham, que le dessinateur se familiarisa sans doute plus rapidement avec les modèles nordiques qu'avec les manières italiennes[167].

---

[162] *The Illustrated Bartsch*, vol. 15, no. 28. Le modèle identifié par Per Bjurström (Bjurström [*et al.*], 1976, inv. no. 518) avait déjà été découvert par Jombert qui en avait joint une épreuve à son œuvre de Le Clerc (J., t. II, p. 2, n. 1).

[163] Le témoignage de Le Clerc que rapporte Laurent-Josse ne laisse que peu de doute quant à la véracité de cette histoire : « mais voici pourquoi il [Sébastien] ne croyoit pas pouvoir raisonnablement en douter. Étant allé à Metz en 1693, son père, qui étoit aveugle depuis près de dix-huit ans, lui dit qu'il trouveroit plusieurs dessins de sa jeunesse, et qu'il y en avoit un, entre autres, sur lequel il avoit marqué l'âge qu'il avoit lorsque Sébastien l'avoit dessiné. M. Le Clerc a cru n'avoir aucune raison de ne pas ajouter foi au témoignage de son père » (*Abrégé*, p. 406, n. 2). Il existe en réalité deux dessins, l'un provenant de Jombert, et conservé au Nationalmuseum de Stockholm (inv. 28/1952) et l'autre provenant de la collection de Mme de Bandeville et aujourd'hui à l'Albertina (inv. 27690). Ce dernier serait, selon le témoignage de Gabriel Huquier, lui-même proche de Jombert (voir Jombert, vol. I, p. xx-xxii), une copie du dessin original qu'il aurait exécutée, et qu'il aurait vendue comme un original (Jombert, vol. 1, p. 2-3, n. 2). Le dessin du Nationalmuseum serait dès lors l'original tandis que celui de l'Albertina n'en serait que la copie (voir Bjurström [*et al.*], 1976, inv. no. 518 ; Widauer, 2004, inv. no. 1156). Cependant, la comparaison entre les deux pièces atteste sans aucun doute que le dessin du Nationalmuseum [fig. 1.5] est celui d'une main expérimentée, alors que le dessin de l'Albertina [fig. 1.4] est le résultat d'une main encore bien maladroite et qu'il ne peut donc être attribué à Huquier. La graphie de la légende « à 8 ans » paraît en outre bien plus susceptible d'avoir été écrite au XVIIIe siècle que celle, fort pompeuse et assez incongrue, de « *S. Le Clerc fec*[i]*t anno aetatis sua 8°* ». Il faut donc inférer que Huquier aurait menti à Jombert afin de lui vendre la copie qu'il venait de réaliser, et que celle-ci est donc bien conservée aujourd'hui au Nationalmuseum, tandis que le dessin original de Le Clerc est conservé à l'Albertina. D'ailleurs, il se peut que Huquier eût lui-même menti au sujet de la provenance du dessin original, qu'il dit avoir obtenu de Laurent-Josse Le Clerc, alors qu'Edme-François Gersaint affirme que ce dessin était, dans les années 1740, entre les mains du curieux Claude Potier (Gersaint, 1744, p. 140). Notons par ailleurs que Bjurström commet une erreur lorsqu'il soutient que le dessin aurait servi à une estampe que Jombert date de 1655 (J. 27.9), et qu'il serait en conséquence plus tardif. En effet, l'estampe en question (IFF 425) reprend bel et bien le thème du dessin mais sa composition diffère entièrement.

[164] Sur l'estampe populaire, voir Watt, 1991. L'estampe de Beham semble avoir été assez largement diffusée, puisque Luca Giordano s'en inspira vraisemblablement pour un dessin réalisé entre 1655 et 1660 (voir Konečný, 2003).

[165] Voir à ce sujet, Rubin, 1984.

[166] Notons que cette copie, en dépit de sa remarquable ressemblance, ne peut résulter d'un calque, puisque les dimensions du dessin sont supérieures aux dimensions de la partie de l'estampe dans laquelle figure l'enfant.

[167] L'étude précise des modèles iconographiques des estampes de la période messine permettrait de reconstituer plus finement l'environnement artistique du jeune Le Clerc (voir par exemple Liez, 1997, p. 46), mais elle n'a pu être entreprise dans le cadre de ce travail.

Le dessin de Le Clerc atteste indéniablement une étonnante capacité d'abstraire une connaissance effective des objets tridimensionnels pour se concentrer sur leur projection en deux dimensions. L'ouvrage n'est cependant pas exempt de défauts. Les maladresses les plus flagrantes du dessin — le pli de l'avant-bras gauche ou la jointure du même bras avec l'épaule, la figure aplanie des testicules, les cernes trop prononcés du pied gauche et l'absence d'ombre sur la plante de celui-ci — ne se retrouvent précisément pas dans l'estampe. Elles résultent de moments d'inattention pendant lesquels le jeune dessinateur s'éloignait inconsciemment de son modèle pour tenter de trouver par lui-même des solutions adéquates à des éléments particulièrement difficiles. La mise en perspective d'un objet tridimensionnel n'ayant rien d'un processus naturel[168], Le Clerc, privé momentanément de son modèle, était condamné à se représenter la position de l'enfant, à partir d'une reconstitution cognitive de l'objet en trois dimensions, reconstruction elle-même issue d'un agglomérat d'impressions sensibles, et donc nécessairement limitée. De fait, il ne pouvait rivaliser avec un Beham dont les nombreuses représentations d'enfants témoignent, sinon d'observations systématiques, du moins d'une reconstruction cognitive d'une précision nettement supérieure à celle à laquelle pouvait prétendre un dessinateur âgé de huit ans, tout singulièrement doué qu'il fût déjà.

Au-delà de sa capacité de copier un objet indépendamment — ou presque — de la préconception qu'il s'en faisait, le jeune Le Clerc fit preuve d'une remarquable compréhension de l'unité spatiale de la composition. En effet, l'enfant dessiné est légèrement redressé par rapport à celui de Beham, postulant, en dépit de l'absence d'une construction géométrique stricte, une ligne d'horizon plus élevée. Une telle caractéristique se trouve également indiquée par le sommet du support du sablier, lui aussi redressé en comparaison de l'estampe. Parce que la déformation perspective du corps de l'enfant devait probablement lui paraître trop violente[169], Le Clerc corrigea non seulement le corps, mais également le sablier, ce qui lui permit de conserver une certaine cohérence spatiale. Ces modifications furent sans doute largement inconscientes : elles témoignent néanmoins d'un processus d'apprentissage caractérisé non pas par la compréhension des règles géométriques propres à la construction perspective, mais bien par l'adaptation progressive du regard instruit par les modèles. Sans connaissance géométrique préalable, Le Clerc avait, à l'âge de huit ans, intuitivement saisi les caractéristiques de la représentation picturale destinée à rendre une illusion cohérente de l'espace.

---

[168] Sur cette question, voir Gombrich, 2002, p. 204-244.

[169] La régression phénoménale à l'objet réel, observée par Robert Thouless, témoigne de la difficulté de réduire les objets à leur projection bidimensionnelle (voir à ce propos Gombrich, 2002, p. 255-256).

Ces éléments contribuent à esquisser le portrait d'un enfant doté de capacités exceptionnelles et conduisent à interroger la manière dont ces capacités furent perçues par son entourage[170]. Le choix du modèle, certainement du ressort de Laurent Le Clerc, n'est pas anodin. La difficulté qu'implique la copie d'un raccourci aussi prononcé indique que le dessin, au-delà d'un simple exercice, était déjà destiné à faire valoir les talents du jeune enfant. En outre, le fait que Laurent eut soin de noter sur le dessin l'âge auquel son fils l'avait réalisé témoigne sans doute de sa fierté et des espoirs qu'il fondait sur la future carrière de l'enfant. Ce processus de valorisation, dont Laurent avait sans doute constitué le premier moteur, n'était de fait pas unique. Les dessins de Gerard Ter Borch, également réalisés à un très jeune âge, portent des inscriptions similaires **[fig. 1.7]** qui témoignent, à plus forte raison encore, d'une volonté de promotion des travaux de l'enfant[171]. Le cas de Le Clerc peut ainsi contribuer à éclairer sous un autre angle la perception particulière des dessins d'enfant qui se développa au cours du XVIIe siècle, et qui tend, sinon à vérifier les anecdotes relatives à la précocité des artistes, du moins à donner de celle-ci une image plus concrète et moins fantasmatique.

1.2.2. Le petit maître de dessin

Laurent Le Clerc usa sans doute des liens développés avec sa clientèle bourgeoise ou noble pour promouvoir les talents de son fils. En effet, vers l'âge de douze ans, Le Clerc donnait lui-même des leçons de dessin à « différentes personnes de considération »[172]. Cette situation n'était pas ordinaire, comme on peut se l'assurer par la note que consacre Laurent-Josse à cette anecdote :

> M. Le Clerc, peu après son mariage [le 20 novembre 1673], dit à son épouse qu'il avoit montré à dessiner, à Metz, à différentes personnes de considération, n'ayant encore qu'environ 12 à 13 ans. Quoique Mlle Le Clerc n'eût jamais eu lieu de soupçonner que son mari fût capable de mentir, elle avoit pourtant quelque petite peine sur ce fait, sans toutefois, le révoquer positivement en doute.

---

[170] A propos du petit dessin de l'enfant endormi, Laurent-Josse affirme que « [b]ien des gens auxquels j'ai fait voir ce petit morceau n'ont pu se persuader que M. Le Clerc l'ait donné à huit ans » (*Abrégé*, p. 406, n. 2). Que Gabriel Huquier exécutât une copie minutieuse de ce dessin et qu'il le vendît à Jombert comme un original témoigne du grand intérêt qu'on avait développé pour ce genre de pièce, preuve du génie précoce d'un artiste (à ce sujet, voir ci-dessous, chap. 5.4.3).

[171] Pour une analyse des capacités du jeune Ter Borch, voir Rubin, 1984, p. 17-19 et Kettering, 1998, vol. 1, p. 87-88.

[172] *Abrégé*, p. 406, n. 1. Vallemont et Mariette avancent l'âge de dix ou douze ans (*Éloge*, p. 7 et Mariette, 1851-1860, t. III, p. 98)

Laurent-Josse explique alors comment ce fait fut avéré par une dame de Metz, restée anonyme, venue rendre visite à son ancien maître. Que la femme du graveur pût, en dépit du talent de son mari et de la reconnaissance dont il jouissait alors, mettre en doute sa parole indique ainsi le caractère exceptionnel d'une telle pratique. À ce moment-là, Le Clerc n'était pas considéré comme un jeune adulte, mais bien comme un enfant, et il fut traité comme tel. Ainsi pouvait-on entendre son ancienne élève venue le visiter à Paris affirmer que « M. Le Clerc étoit si petit et si délicat pour lors qu'un domestique de mon père alloit chez lui et l'apportoit entre ses bras »[173]. Mariette mentionne une anecdote fort similaire, probablement dérivée en partie du précédent témoignage, et conclut que « celles qui vouloient l'avoir […] étoient obligées d'envoyer un valet pour l'emporter dans ses bras »[174]. Si l'on assume que Mariette obtint entre temps un supplément d'information sur la charge du jeune Le Clerc, on peut dès lors suggérer que le plaisir de recevoir ce petit maître était réservé aux femmes, plus probablement aux jeunes filles nobles ou fortunées[175]. En l'absence d'études approfondies sur le sujet, il semble difficile de définir la place que pouvait tenir l'enseignement du dessin dans l'éducation féminine durant la première moitié du XVIIe siècle. On peut cependant suggérer qu'un tel enseignement venait s'inscrire aussi bien dans l'apprentissage de la culture classique[176] que dans le perfectionnement des tâches manuelles destinées aux femmes[177].

Le recueil de cent quatre-vingt dix-sept dessins conservé à l'Albertina[178] permet d'éclairer quelque peu le rapport complexe qui pouvait s'établir entre Le Clerc et ses élèves. En effet, selon les biographes du graveur, ces dessins auraient servi « de modèles qu'il donnoit à ceux qu'il instruisoit »[179] et étaient donc destinés à être « copié[s] » par ses élèves[180]. Les dessins figurent des personnages de différentes régions du monde **[fig. 1.8-1.10]**, en partie inspirés des

---

[173] *Abrégé*, p. 406, n. 1.
[174] Mariette, 1851-1860, t. III, p. 100.
[175] L'ancienne élève mentionnée par Laurent-Josse portait en effet le titre de marquise (*Abrégé*, p. 406, n. 1). Son âge est inconnu, mais la visite ayant eu lieu vers 1695 — « plus de vingt ans » après le mariage de Le Clerc — il semble probable qu'elle ne fût guère beaucoup plus âgée que Le Clerc lui-même qui approchait alors la soixantaine.
[176] Sur les rapports entre apprentissage du dessin et éducation classique, voir Haillant, 2009.
[177] Ainsi Fénélon insiste sur l'utilité de l'apprentissage du dessin pour assurer le bon goût des travaux de broderie et de dentelle (Grell, 2004, p. 23).
[178] Vienne, Albertina, inv. 27708-27904. Widauer, 2004, inv. no. 558-754.
[179] Mariette, 1851-1860, t. III, p. 107.
[180] Laurent-Josse mentionne qu'un curieux avait réuni deux cent dessins « à la plume, à la mine de plomb, à la sanguine », certains « de hachés, de lavés, etc. » représentant « des draperies, des habillements, des figures » qu'il avait présenté à Le Clerc et que celui-ci avait reconnu comme étant « l'ouvrage de son jeune âge […] qu'il donnoit à copier à ses écoliers » (*Abrégé*, p. 407-408). Le biographe précise que le recueil en question était alors entre les mains du prince Eugène de Savoie, ce qui atteste qu'il parlait effectivement des feuilles aujourd'hui conservées à l'Albertina.

planches du recueil des *Habitus variarum orbis gentium* de Jean-Jacques Boissard paru à Metz en 1581[181]. Il est alors possible que la copie, plus ou moins fantaisiste, de ces planches[182] eût constitué un exercice pour le jeune dessinateur lui-même[183], exercice dont il aurait ensuite détourné la fonction pour en faire des instruments pédagogiques. Mais il semble plus plausible qu'il eût volontairement produit de tels dessins en raison du plaisir qu'ils pouvaient procurer à de jeunes filles nobles. Le recueil de Boissard vient à l'appui d'une telle hypothèse : dans sa dédicace aux « illustres et vertueuses damoiselles » Nicole et Loyse de Vienne, Boissard assure avoir cédé aux « persuasions » des deux jeunes filles, si désireuses de pouvoir admirer les images de costumes aussi étranges[184]. Aussi l'ouvrage de Boissard, qui ne se résume qu'à une forme de divertissement éducatif sans aucun lien avec l'apprentissage du dessin[185], peut-il nous conduire à éclairer la production des travaux de Le Clerc. Celui-ci aurait pu les exécuter progressivement, à la demande de l'une de ses élèves, et ceci non pas dans l'intention de lui enseigner le dessin, mais dans le sede plaire.

Bien que de qualité très variable, certaines pièces, parfois sommairement coloriées **[fig. 1.8]**, témoignent d'une exécution particulièrement soignée, en ce qui regarde le drapé, la répartition des ombres, la richesse des vêtements **[fig. 1.9]**, mais aussi l'expression faciale et la gestuelle **[fig. 1.10]**. Quant à la bordure fleurie, très probablement gravée par le jeune homme lui-même quelques années après[186], elle avait sans doute été rajoutée à la demande même de l'admiratrice, comme en témoignent certaines retouches de lavis au niveau du sol qui ne paraissent pas être l'ouvrage plus tardif d'un amateur. Enfin, l'excellent état de conservation des dessins atteste qu'ils avaient dû être conservés avec un soin particulier, bien éloigné de celui que l'on réservait habituellement à des pièces destinées à l'enseignement[187].

---

[181] Boissard, 1581. Voir Widauer, 2004, inv. no. 560, 566, 582-586, 590-608, 612, 620-621, 623-624, 627-630, 632-633, 635, 641, 643, 645-648, 650-652, 655-657, 660, 663, 664-669, 672, 675-679, 681, 683, 690-691, 693, 695, 704-711, 713-721, 723, 725, 728-736, 738-741, 745-746, 748, 750-753.

[182] Heinz Widauer (2004, p. 107) suggère que le graveur ne possédait pas le livre entier mais seulement les planches.

[183] Widauer, 2004, p. 81.

[184] Boissard, 1581, n.p.

[185] L'ouvrage « aura esté adressé à damoiselles qui le méritent et qui prennent plaisir à de telles choses, aymans mieux se paistre de semblables honnestetez que perdre le temps à une infinité de vanitez et folies esquelles la pluspart des filles de nostre temps se plaict et délecte » (Boissard, 1581, n.p.)

[186] Cette bordure gravée n'apparaît pas dans l'IFF de Le Clerc, mais sa très forte ressemblance avec les bordures utilisées pour les saints gravés quelques années plus tard [fig. 1.12 et 1.19] suggère qu'une telle attribution est hautement probable.

[187] Laurent-Josse souligne en effet la rareté d'un tel phénomène, car « les dessins qu'un maître donne à copier tour à tour à un nombre d'élèves, se gâtent et se perdent même fort aisément, et que, par conséquent, il n'en demeure guère ordinairement dans leur entier et capables, dans des temps éloignés, de faire honneur à celui qui les a composés » (*Abrégé*, p. 407).

Si Laurent-Josse attribuait à la « providence » la conservation des dessins du jeune Sébastien, celle-ci résultait plus probablement de la valeur qu'on leur avait immédiatement attribuée. Or cette valeur ne résultait peut-être pas uniquement du sujet qui était dépeint, mais de la qualité de l'exécution, en ce qu'elle pouvait témoigner d'un génie précoce. En effet, le traitement privilégié dont Le Clerc bénéficiait — et dont son ancienne élève gardait encore un souvenir vivace — indique le statut infantile qu'on lui prêtait alors. Si sa fragile constitution et sa petite taille pouvaient peut-être attendrir ses élèves, elles soulignaient surtout, par un contraste frappant, sa remarquable maîtrise du dessin. Le cas de Le Clerc semble ainsi pouvoir s'apparenter à celui d'une catégorie particulière d'enfants qui se trouva précisément définie durant la seconde moitié du XVIIe siècle, et que l'on connut plus tard sous le nom d'enfants prodiges.

Durant cette période, on assiste en effet à un remarquable développement de la spectacularisation des enfants, lesquels se prêtaient à des discours savants et autres exercices oratoires[188]. Les relations de tels spectacles insistent sur le succès absolu que connaissaient ces jeunes talents — même les savants les plus sévères quittaient la salle « interdits [et] bien heureux de pouvoir recouvrer la parole pour publier leur admiration »[189] — mais négligent entièrement de rendre compte du contenu du discours lui-même. En conséquence, le contenu n'importait qu'en tant qu'il était le vecteur de prouesses oratoires hors du commun[190]. Si l'on peut se permettre de tirer un parallèle entre la fascination que procurait l'enfant prodige et le cas, certes plus modeste, du jeune Sébastien, c'est d'une part en raison de la reconnaissance de ce dernier en tant qu'enfant, et d'autre part, du fait de la rareté d'une pratique d'enseignement attestée à un âge si tendre. Il faut alors penser que l'intérêt de ces séances dérivait, non pas seulement de l'apprentissage qu'elles promettaient, mais également du plaisir qui découlait du spectacle de voir un enfant dessiner à la manière d'un adulte.

1.3. De l'orfèvrerie à la gravure en taille-douce

En dépit du succès que purent connaître les enseignements du jeune Le Clerc, ceux-ci ne devaient en réalité constituer qu'une mince part de son quotidien. Vers l'âge de huit ans, il

[188] Cazes, 2007, p. 385-388.
[189] Cité *in* Cazes, 2007, p. 388.
[190] Cazes, 2007, p. 376.

aurait commencé à graver des matrices de cachets[191]. Trois ou quatre ans plus tard, il pouvait gagner « aisément » sa vie par ce moyen[192]. De 1646 à 1660, soit en l'espace de moins de quinze ans, il aurait ainsi gravé plus de deux mille pièces[193]. Un tel nombre, impliquant une fréquence moyenne de production d'une pièce tous les trois jours, indique un emploi du temps largement consacré à ce travail. Si la fréquence de production des matrices décéléra probablement à mesure que d'autres activités, celle de l'enseignement du dessin et celle de la gravure sur cuivre, vinrent se greffer à son quotidien, il convient donc de tenir compte de la place prépondérante qu'occupait cette tâche dans le quotidien du jeune Le Clerc.

En outre, cette activité permet de préciser la nature de sa formation. La fabrication et la vente de cachets étant régularisées comme tout produit d'orfèvrerie, Le Clerc ne pouvait être habilité à les vendre qu'en servant dans l'atelier de son père. Celui-ci le destinait sans doute à suivre ses propres traces, et il est très probable que l'art du dessin, dans lequel il se distingua si rapidement, devait initialement faire partie de sa formation au métier d'orfèvre[194]. Il serait alors entré en apprentissage fort jeune, peut-être à l'âge de huit ans, ce qui implique en toute vraisemblance qu'il eût présenté un chef d'œuvre six ans plus tard[195], soit à l'âge précoce de quatorze ans. À ce jour, les archives n'ont révélé aucune trace relative à cette activité[196], mais, en raison de la relation que Le Clerc fit à son fils, tout porte à croire qu'il travailla effectivement dans l'atelier de son père jusqu'à l'âge de vingt-deux ou vingt-trois ans. Il est donc hautement probable qu'il se familiarisât avec la gravure par le truchement d'une pratique dirigée en premier lieu vers des objets d'orfèvrerie, et non en vue de la réalisation de matrices destinées à l'impression[197]. Une telle situation n'avait rien d'extraordinaire. D'une part, la gravure sur cuivre tirait son origine des ateliers d'orfèvres[198] ; d'autre part, dans la Lorraine du premier XVIIe siècle, les deux pratiques semblent avoir été particulièrement perméables l'une à l'autre,

---

[191] Sur la distinction entre un sceau et un cachet, voir Pastoureau, 1981, p. 24.
[192] *Abrégé*, p. 406
[193] Selon l'estimation que le graveur dut fournir à Laurent-Josse (*Abrégé*, p. 406)
[194] À Paris, la formation d'orfèvre ne se réduisait pas au seul apprentissage du maniement des outils : l'orfèvre devait apprendre à lire, à écrire et bien sûr à dessiner (Bimbenet-Privat, 2002, p. 18-20).
[195] C'est la durée de l'apprentissage régularisée par les statuts des maîtres orfèvres du 8 février 1635, art. XIII (transcrit *in* Cassan 1994, p. 236).
[196] Jean-Pierre Cassan ne relève aucun document pour la brève notice qu'il consacre au graveur (Cassan, 1994, p. 308), et j'ai moi-même dépouillé une partie des répertoires des notaires et amandelleries conservé aux archives départementales de la Moselle (série 3^E^) sans succès. Par ailleurs, on ne peut guère espérer retrouver des pièces produites par le graveur, l'orfèvrerie civile lorraine ayant presque complètement disparu dans la grande fonte de 1691 (Bouvet, 2013, p. 104-105).
[197] En effet, l'apprentissage de la gravure de sceaux serait antérieur à celui de la gravure sur cuivre : « M. Le Clerc commença à graver des cachets ; ce qu'il fit asez [sic] longtemps avant que de graver sur cuivre. » (*Abrégé*, p. 406).
[198]. Sur l'origine de la gravure sur cuivre dans les ateliers d'orfèvres, voir notamment Fritz, 1966, p. 383-439 et Leutrat, 2007, p. 27-30.

ainsi que l'illustrent les carrières de François Briot, de Pierre Woeiriot[199] ou encore de Callot, formé chez l'orfèvre Domange Crocq[200]. Or, dans le cas de Le Clerc, les quelques sources dont nous disposons permettent d'éclairer plus nettement la transition d'un médium à un autre.

Il faut premièrement remarquer que la gravure de sceaux ou de cachets et la gravure en taille-douce ne requièrent pas le même savoir-faire. Si l'utilisation de la pointe-sèche pour l'ébauche de la matrice du sceau correspond à l'utilisation qu'un graveur sur cuivre pouvait en faire, le travail à l'échoppe ou au burin en diffère considérablement[201]. La gravure de sceaux nécessite en effet une gestion de la profondeur de la taille que la taille-douce néglige en comparaison[202] : dans le premier cas, les volumes sont rendus directement par la portion de métal ôtée ou modifiée, et ces volumes sont conservés dans l'empreinte[203] ; dans le second, la profondeur réelle ne laisse aucune empreinte sur le papier, et c'est la variation des nuances de gris produites par la densité et la largeur des hachures qui représente les reliefs. Les deux opérations diffèrent tant au niveau de la conceptualisation mentale de l'image qu'au niveau des moyens techniques permettant sa réalisation.

On ne saurait donc conclure que le savoir pratique développé pour la gravure de cachets put directement s'appliquer à la gravure en taille-douce. En fait, en raison de la difficulté technique et des enjeux financiers liés à la préciosité du métal, il est peu probable que Laurent Le Clerc ait immédiatement confié à son fils l'exécution de cachets. Ce dernier s'entraîna sans doute à la gravure ou à la ciselure sur de petites plaques de métal en rebut, avant de se voir confier ses premiers travaux de commande. Parmi celles-ci, on pouvait peut-être compter les armes de commanditaires gravés sur des pièces de vaisselle[204]. Une telle opération constituait en effet un travail spécifique que certains orfèvres n'hésitaient pas à confier à un compagnon,

---

[199] Sur ces deux artistes, voir Jouve, 1891.
[200] Voir Marot, 1949.
[201] Il faut rappeler que les deux outils sont également utilisés par le graveur en taille-douce et par l'orfèvre. Le burin caractérisé par sa section en carré ou en losange se distingue de l'échoppe, dont la section est rectangulaire ou ovale (dans ce dernier cas, on appelle alors l'instrument onglette) et dont l'angle d'attaque est supérieur à celui du burin (Béguin, 1976-1984, vol. 1, p. 70-71).
[202] Il est inexact de dire que la profondeur de la taille n'a pas d'importance dans la gravure en taille-douce. Cependant, si la profondeur joue un rôle déterminant dans la qualité de l'impression, elle dépend en grande partie de la largeur de la taille elle-même — plus la taille est large plus elle sera profonde (voir sur ce sujet Bosse, 1645 p. 27).
[203] Sur les techniques de fabrication des sceaux et cachets, voir Pastoureau, 1981, p. 31-34.
[204] La vaisselle portant les armes gravées est fréquemment signalée dans les inventaires après-décès (Bouvet, 2013, p. 105), ce qui suggère une production importante. Or la décoration de pièces de vaisselle devait faire partie des activités principales de Laurent Le Clerc, qui s'était spécialisé dans l'argenterie comme en témoigne la seule trace de sa production, une statue en argent réalisée pour la paroisse Saint-Vincent (Saint-Julien-lès-Metz, archives départementales de la Moselle, H 2020, *in* Cassan 1994, p. 306.). À propos de la spécialisation en fonction du métal, voir les statuts du 8 février 1635, art. XIII *in* Cassan, 1994, p. 236.

soit en raison de sa spécialisation, soit parce qu'il était tout simplement jugé incapable d'effectuer d'autres tâches plus délicates[205]. Dans un tel cas, la proximité de cette technique avec la gravure en taille-douce apparaît alors nettement.

1.3.1. La gravure au service de l'orfèvrerie

Une anecdote rapportée par les bénédictins de Saint-Vanne vient préciser, si l'on ose la prendre au mot, la nature du lien entre gravure d'orfèvrerie et gravure en taille-douce[206] : la première pièce de Sébastien, encore enfant, « fut une petite planche qu'il grava comme en cachette, et qu'il courut porter plein de joie chez Claude Bouchard l'imprimeur, pour la faire tirer »[207]. La proximité avec Bouchard, avérée par leur longue collaboration dans les années à venir[208], fut sans doute fondée sur la relation que l'éditeur devait entretenir avec la famille Le Clerc. On ne peut d'ailleurs exclure que Laurent Le Clerc eût lui-même gravé quelques pièces en taille-douce tels que ces recueils de modèles d'ornement largement répandus dans le milieu de l'orfèvrerie de la première moitié du XVIIe siècle[209].

L'anecdote, pour autant qu'elle contienne quelque trace de vérité, ne pouvait se dérouler avant 1648, année à laquelle Bouchard avait quitté sa ville natale de Toul pour s'installer à Metz, paroisse Saint-Gorgon[210]. Si l'on considère un écart de quelques années nécessaires à l'acclimatation de l'éditeur dans son quartier, il faut en inférer que Le Clerc avait alors douze ou treize ans lorsqu'il présenta à Bouchard son premier essai. L'éditeur lui aurait alors fait observer « qu'il avait mal fait de graver de gauche à droite ; et il [Sébastien] fut bien surpris quand il vit sur la première épreuve l'objet représenté à rebours »[211]. L'étonnement de l'enfant, après que Bouchard lui montra l'épreuve avec le dessin inversé, indiquerait qu'il ignorait le processus d'impression et exclurait, de fait, que son père l'ait initié à la gravure en taille-douce. À ce moment, le jeune graveur était, d'une part, familier des estampes en tant qu'objets qu'il pouvait manipuler et copier et, d'autre part, exercé à la gravure appliquée aux pièces

---

[205] Bimbenet-Privat, 2002, p. 27. Les armes gravées par Le Clerc vers 1655 (IFF 864, 866, 867, 876), peut-être destinées à des ex-libris (Meaume, 1877a, p. 28), soutiennent cette hypothèse sans pour autant la confirmer.
[206] Maxime Préaud juge l'anecdote peu probable en raison de la grande difficulté à manier le burin (IFF, t. VIII, p. 11), mais l'expérience que Le Clerc avait déjà acquise dans la gravure de cachets suggère qu'il était parfaitement capable d'un tel ouvrage.
[207] François [*et al.*], 1769, t. III, p. 253.
[208] Voir ci-dessous, chap. 1.5.1.
[209] Il n'est pas extraordinaire que des orfèvres aient produit des estampes, comme en témoignent les œuvres gravés de Louis Toutin (Bimbenet-Privat, 2002, p. 20) ou d'Alexis Loir. Voir également Bimbenet-Privat et Fuhring, 2002, p. 19-20 et Grivel, 2014.
[210] Saint-Julien-lès-Metz, Archives départementales de la Moselle, 29 J 943.
[211] François [*et al.*], 1769, t. III, p. 253.

d'orfèvrerie. Peut-être par le truchement de quelques paroles fortuites échangées avec son père, il avait su réunir mentalement, mais de manière imparfaite, les deux objets — la planche gravée et l'estampe — par le procédé qui les unissait — l'impression de la matrice sur le papier.

Il est difficile de savoir à quel point Laurent Le Clerc, bien que conscient du talent de son fils, l'encouragea à poursuivre dans le domaine de la gravure sur cuivre. La confiance que montra Bouchard envers les capacités du jeune graveur contribua sans doute à convaincre le père de celui-ci du bien-fondé d'une telle activité. En outre, dans la province des Trois-Évêchés, le métier de graveur sur cuivre, contrairement à celui d'orfèvre, n'était pas régi par une corporation[212]. La liberté de pratiquer l'art de la gravure impliquait en conséquence qu'un individu pouvait s'y consacrer en plus d'une activité principale.

Sans pour autant abandonner la gravure de cachets, Le Clerc put faire usage de sa maîtrise naissante de la taille-douce au service des travaux d'orfèvrerie que son père réalisait. Ainsi une planche représentant deux vases ornés d'une riche bordure aurait-elle été destinée à servir de modèle à la production de fers à dorer pour une luxueuse reliure[213]. Quant aux quatre pièces éditées en 1654 chez Claude Bouchard[214] **[fig. 1.11]**, que l'on considère généralement comme des écrans à main, elles servaient plus vraisemblablement de modèles de fonds de plats ornés[215]. J'ai suggéré plus haut que la gravure des pièces de vaisselle eût pu être du ressort de Le Clerc, et ces quatre estampes viendraient alors à l'appui d'une telle hypothèse.

Bien que la carrière d'orfèvre restât plus recommandable que celle de graveur[216], Laurent Le Clerc n'avait pas entièrement négligé l'utilité que présentait l'emploi de la gravure sur cuivre pour la diffusion de modèles ornementaux[217]. De fait, les quelques pièces du graveur auxquelles on peut attribuer cette fonction masquent peut-être une production plus abondante. L'usage de telles estampes restait en effet largement réservé aux gens de métier[218], et nombre d'entre elles disparurent avec les ateliers qui les conservaient[219].

---

[212] Sylvestre, 1992, p. 54-55

[213] IFF 913. Selon Jombert (J. 44), « ce sont des desseins de fers à doreur pour la couverture de quelque petit livre d'heures ». Édouard Meaume (1877a, p. 27-28) reprend cette hypothèse.

[214] IFF 1303-1306.

[215] Désiré Guilmard (1880, p. 97) est le seul, à ma connaissance, à avoir émis cette hypothèse qui me paraît autrement plus vraisemblable que celle de l'écran répété pourtant depuis Laurent-Josse (*Cat. ms.*, 1654, no. 1).

[216] Le statut socio-économique de l'orfèvre est indéniablement supérieur à celui du graveur. Ainsi, au XVIe siècle à Lyon, les orfèvres appartenaient à une catégorie fiscale supérieure à celle des graveurs et peintres (Leutrat, 2007, p. 28).

[217] Sur la fonction des recueils de modèles d'orfèvrerie dans la première moitié du XVIIe siècle, voir Bimbenet-Privat et Fuhring, 2002 et Bimbenet-Privat, 2007.

[218] Ces estampes servaient surtout à la diffusion de certains motifs auprès d'autres orfèvres, ou plus simplement, à l'instruction d'apprentis (Bimbenet-Privat, 2007, p. 66-67).

[219] Bimbenet-Privat, 2007, p. 66.

1.3.2. Des motifs d'orfèvrerie appliqués à la gravure ? Le cas des bordures fleuries

Si les exemples précédemment soulevés témoignent du rôle que pouvait jouer l'estampe pour l'orfèvrerie, il convient également de relever en quoi l'apprentissage d'orfèvre pouvait contribuer à définir la pratique de la gravure. Il est frappant de constater l'évolution d'un motif propre aux premiers travaux de Le Clerc, à savoir les riches bordures fleuries qui encadrent plusieurs figures de saints[220] **[fig. 1.12 et 1.19]**. Une telle pratique pourrait rappeler la mode des petits tableaux de dévotion entourés d'une guirlande de fleurs qui s'était développée dans les Flandres — sous le pinceau de Daniel Seghers ou celui de Frans Francken le Jeune — avant de se diffuser en Lorraine, comme l'atteste un tableau du même genre, exécuté par Claude Deruet ou son entourage **[fig. 1.13]**. Cependant, il n'est nullement évident que de telles images fussent accessibles au jeune graveur, et il paraît autrement plus convaincant d'attribuer l'origine des bordures fleuries à des modèles issus de l'orfèvrerie.

Durant la seconde moitié du XVIIe siècle, le style caractéristique de la grande orfèvrerie parisienne sous Louis XIII, déjà qualifié par ses contemporains de « cosse-de-pois »[221] en raison des rinceaux en forme de gousse qui le caractérisent, se trouva progressivement supplanté par un type d'ornement essentiellement composé de rinceaux en feuilles d'acanthe, de palmettes et de grotesques d'inspiration raphaélesque[222]. On conserve néanmoins les traces d'une mode parallèle, plus diffuse, élaborée directement à partir de certains motifs du style cosse-de-pois, et que l'on peut rattacher à une période courant des années 1640 à 1675. Les recueils gravés de l'orfèvre François Lefebvre **[fig. 1.14]** témoignent en particulier de cette transformation, caractérisée par l'accent porté aux fleurs et la diminution progressive des cosses-de-pois, mauresques et autres arabesques[223]. C'est à cette tendance, pratiquée dans les milieux de l'orfèvrerie, que paraissent être rattachées les bordures fleuries de Le Clerc. En effet, avant d'apparaître dans les figures de saints, ce motif venait orner la bordure de l'un des quatre plats gravés en 1654[224] **[fig. 1.11]**. Que Le Clerc se réappropriât ce style dans le cadre d'estampes dénuées de tout lien direct avec l'orfèvrerie, témoigne de l'attention particulière qu'il portait déjà à la possibilité de transférer les compétences d'un champ à un autre. Le graveur avait sans

---

[220] Voir aussi IFF 15, 25, 56, 260.
[221] Bimbenet-Privat et Fuhring, 2002. Ce style n'était pas inconnu en Lorraine, comme en témoigne une notice de l'inventaire du duc Charles III rédigé en 1641 (Bimbenet-Privat et Fuhring, 2002, p. 7)
[222] Que l'on retrouve par exemple chez un Gilles Légaré (Bimbenet-Privat, 2002, p. 475). Voir aussi Nancy, 1992a, cat. no. 78-80**.**
[223] Bimbenet-Privat et Fuhring, 2002, p. 189-200. L'un des objets les plus caractéristiques de cette tendance, quoique plus tardif, a échappé à la fonte : il s'agit du fameux coffre dit d'Anne d'Autriche, mais réalisé en 1675 pour Louis XIV lui-même (voir à ce sujet Bimbenet-Privat et Plé, 2014).
[224] IFF 1303 (voir ci-dessus, p. 51).

doute perçu combien les ornements d'orfèvrerie pouvaient contribuer à enrichir, et donc à valoriser sa production gravée.

1.4. Usages populaires et usages artistiques de l'estampe

Il est probable que Le Clerc commençât à graver de manière régulière vers l'âge de quatorze ou quinze ans, c'est-à-dire au moment où il finissait son apprentissage d'orfèvre. En effet, bien que les premières pièces signées et datées fussent produites en 1654[225], il est permis de penser que les débuts de sa production remontent au tout début des années 1650. Augustin Calmet mentionne en effet posséder ce qu'il pense être la « première pièce » de Le Clerc, gravée en 1653, et restée ignorée de Jombert et de Préaud[226]. En outre, Laurent-Josse suggère implicitement qu'il faille considérer les débuts de la production de Le Clerc comme étant antérieurs à 1654, car en dépit des pièces datées de cette année, il affirme ne pas savoir quand son père commença à graver, et que ce dernier « ne le savoit pas lui-même »[227]. Face à l'impossibilité de clarifier davantage la datation des premières pièces gravées de Le Clerc, il faut se résoudre à une appréciation plus générale de celles-ci. Sur la base des estimations de Jombert et de Préaud[228], on peut réunir un corpus signifiant qui témoigne de l'importance considérable que prit la gravure dans l'emploi du temps de Le Clerc durant les années qui suivirent.

Ce corpus soulève néanmoins une difficulté supplémentaire. Interpréter une estampe aujourd'hui sous la forme d'une feuille volante alors que celle-ci pouvait à l'origine être intégrée dans un ouvrage, peut altérer radicalement notre compréhension de sa fonction. De nombreux ouvrages ont été démembrés et leurs planches découpées afin de satisfaire les amateurs d'estampes durant les XVIIIe et XIXe siècles[229]. Dans certains cas, seules les estampes subsistent, et le livre lui-même, ayant totalement disparu, doit être reconstitué sur la base de preuves fragmentaires[230]. Notre compréhension de l'œuvre messine de Le Clerc est ainsi

---

[225] IFF 1303-1306.
[226] Le bénédictin dit en effet posséder une épreuve de la première pièce de Le Clerc, gravée en 1653 et représentant la *Canonisation des Saints Ignace et Xavier* pour l'Université de Pont-à-Mousson (Calmet, 1751, col. 287). Je n'ai pas retrouvé cette pièce.
[227] *Abrégé*, p. 407.
[228] Sur la datation, voir IFF, t. VIII, p. 27.
[229] Sur cette pratique, voir Jammes, 1997.
[230] Meaume avait ainsi renoncé à considérer les livres illustrés de la période messine, arguant que » leur description est à peu près impossible ; car, sauf de très-rares exceptions, ces livres sont presque introuvables » (Meaume,

entachée par la perte de nombreuses estampes et par la difficulté de reconstruire le contexte de diffusion de celles que l'on conserve encore.

1.4.1. Images de saints et portraits de clercs : du marché populaire à la commande

Destinée au milieu catholique de Metz, les estampes à caractère religieux constituent la quasi-totalité de la production du graveur avant 1660[231]. Il aurait ainsi produit quelque deux cents petites estampes[232], dont on trouve quelques traces dans les collections de la Bibliothèque nationale, chacune représentant un saint, accompagné de son nom, et généralement encadré d'un rectangle[233] ou un d'un octogone[234] **[fig. 1.15 et 1.16]**.

Le développement du culte des saints dans la Lorraine catholique de la première moitié du XVIIe siècle[235] favorisait sans doute la production de ces petites images vendues à la pièce ou en lot par un marchand ambulant[236]. La clientèle modeste[237] qui en faisait l'acquisition, accordait de toute évidence plus d'attention à leur fonction dévotionnelle qu'à la qualité de leur exécution[238]. Aussi la fabrication de telles estampes permettait-elle une bonne rentabilité pour un risque minimal, car si leur prix de vente était sans doute bas[239], le coût de production l'était également : rapidement exécutées sur des cuivres de médiocre qualité, elles représentaient un faible investissement, à la portée d'un graveur débutant dont le réseau d'acheteurs restait encore limité.

Le Clerc put cependant rapidement compter sur une clientèle plus aisée, comme l'illustrent les estampes aux riches bordures fleuries décrites précédemment. En outre, bien que la très grande majorité des pièces fussent sans doute destinées à être vendues à des particuliers, un

---

1877b, p. 1). J'ai cependant tâché de reconstituer, sur la base de l'ensemble des planches connues et des quelques exemplaire conservés, une sorte d'esquisse de bibliographie, qui est présentée ci-dessous dans l'annexe 3.

[231] À l'exception des deux petites planches de *Mars* et *Vénus* (IFF 443 et 446).

[232] Dans son catalogue, Laurent-Josse indique plus de deux cent « petites images, quarrées ou octogones, plus hautes que larges » (*Cat. ms.*, 1654-1656, no. 2).

[233] IFF 19, 24, 41, 49.

[234] IFF 21, 30, 34, 36, 37, 42, 43.

[235] Taveneaux, 1992, p. 46.

[236] Sur le rôle du colporteur et du marchand ambulant, voir Grivel, 1986, p. 37-38.

[237] Selon Laurent-Josse, ce type de petites planches se vendait « ordinairement aux gens de la campagne a un sol la feuille, qui en contient seize, dix-huit, ou plus » (*Cat. ms.* 1654-1656, no. 2).

[238] Laurent-Josse ajoute plus loin que ces pièces sont aujourd'hui très rares « n'étant ordinairement d'abord qu'entre les mains de gens qui les gâtent et les déchirent, comme font les enfants […] » (*Cat. ms*. 1654-1656, no. 2). Ce témoignage va dans le sens d'une distinction entre imagerie « populaire » et « artistique », distinction héritée de Champfleury qu'il faut nuancer sans toutefois l'éliminer *a priori* (sur ce problème, voir Grivel, 1986, p. 198-203). Il faut noter en outre que la plupart de ces pièces n'étaient pas signées (sur les onze pièces mentionnées seule l'IFF 41 est signée).

[239] Laurent-Josse mentionne la somme, qu'il faut entendre ici à titre d'exemple, de « un sol la feuille, qui en contient seize, dix-huit, ou plus » (*Cat. ms.*, 1654-1656, no. 2).

certain nombre d'estampes paraissent liées à des commandes provenant des milieux religieux, à commencer par les bénédictins[240].

En effet, les liens avec le milieu bénédictin des Trois-Évêchés — jusqu'à présent uniquement soutenus par les quelques anecdotes rapportées dans l'*Histoire de Metz* — paraissent se confirmer lorsqu'on étudie la destination de certaines pièces. Ce fut en toute vraisemblance pour répondre aux désirs de l'abbaye de Saint-Arnoul que Le Clerc grava vers 1656 un *Saint Bercaire*[241] et, deux ans plus tard, l'importante *Vie de saint Benoît*[242]. Dans le premier cas, une mention dans l'un des registres de Saint-Arnoul, relevée sans doute à la fin du XVIIIe siècle, atteste que la planche fut commandée par l'abbé Pierre Des Crochets[243], tandis que dans le second cas, les planches étaient conservées au sein de l'abbaye, probablement jusqu'à la Révolution[244]. On peut également estimer que la planche de l'*Image miraculeuse de Saint-Arnoul* **[fig. 1.17]**, en raison de son sujet, peut, elle aussi, être rapportée à une commande passée par l'abbaye[245].

D'autres planches, dont l'exécution reste soignée en dépit d'un burin encore malhabile, avaient également pu être liées au milieu bénédictin[246]. Parmi celles-ci, une petite estampe

---

[240] Les travaux pour les autres ordres sont plus rares : on peut mentionner les tableaux de l'institution de l'ordre des Mathurins (IFF 238-248, IFF 249-259), un *Saint Eloi* pour les Carmes déchaux (IFF 20), ou encore une *Vierge au remède*, vraisemblablement destinée au couvant trinitaire de Metz (Liez, 1997, p. 46).

[241] IFF 15.

[242] IFF 260-296.

[243] Selon une note rapportée par François-Michel Chabert, l'érudit Dupré de Genest dit avoir lu sur un registre de Saint-Arnould que cette pièce fut exécutée à la demande de Pierre Des Crochets (cité *in* Chabert, 1857-1858, p. 510). Meaume (1877a, p. 52) et Préaud (IFF 16) supposent que la planche mentionnée par Dupré de Genest est différente de celle alors en possession de Chabert (qui correspond à l'IFF 15, comme en témoigne l'épigraphe transcrit dans Chabert, 1857-1858, p. 509). Cette supposition est fondée sur une lecture trop rapide de l'article. Chabert, après avoir transmis un dessin de la planche à un certain Fienne, reçut la réponse de ce dernier qui lui affirmait que la pièce « est on ne peut plus curieuse, comme vous pourrez en juger par la note suivante qui est extraite des feuilles de ma collection ». C'est dans cette note citée par Fienne et rédigée par Dupré de Genest, que celui-ci affirme avoir en sa possession une planche du *Sanctus Bercharius* commandée par Des Crochets. Dupré de Genest pense que la planche « ne paraît pas avoir été publiée », mais rien ne le prouve. Il paraît de fait probable que la planche de Chabert fût la même que celle que Dupré de Genest avait autrefois possédé, puisqu'aucun des trois protagonistes de cette histoire n'avait eu le moyen de comparer les deux planches mentionnées.

[244] Mariette (*Notes manuscrites*, t. IV, fol. 205r, BNF, Est., Rés., YA2-4) dit que les planches sont toujours chez les bénédictins, ce que confirme Augustin Calmet dans sa *Bibliothèque de Lorraine* (Calmet, 1751, col. 287). Dans le *Répertoire bibliographique du XVIIe siècle* consacré à la Lorraine et aux Trois-Évêchés (Ronsin, 1984, p. 154), *La Vie de St Benoît* est supposée avoir été éditée par Bouchard, mais je n'en ai pas trouvé la preuve.

[245] L'attribution de cette planche à Le Clerc est réfutée par Jombert (J. 8, n. 1) qui soutient qu'elle « ne tient en aucune façon des autres ouvrages de ce célèbre artiste ». C'est probablement en se fondant sur ce jugement que Préaud écarte également l'estampe de son inventaire sans plus d'explication. Pourtant, il me semble extrêmement difficile de déterminer ce qu'est véritablement la manière de Le Clerc dans ses débuts, en raison des différentes expérimentations qu'ils réalisa (voir ci-dessous, chap. 1.4.2). Il me semble de fait que l'*Image miraculeuse* présente certaines similitudes avec l'*Élie* : on retrouve en effet dans la première l'absence de contours et les tailles parallèles un peu maladroites qui caractérisent notamment les feuilles de l'arbre à gauche dans la seconde, et qui vise dans ce dernier cas à rendre la diminution de netteté qui résulte de son éloignement.

[246] IFF 32, 35, 52.

représente saint Benoît tenant dans la main un livre ouvert affichant « *In omnibus omnes sequentur regulam* », et en arrière-plan, une église en construction **[fig. 1.18]**. Quoique les motifs renvoient manifestement à la constitution de l'ordre, on ne peut cependant s'assurer, à la différence des exemples précédents, qu'une telle pièce fût destinée à l'abbaye de Saint-Arnoul.

De fait, Le Clerc semble être parvenu à étendre son réseau au-delà de Saint-Arnoul, ainsi que l'illustrent trois autres pièces liées à des maisons bénédictines hors les murs de Metz. Une planche de 1661, représentant saint Eustase, patron de l'abbaye bénédictine de Vergaville[247], affiche une dédicace à l'abbesse Dieudonné de Lignéville[248], suggérant ainsi que le graveur entretenait déjà certaines relations avec l'institution[249]. Par ailleurs, bien que la dédicace soit en son nom propre, il semble que le graveur avait cédé les droits du cuivre à un tiers, puisqu'une épreuve rayée conservée à la bibliothèque de Nancy **[fig. 1.20]** indique qu'il avait dû garantir le tirage d'un nombre déterminé d'épreuves. Quant au portrait de Philippe François, figure historique de l'abbaye Saint-Airy à Verdun[250], il paraît vraisemblablement destiné, en raison de son sujet, à l'abbaye en question. Enfin, l'estampe représentant l'abbesse Gertrude de Helfta **[fig. 1.19]** fut peut-être produite pour l'ouvrage de Laurent Clément, bénédictin de la congrégation de Saint-Vanne[251], qui publia à Salzbourg en 1662 une édition des *Insinuations* de l'abbesse[252]. Si l'on ne retrouve pas cette planche dans l'ouvrage, il se peut que le départ de Clément pour Prague le contraignît à abandonner son projet initial : l'édition prévue en Lorraine aurait été transférée à Salzbourg, et la planche resta entre les mains du graveur à Metz[253].

Ces quelques éléments suggèrent que Le Clerc s'était constitué, probablement sur la base de ses relations avec Saint-Arnoul, un véritable réseau dans le milieu bénédictin des Trois-Évêchés, auquel d'autres productions, aujourd'hui perdues, avaient pu être liées. Ce fut sans doute par ce moyen que le graveur parvint à se distinguer des petits fabricants d'images

---

[247] IFF 23 (Nancy, Musée Lorrain). Meaume (1877a, p. 53) suggère néanmoins que la seule épreuve qu'il aurait vue, dans l'état avant les rayures, serait un tirage moderne. C'est manifestement inexact, puisque l'épreuve de la bibliothèque de Nancy [fig. 1.20] est issue d'un tirage ancien.

[248] « Cette Abbaye a été reformée en l'an 1633 par le zèle et la piété de très illustre et vertueuse D^e^ Madame Dieudonné de Ligneville Tantonville qui esn [sic] est encore présentement abbesse, à laquelle Séb. Le Clerc dédie la présente en faveur des dévots pèlerins qui prieront Dieu pour elle et pour sa maison ».

[249] Sur la dédicace des estampes et sur le rapport entre dédicants et dédicataires, voir Préaud, 1985 et Wachenheim, 2011.

[250] IFF 823 (Nancy, Musée Lorrain).

[251] Calmet, 1751, p. 286.

[252] Clément, 1662.

[253] Augustin Calmet (1751, p. 286) mentionne ce voyage mais ne le date pas et mon hypothèse reste donc hautement spéculative.

populaires pour se constituer une clientèle plus fortunée recherchant des images de meilleure qualité.

1.4.2. La recherche d'une manière propre comme moyen de distinction

La *Sainte Gertrude* soulève un autre aspect relatif à la production messine de Le Clerc. La technique particulière de la robe du Christ ne peut manquer de rappeler la manière dite « blanche », que Claude Mellan avait progressivement développée au tournant des années 1630[254] **[fig. 1.21]**. Comme ce dernier, Le Clerc supprima les contours cernés pour ménager des réserves, et il privilégia, dans une certaine mesure, la taille simple. Cette technique, qui valut plus tard à Mellan son succès, requiert une extrême habileté dans le maniement du burin : seuls le relief suggéré par les linéaments de la taille, la variation de son épaisseur et les réserves ménagées aux endroits opportuns peuvent rendre compte des différents objets représentés. En raison de cette difficulté, et du format relativement restreint de la planche, Le Clerc avait dans un premier temps combiné cette manière à celle qu'il avait utilisée jusqu'alors, comme en témoignent les visages des deux protagonistes dont le contour cerné ne saurait les distinguer des travaux antérieurs.

La grande estampe de l'*Assomption*[255] **[fig. 1.22]**, probablement réalisée en 1656, témoigne en comparaison d'une uniformisation de la manière blanche. À l'exception de quelques boucles de cheveux, il ne subsiste nulle trace des cernes qui délimitaient encore le contour des visages de la *Sainte Gertrude* : l'entièreté de la feuille est rendue à l'aide de tailles simples et sinueuses, et entretient de ce fait une similarité frappante avec la technique développée par Mellan. En conséquence, l'exemple de l'*Assomption* suggère *a priori* que Le Clerc chercha à s'approprier la manière de son aîné, ce qui n'est nullement improbable, compte tenu de la présence significative des pièces de Mellan dans les collections lorraines[256]. Mais d'autres éléments viennent cependant contrarier l'hypothèse d'une telle filiation.

Dans les deux estampes, les nuages se caractérisent par l'usage d'une taille unique enroulée en spirale. Si l'on attribuerait volontiers un tel motif à Mellan, dont la gloire posthume doit tant

---

[254] Le *Portrait de Vincenzo Giustiniani* et le *David étranglant le lion* d'après Bernin, tous deux daté de l'année 1631 constituent les premiers exemples de suppression des cernes, mais l'emploi de la taille simple reste encore mêlé à celui de la taille croisée (IFF17, t. XVII, Mellan (Claude), inv. no. 209 et 353). Il me semble que le frontispice du *De imitatione Christi* publié à Paris en 1640 constitue alors l'un des premiers exemples datés de l'usage uniforme de tailles simples (IFF17, t. XVII, Mellan (Claude), inv. no. 296). Au sujet de Mellan, voir Paris, 1988 et Vevey, 2015.

[255] IFF 7.

[256] Sylvestre, 2001, p. 287.

à l'usage virtuose qu'il fit de la spirale[257], le graveur ne l'employa dans ce contexte qu'en une seule occasion, dans une estampe postérieure à la *Sainte Gertrude* de Le Clerc[258]. Le motif de la spirale fut par contre utilisé à plusieurs reprises par Hendrik Goltzius **[fig. 1.23]**, offrant à ses nuées un mouvement tourbillonnant et un relief exceptionnel[259].

Ce motif semble avoir constitué une excentricité, et même les plus fervents épigones de Goltzius, Jacob Matham ou Jan Saenredam, évitèrent son emploi. Que Le Clerc l'inventât me paraît, au regard de sa production antérieure, hautement improbable. Qu'il eût par contre développé une manière fort similaire à celle de Mellan, et pourtant indépendamment des travaux de celui-ci, mérite d'être questionné. Goltzius pouvait en effet avoir constitué un modèle pour le graveur, comme le suggèrent les deux cuivres des vues de Jouy[260] qui portaient au revers deux figures gravées, selon Jombert, d'après le Néerlandais[261] **[fig. 1.24 et 1.25]**. En réalité, ces deux planches ne sont d'après aucune des estampes connues du graveur, mais reprennent effectivement certains éléments caractéristiques de celui-ci, à commencer par le drapé anguleux ou la contorsion des mains.

Si l'usage du modèle de Goltzius paraît plausible, deux estampes vraisemblablement antérieures à la *Sainte Gertrude*, l'une figurant *Élie*[262] **[fig. 1.26]** et l'autre l'*Image miraculeuse de Saint-Arnoul*[263] **[fig. 1.17]** attestent l'emploi de réserves sans aucune autre des caractéristiques propres à la gravure de Mellan ou à celle de Goltzius[264]. La taille simple, plate et fréquemment mêlée aux tailles croisées suggère une technique peu maîtrisée. Dans l'*Image miraculeuse de Saint-Arnoul*, les réserves servent à ébaucher le paysage afin de souligner le sujet ; leur emploi répond de ce fait à un objectif simple et précis, résultant d'une conception réfléchie. Au contraire, dans l'*Élie*, les réserves semblent découler de l'exécution du drapé, comme si la technique employée pour la robe du saint se prolongeait dans les rochers qui la soutiennent, jusqu'à la cruche en premier plan. Le résultat ne procède d'aucune réflexion systématique sur la capacité des tailles à suggérer une texture, mais bien plutôt d'une expérimentation, où survit peut-être encore la trace du métier d'orfèvre. Les nuages desquels l'ange surgit, travaillés non en spirale, mais en tailles plates et croisées, opposent leur relief

---

[257] La *Sainte Face* (IFF17, t. XVII, Mellan (Claude), inv. no. 21), conçue selon une seule taille déroulée en spirale, constitue de loin la pièce la plus fameuse du graveur.
[258] Ce motif ne se retrouve en effet que dans la grande *Annonciation* de 1666 (IFF17, t. XVII, Mellan (Claude), inv. no. 8).
[259] Voir Strauss, 1977, inv. no. 7, 8, 23-24, 216, 235, 255.
[260] IFF 879-880. À leur propos, voir ci-dessous, p. 95-96.
[261] J. 45, n. 1 ; IFF 1301-1302.
[262] IFF 2. Selon Jombert, les deux estampes seraient gravées entièrement au burin (J. 56, n. 1).
[263] J. 8.
[264] Dans le même style, on trouve encore une petite lettre grise (IFF 1281) dont l'usage reste inconnu.

approximatif aux nuages en arrière-plan, dont seul le contour est marqué — de la même manière que peut s'opposer, dans une pièce d'orfèvrerie, l'usage du bas-relief et de la simple gravure pour distinguer le premier plan de l'arrière-plan.

Ce fut sans doute plus tard que Le Clerc retint de la contemplation d'une estampe de Goltzius l'emploi de la taille simple en spirale pour représenter le nuage de la *Sainte Gertrude*, et il adopta par la même occasion l'usage des tailles sinueuses si caractéristiques du graveur néerlandais. Au contraire des figures de Mellan, caractérisées par l'usage de la manière blanche dans l'ensemble de la planche, la *Sainte Gertrude* témoigne d'une certaine réflexion sur la valeur expressive des tailles. La taille croisée, réservée à la lourde robe de la sainte, souligne par contraste la légèreté de la tunique du Christ. L'abandon total des tailles croisées dans l'*Assomption* découle non pas de l'imitation de Mellan, mais d'un choix relatif à l'expression du caractère céleste, immatériel et en conséquence *non texturé* du sujet. Si l'on ne peut bien sûr nier qu'une estampe de Mellan eût éventuellement inspiré ou confirmé la manière que Le Clerc élabora dans son *Assomption*, cette démonstration permet cependant de suggérer que le graveur put aussi bien atteindre une manière similaire indépendamment de son confrère.

Selon Laurent-Josse, autant le talent de Le Clerc dans le dessin apparut immédiatement, autant ses capacités de graveur furent longues à se développer[265]. Ce jugement sévère doit être nuancé. En réalité, ces quelques exemples attestent que le graveur comprit et expérimenta rapidement certaines des possibilités graphiques propres à la taille-douce. Que Le Clerc adoptât pour l'*Assomption* une manière qui, en raison de sa difficulté technique et de l'émerveillement qu'elle suscitait chez le spectateur, pouvait à ses yeux passer pour la plus virtuose qui fût[266], témoigne d'une évidente ambition à l'égard de son métier. Cette ambition ne peut cependant être séparée de la transformation conceptuelle que le graveur opéra sur sa pratique. Jusqu'à présent, nous l'avons vu, la fonction des estampes était essentiellement concentrée sur l'objet représenté. Si les bordures richement décorées, ou le soin apporté à l'exécution, distinguent certaines estampes des petites figures de saints sommairement gravées, cette disparité relève simplement des différentes clientèles auxquelles l'un ou l'autre type d'objet était destiné. Il convient alors de souligner le désintérêt que portaient une très grande majorité d'acheteurs

[265] « Ce qui est certain, c'est qu'il dessinoit en maître avant dix-huit ans, pendant qu'à, peine gravoit-il pour lors en médiocre écolier » (*Abrégé*, p. 407)
[266] Martin Kemp attribue élégamment l'émerveillement que pouvait procurer la manière blanche à « the delight in the improbability that such overt artifice could function to imitate nature » (Kemp, 1994, p. 235).

potentiels à la manière de l'artiste[267] et, en conséquence, le caractère exceptionnel de la constitution consciente d'une manière propre — une recherche que le graveur allait mener tout au long de sa vie.

L'acquisition et la démonstration d'une manière propre impliquent en effet que l'on puisse considérer le médium travaillé comme propice à une expression individuelle[268]. Or, ni le marché local de l'estampe, ni l'apprentissage d'orfèvre ne paraissent avoir favorisé une telle conception. Il semble qu'on puisse alors attribuer celle-ci à l'environnement spécifique dans lequel Le Clerc évoluait, environnement qui, en l'élevant au rang d'enfant prodige, devait stimuler sa capacité d'invention et l'encourager à se constituer une expression propre.

Ces estampes trouvèrent-elles preneurs en la personne d'amateurs attachés, non pas exclusivement au sujet, mais également à la manière dont celui-ci était rendu ? La rareté de l'offre suggère une plus grande rareté encore de la demande. Ou que Le Clerc dût céder de telles pièces pour un prix en deçà de ses ambitions, ou qu'il entretînt une trop brève affaire avec quelque amateur messin, les estampes à la manière blanche ne connurent pas le succès escompté. Ce ne fut pas par le burin qu'il parvint en effet à s'illustrer et à engendrer une réelle demande autour de sa production, mais bien par l'eau-forte.

1.5. Le développement d'une renommée locale

La manière dont Le Clerc apprit à faire usage de l'eau-forte reste largement mystérieuse, mais elle peut sans doute, une fois encore, être rapportée à l'apprentissage du métier d'orfèvre[269]. En effet, cette technique, employée à l'origine par les orfèvres ou par les armuriers, restait encore utilisée de cette façon au XVIIe siècle[270]. De toute évidence, le graveur y fut rapidement initié, puisque certaines de ses premières estampes en portent déjà la trace[271]. S'il avait sans doute immédiatement reconnu la grande facilité d'exécution que permettait l'eau-

[267] À propos de l'estampe parisienne, il est fort probable que, selon Marianne Grivel (1986, p. 194-195), l'artiste n'avait que peu d'importance, et que seul le sujet comptait. Philip Benedict a apporté quelques lumières bienvenues sur la cas du marché messin du tableau pour conclure que le nom du peintre n'avait vraisemblablement guère d'importance aux yeux des consommateurs de tableaux, contrairement à la situation aux Pays-Bas, dans laquelle une forme de *connoisseurship* commençait à se constituer (Benedict, 1985, p. 107).
[268] Sur le développement de la manière individuelle, voir Arasse, 2008, p. 254-327.
[269] Curieusement, Meaume (1877a, p. 15) considère que l'art du burin lui avait probablement été enseigné par son père, mais reste perplexe à l'égard de l'apprentissage de l'eau-forte.
[270] Stijnman, 2012, p. 50.
[271] Voir par ex. IFF 74. Maxime Préaud corrige justement Jombert — qui affirmait que la planche, qu'il date de 1655, n'était gravée qu'au burin — en soulignant les traces d'eau-forte dans les ailes et la chevelure des anges.

forte, il n'avait pas pour autant cédé à ses attraits. Ses expérimentations au burin étant postérieures à ses premiers essais à l'eau-forte, elles signalent l'intérêt qu'il avait développé pour celui-là, en tant qu'il devait relever, à ses yeux, de la technique la plus noble, mais aussi la plus propice au développement d'une manière personnelle.

Certes, les travaux de Callot ou de Stefano Della Bella avaient rapidement pu constituer une source d'inspiration pour le graveur. Comme l'a souligné Édouard Meaume, la suite des *Tableaux de l'institution de l'ordre des Mathurins*, exécutés vers 1655 ou 1656, témoignent effectivement d'emprunts aux deux grands aquafortistes[272]. Le Clerc aurait-il adopté la technique de l'eau-forte afin de s'approcher davantage de ces deux modèles ? Durant les années 1680, il chercha clairement à se positionner comme l'héritier de Callot, alors largement considéré comme le premier graveur de France[273] ; cependant, il paraît peu probable qu'il ait déjà développé cette ambition lorsqu'il travaillait à Metz. Durant cette période, les affinités du graveur avec l'œuvre du maître paraissent trop inconsistantes pour attribuer l'emploi systématique de l'eau-forte à de seuls motifs artistiques. En outre, la prédilection de Le Clerc pour cette technique ne peut être rattachée à un changement radical de manière qui eût signalé l'importance jouée par un tel modèle.

Une autre explication, bien plus triviale, me paraît devoir être privilégiée : l'eau-forte se travaille avec facilité et permet une exécution rapide. Or l'usage systématique que le graveur commença à en faire, couplé avec le burin pour améliorer la netteté de la taille, débuta véritablement en 1657, et peut donc être rapproché du succès exactement contemporain qu'avait pu obtenir un petit ouvrage dont le graveur avait exécuté les planches. Cet ouvrage, que les collectionneurs connaissent sous le nom des « *Messes* », plusieurs fois réédité en l'espace de quelques années, avait dû en effet inciter Le Clerc à reconnaître que l'eau-forte, par le moindre travail qu'elle impliquait et par la qualité du résultat obtenu, constituait la technique la plus à même de répondre à une demande toujours croissante.

1.5.1. Éditer et imprimer les estampes de Le Clerc : le rôle de Claude Bouchard

Les *Messes* constituent l'aboutissement de la relation qui unissait Le Clerc à l'éditeur Claude Bouchard. Pour mieux situer l'origine de cette entreprise, il convient d'explorer en premier lieu la nature des liens entre les deux hommes. Peu après les premiers essais narrés par

[272] Meaume, 1877a, p. 26-27 ; IFF 238-248. La date de 1654 proposée par Jombert et retenue par Préaud me paraît incompatible avec la qualité de ces planches.
[273] Voir ci-desous

l'*Histoire de Metz*, le jeune graveur et l'éditeur commencèrent à collaborer pour le marché. La présence du nom de Bouchard sur de nombreuses pièces, dès 1654, indique qu'il édita une partie de la production de Le Clerc, que ce fussent pour des livres illustrés, des recueils ou de simples feuilles volantes[274]. Il prenait alors en charge les coûts de production[275], libérant son protégé des soucis financiers qui pouvaient retarder son ouvrage, et il dirigeait le processus de fabrication et de distribution de l'estampe, depuis l'impression jusqu'à la vente des pièces.

Bouchard faisait alors partie des éditeurs les plus influents de la ville, ainsi que l'atteste sa nomination au syndicat de la corporation des libraires, imprimeurs et relieurs de 1656 à 1657 et de 1663 à 1666.[276] En tant que tel, il était amené à inspecter l'intégralité du travail de ses confrères, imprimeurs, libraires, relieurs, mais aussi dominotiers, ou imprimeurs en taille-douce[277], et devait en conséquence bénéficier d'une certaine influence auprès d'eux. On peut alors suggérer le gain de confort qu'un jeune graveur pouvait tirer de sa protection.

Il conviendrait alors d'éclairer l'implication de l'éditeur dans la production de Le Clerc. Certains historiens lui ont en effet attribué un rôle outrepassant celui du seul libraire et éditeur. Ainsi, Guillaume Teissier « ne peut guère douter que Bouchard n'ait été, de 1650 à 1665, le seul imprimeur en taille-douce employé par Le Clerc, dont il avait été le protecteur »[278]. Cette affirmation n'est pas sans poser problème, puisque rien ne signale que Bouchard fût réellement imprimeur. Dans le *Règlement pour les imprimeurs, libraires et relieurs de Metz* de 1656, Bouchard est simplement qualifié de « marchand-libraire et relieur » alors que d'autres membres du corps, comme Jean Antoine ou Pierre Collignon, sont effectivement qualifiés d'imprimeurs[279]. Si Jean-Nicolas Beaupré affirme, quant à lui, que le nom de Bouchard figurait parfois sous le titre d'imprimeur, je n'ai trouvé nulle trace qui puisse vérifier ses dires[280].

---

[274] Le nom de Bouchard se trouve sur les pièces IFF 25, 76, 89-129, 364-371, 1304-1306, 1485-1491 (voir annexe 3, no. 5a et 5b) et 1539-1540. Néanmoins, ces pièces ne sauraient constituer un corpus exhaustif des pièces éditées par Bouchard. D'une part, l'absence d'*excudit* ne permet pas de conclure systématiquement à l'absence d'un éditeur (Grivel, 1986, p. 9). D'autre part, comme je l'ai remarqué précédemment, il n'est pas exclu que certaines feuilles fussent à l'origine réunies sous la forme d'un recueil ou d'un ouvrage, et que ces objets à présent disparus, portaient les informations relatives à l'éditeur.
[275] Sur le rôle de l'éditeur en taille-douce, voir Grivel 1986, p. 8-12
[276] Chanteau, 1866, p. 155-157.
[277] Chanteau, 1866, p. 151-152 ; Emmery, 1774-1788, t. II, p. 531-535.
[278] Teissier, 1828, p. 102. Quant à Meaume, il affirme que « [t]outes les planches de cette époque ont été tirées à Metz, jusqu'en 1665, par l'éditeur Claude Bouchard, ami du père de notre artiste » (Meaume, 1877a, p. 26).
[279] Emmery, 1774-1788, t. II, p. 529.
[280] Beaupré, 1845a, p. 452.

L'imprimeur en taille-douce est une profession qui échappe encore largement à l'historien[281]. La rareté des sources ne permet pas de reconstruire précisément les pratiques de ces artisans dont le rôle était pourtant crucial. En effet, alors que l'impression des matrices de bois requiert le même outillage que celui nécessaire à l'impression typographique, l'impression des planches en taille-douce nécessite une machine particulière en raison de la pression qu'il convient d'exercer sur le cuivre. En outre, les compétences divergent largement : la technique d'encrage particulière achève de faire de l'impression en taille-douce un métier à part, bien distinct de celui d'un imprimeur en lettres ou en taille d'épargne[282].

Un seul élément indique que Bouchard semble bel et bien avoir été imprimeur en taille-douce, mais cet élément demeure cependant fort fragile. L'anecdote rapportée par l'*Histoire de Metz* atteste que, si l'éditeur avait pu tirer le petit cuivre apporté en cachette par le jeune Le Clerc, il possédait en conséquence une presse adéquate et savait l'utiliser. En dépit du caractère douteux de cette anecdote, il semble cependant que l'on puisse soutenir l'hypothèse par plusieurs éléments. Premièrement, l'absence du titre d'imprimeur dans le règlement de 1656 ne signifiait en aucun cas que Bouchard ne fût pas imprimeur en taille-douce. Outre la distinction déjà relevée, il faut souligner le caractère alors marginal d'une telle profession, encore trop peu pratiquée pour être réglée en corporation autonome[283] : à ce titre, elle ne requérait pas d'être mentionnée dans un règlement relatif à d'autres corps de métier.

De fait, il convient de réévaluer le rapport entre l'éditeur en taille-douce et l'imprimeur. Les historiens de l'estampe ont longtemps attribué au terme d'*excudit*[284] la fonction de référer au possesseur de la presse, jusqu'à ce que, plus récemment, on distingue le rôle de l'imprimeur de celui de l'éditeur pour réserver à celui-ci l'emploi de l'*excudit*[285]. Ce terme indiquerait donc le possesseur du cuivre. Marianne Grivel a souligné en outre la rareté du cumul, chez un seul individu, des deux fonctions : on est soit éditeur, soit imprimeur[286].

Cette catégorisation tranchée me paraît devoir être nuancée selon deux aspects, l'un concernant la définition même du terme d'*excudit*, et l'autre le rapport entre la situation

---

[281] Sur les imprimeurs en taille-douce, voir Grivel, 1986, p. 22-28. Les informations qui suivent sont tirées de ces quelques pages.
[282] L'impression des types et l'impression des cuivres en taille-douce relèvent de compétences différentes et donc de métiers distincts (voir à ce sujet Grivel, 1986, p. 22-28 et Griffith, 2016, p. 181-185).
[283] À Paris, il fallut d'ailleurs attendre 1677 pour que les imprimeurs en taille-douce fussent formés en maîtrise autonome (Grivel, 1986, p. 117).
[284] Duportal, 1914, p. 137. En fait, on ne rencontre ce terme qu'une seule fois dans l'œuvre messine de Le Clerc (IFF 76).
[285] Grivel, 1986, p. 8-9 **;** *Dictionnaire des éditeurs d'estampes*, p. 7-8.
[286] Grivel, 1986, p. 116-117.

parisienne et le contexte messin. À propos de l'*excudit*, un contre-exemple flagrant a été curieusement négligé, celui des planches du Cabinet du roi dans lesquelles la mention « *ex. Goyton* » réfère sans ambiguïté aucune à l'imprimeur en taille-douce, Jean Goyton[287]. Or, quand bien même le contexte parisien eût clairement imposé l'usage de l'*excudit* pour le seul éditeur — ce qui est manifestement inexact, — la distinction entre l'imprimeur et l'éditeur en taille-douce apparaît autrement plus délicate en province. Ainsi, dans le *Triomphe de Charles IIII*, ouvrage édité en 1664 à Nancy par Dominique Poirel, Anthoine Charlot et Claude Charlot, le frontispice porte l'*excudit* d'un certain J. B. Hobrit[288] qui, eu égard à la nature de l'entreprise, ne pouvait qu'être l'imprimeur en taille-douce — Poirel et les frères Charlot étant à la fois imprimeurs en lettres et éditeurs[289].

Metz comptait dix à quinze fois moins d'habitants que Paris[290] : les acteurs du marché de l'estampe messin étaient en conséquence moins nombreux et le degré de spécialisation nécessairement moindre. Dès lors, il ne paraît pas improbable qu'un éditeur pût choisir d'investir dans une presse et d'y employer un ouvrier, au lieu de sous-traiter la commande auprès d'un imprimeur en taille-douce[291]. Aussi les différentes épreuves tirées chez Bouchard révèlent-elles une maîtrise toute relative du processus d'impression, comme l'illustrent l'irrégularité de l'encrage et l'essuyage souvent sommaire. De tels défauts peuvent être attribués à un artisan relativement peu qualifié qui cumulait peut-être différentes fonctions au sein du commerce de l'éditeur.

Un cas particulier suggère le rôle ambigu de l'éditeur. Le petit cartouche au frontispice des *Remarques d'Abraham Fabert […] sur les coustumes générales du duché de Lorraine, es bailliages de Nancy, Vosges, et Allemagne,* **[fig. 1.27]** indique que l'ouvrage fut imprimé en 1657 à Metz « aux frais de l'autheur » et qu'il se vendait « audit lieu chez Claude Bouchard, libraire proche la grande Église »[292]. L'absence de mention de l'imprimeur, ajoutée à la

[287] Sur le travail de Goyton, voir Grivel, 1985, p. 39-40. Certes, Goyton avait la mainmise sur les cuivres, puisque la presse était située à la Bibliothèque du roi, c'est-à-dire au même endroit où les cuivres étaient eux-mêmes stockés, mais il n'en avait pas l'usufruit. Cette situation reste sans doute exceptionnelle. Dans son étude sur les lettres des estampes, Ad Stijnman ne relève que le cas de Goyton qu'il interprète cependant de façon incorrecte (Stijnman, 2018, p. 2, n. 3).
[288] Bardin, 1664. Ce dénommé Hobrit est d'ailleurs totalement inconnu des historiens qui l'ont mentionné, comme l'admet Beaupré (1845a, p. 475, n. 3).
[289] À leur propos, voir Beaupré, 1845a, p. 530, notes 1, 3 et 4.
[290] Selon Garnot, 1988, p. 14, Paris comptait environ 530 000 habitants au milieu du siècle, tandis que le nombre d'habitants à Metz n'aurait vraisemblablement pas dépassé 20 000 (Rigault, 1951).
[291] Une telle situation est notamment attestée par le cas de l'éditeur parisien Pierre Houllier, qui logeait et employait un imprimeur en taille douce, Charles Dutertre (*Dictionnaire des éditeurs d'estampes*, p. 160)
[292] IFF 1539. Fabert, 1657.

présence du nom de Bouchard comme libraire, suggère que celui-ci pût très bien avoir obtenu la double fonction d'imprimeur en taille-douce et de libraire, et qu'il eût lui-même sous-traité l'impression typographique à un confrère.

À défaut de prouver l'implication de Bouchard dans l'ensemble de la production de Le Clerc, *Les Remarques d'Abraham Fabert* permettent de souligner un autre aspect du rôle de l'éditeur pour le graveur. À l'origine de ce projet, les héritiers du maître-échevin Abraham Fabert[293] déléguèrent sans doute à Bouchard le soin d'obtenir un frontispice, et ce dernier fit tout naturellement appel à Le Clerc. Par le truchement d'un commanditaire désireux d'obtenir un produit de luxe, il permit ainsi au jeune graveur de s'essayer à une planche particulièrement ambitieuse en raison de son format, de l'usage de l'allégorie et de la richesse du décor architecturé. Or Bouchard ne se contenta pas de réserver à son protégé de telles pièces. Aussi lorsque le portrait de Fabert gravé par Gabriel Ladame[294] fut remplacé par un portrait exécuté par Michel Lasne[295], pour orner le verso du frontispice, ce fut encore à Le Clerc que l'éditeur commanda la jolie bordure destinée à encadrer le nouveau portrait **[fig. 1.28]**. Il semble donc que l'éditeur contribua réellement à promouvoir le travail du jeune graveur auprès des cercles les plus élevés de la ville.

1.5.2. Les Messes *(1657-1665) : l'image au service de la liturgie*

Il est fort probable que le caractère apparemment exclusif de la relation entre les deux hommes résultait aussi bien d'affinités personnelles que des bénéfices mutuels que leur procurait cette collaboration. Si nous avons jusqu'à présent entrevu comment Le Clerc pouvait tirer profit du réseau de l'éditeur, il convient d'étudier à présent la contribution du graveur au développement de l'entreprise de Bouchard.

---

[293] Si la page de titre porte l'indication « aux frais de l'auteur », la préface lit : « Voicy enfin (amy lecteur) l'ouvrage de celuy, qui peu avant son décès à voulu t'exempter par ses veilles, des recerches [sic] pénibles et nécessaires que tu aurois esté obligé de faire durant quelque temps, pour parvenir à la décision des différens qui pouvoient naistre de ceste coustume, lesquels il éclaircit et termine en toutes les parties de ce volume ; […] tu recevras doncques en gré ce travail des mains de ses enfans, puisque leur père a eu ce dessein de te le présenter pendant sa vie, et tesmoigner au public le zèle qu'il avoit de le servir en te gratifiant de son livre » (Fabert, 1657, n.p. [préface]).

[294] IFF17, t. VI, Ladame (Gabriel), inv. no. 51

[295] IFF17, t. VII, Lasne (Michel), inv. no. 319. À la suite de Jombert (J. 51.2), Beaupré (1845b, p. 160) suggère que la planche de Lasne fut remplacée par celle de Ladame suite à un accident. En réalité, le cuivre du portrait gravé par Lasne ne fut ni détruit ni perdu, puisque on lui connaît un second état, postérieur à l'édition — et qui porte la lettre « … eut pour fils Abraham Fabert nommé maréchal de France le 28 juin 1658 » (IFF17, t. VII, Lasne (Michel), inv. no. 319, II/II). Fabert apparaît plus âgé dans le portrait de Lasne que dans celui de Ladame, ce qui suggère que le second est antérieur au premier. Enfin, Ladame ayant travaillé à Metz au moins jusqu'en 1638 (Paris, 2015, p. 323), le remplacement de sa planche par celle de Lasne est bien plus probable que l'inverse. J'ignore par contre si ce remplacement résulta ou non de la perte de la planche de Ladame**.**

En 1657, parut, dans un format petit in-douze, la première édition des *Tableaux où sont représentées la passion de N. S. Jésus Christ et les actions du prêtre à la S. Messe*[296], que les amateurs appellent la première *Messe*. Elle connut un succès si rapide que deux tirages supplémentaires furent exécutés la même année[297]. Une seconde édition parut en 1661, puis en 1665[298]. La même année 1661, Bouchard publia en outre une autre édition, en format petit in-octavo cette fois, que l'on appelle la seconde *Messe*, et pour laquelle l'ensemble des planches fut renouvelé[299]. En 1663, celles-ci furent tirées une fois encore pour orner un autre ouvrage, *L'Office de la V. Marie*, qui fut lui-même réédité une année plus tard[300].

Si l'illustration et le texte diffèrent selon l'édition, le schéma des *Messes* reste lui-même strictement similaire. Une prière spécifique, rédigée par un prêtre du nom de Mengin[301], accompagne chacune des trente-cinq estampes représentant le prêtre et ses deux assistants réalisant un acte précis de la messe. Cette narration est directement rapportée à celle de la Passion, dont les différentes étapes sont intégrées au sein même des scènes rituelles par le biais du tableau du retable **[fig. 1.29].** Ainsi l'ouvrage s'ouvre-t-il avec l'arrivée du prêtre devant l'autel au-dessus duquel se trouve représenté le *Christ allant au Jardin des Oliviers* **[fig. 1.30]**, et se clôt sur la *Transmission du Saint-Esprit aux apôtres*, tandis que le prêtre bénit ses assistants. Au centre de cette construction narrative, l'eucharistie réitère le sacrifice du Christ « [p]*our faire voir que le sacrifice non sanglant est le parfait mémorial du sanglant* »[302]. Il s'agit donc d'» un mode d'emploi » destiné à instruire le fidèle du moyen par lequel les opérations liturgiques signifient, et donc révèlent, les différentes étapes de la Passion[303].

Que l'association des images et des prières puisse « *servir d'entretien pendant la Ste Messe* »[304] nous permet de situer l'ouvrage dans le récent développement de manuels explicatifs, destinés à être parcourus durant la cérémonie elle-même, et permettant de suivre le déroulement de celle-ci, de l'accompagner de prières adéquates ou d'effectuer les « exercices »

---

[296] IFF 89-165. Voir à leur sujet, Cousinié, 2007, p. 117-144 et MacGregor, 1996, p. 86-172.
[297] Annexe 3, no. 4b et 4c.
[298] Annexe 3, no. 4d, 4f.
[299] Annexe 3, no. 4e.
[300] Annexe 3, no. 5a.
[301] Meaume (1877a, p. 32, n. 1) n'a pas pu identifier ce Mengin, dont on sait simplement qu'il a également écrit les vers au-dessous du *Profil de Metz* (IFF 881). Je n'ai pas trouvé davantage d'informations à son sujet, le patronyme étant extrêmement répandu dans le pays messin. Puisqu'il signe « L. Mengin » dans le titre des Messes (voir annexe 3, no. 4), il ne peut s'agir de François Mengin, qui reçut son baccalauréat en arts et philosophie à Pont-à-Mousson le 17 juillet 1656 (Gavet, 1911, p. 282), quoique les deux individus pussent être apparenté.
[302] Annexe 3, no. 4b.
[303] Cousinié, 2007, p. 122 ; MacGregor, 1996, p. 93.
[304] Comme l'indique la page de titre de la seconde édition (annexe 3, no. 4b)

mentaux appropriés[305]. De tels manuels s'inscrivaient eux-mêmes au sein d'une tendance plus large, caractérisée par la volonté d'encourager la participation des fidèles durant la messe, en articulant celle-ci aux pratiques de méditation individuelles[306]. Bouchard, installé « proche la grande Église », avait certainement pris conscience de ce phénomène, et il avait su tirer parti d'un emplacement privilégié qui lui assurait une clientèle immédiate[307].

Bien sûr, ce n'était pas par le texte que les *Messes* se distinguèrent des innombrables manuels édités jusqu'à présent, mais par les illustrations. En effet, l'écrasante majorité des missels du premier XVIIe siècle n'est pourvu d'aucune image et, dans les quelques rares cas illustrés, le lien entre les étapes de la Passion et celles de la cérémonie n'est pas thématisé. Il fallut attendre le milieu du siècle pour trouver, réunis sur une même planche, chaque geste rituel de la messe avec l'étape de la Passion auquel il réfère. Deux ouvrages étaient en effet parus simultanément, l'un aux Pays-Bas[308], l'autre en France[309]. Ce dernier, *Le Tableau de la croix*, édité par François Mazot, constitua sans aucun doute le principal modèle qui inspira à Le Clerc son propre travail.

Cependant, le graveur du *Tableau de la croix*[310] s'était contenté de distinguer par le biais d'un nuage les deux registres narratifs — celui de la Passion et celui de la messe — **[fig. 1.31]**, là où Le Clerc avait ingénieusement intégré l'un dans l'autre par le truchement du tableau du retable : chaque étape de la Passion est ainsi figurée dans le tableau devant lequel se déroule la scène liturgique, constituant ainsi une représentation au sein même de la représentation, ou ce que l'on appelait déjà une *mise en abyme*. Cette remarquable innovation contribua sans aucun

---

[305] Viguerie, 1985, p. 18 ; Cousinié, 2007, p. 122.

[306] Voir à ce sujet Viguerie, 1985, p 16-21 et Oury, 1985, p. 88-90. Henri-Jean Martin (1969, vol. 2, p. 778-780) a pu également constater le développement d'une telle littérature dans le contexte parisien des années 1650.

[307] Ainsi que le suggère William MacGregor (1996, p. 89).

[308] Kruyssen, 1651. Voir à ce propos Clemens, 1990.

[309] Mazot, 1651. L'extrême ressemblance entre les planches de chaque ouvrage suggère que l'un fut copié sur l'autre. Jeanne Duportal (1914, p. 244-245) soutient que l'ouvrage serait gravé d'après un modèle étranger tandis que William MacGregor (1996, p. 101) estime que Mazot serait l'inventeur d'un tel concept. Il me paraît plus vraisemblable que les deux ouvrages partageassent un modèle commun, resté non identifié. En effet, le privilège délivré à Kruyssen est daté du 20 juin 1651 et celui de Mazot, quelques jours plus tôt, le 9 juin. Bien que l'achevé d'imprimé du Mazot soit plus tardif (le 20 septembre 1652), il me paraît improbable que Mazot ait entretemps copié les images du Kruyssen : en effet, le projet d'un ouvrage illustré « de belles figures » est attesté dans le privilège lui-même, ce qui exclut la possibilité que l'ouvarge de Kruyssen ait servi de modèle conceptuel, puisqu'il n'avait pas encore paru.

[310] Si Frédéric Cousinié (2007, p. 120) attribue ces planches à Jean Colin, en réalité seuls le frontispice, la page de titre et les planches au verso seraient de la main de ce graveur (IFF17, t. III, Colin (Jean), no. 3-41).

doute au succès des *Messes*, comme en témoigne son réemploi systématique dans de nombreuses productions postérieures[311].

De fait, les illustrations ne constituaient pas une simple valeur ajoutée au texte, mais le moteur même de l'entreprise, ainsi que l'avoue assez crûment Mengin, l'auteur des prières jointes aux « tableaux » :

> Aussi n'avois je pas entrepris ce petit ouvrage par mo[n] propre choix, ny dans l'espérance de quelque succès, mais pour obliger le libraire, *lequel ayant desjà les planches, cherchoit le moyen d'en faire du profit*.[312]

Ce procédé permet de comprendre les motifs qui présidèrent à la réédition du manuel en format in-octavo, en 1661. Pour cet ouvrage, que les collectionneurs appellent la seconde *Messe*, toutes les planches avaient été entièrement redessinées. Une rapide comparaison avec les illustrations de la première *Messe* atteste la qualité nettement supérieure de la seconde[313]. On remarque premièrement le travail presque systématique d'ornementation de la surface de l'autel à l'aide de fleurs, arabesques et autres cosse-de-pois, **[fig. 1.32]** usages qui témoignent, une fois encore, de la perméabilité entre orfèvrerie et gravure. À ces motifs s'ajoute la richesse des drapés et des autres éléments décoratifs, laquelle contraste avec la relative sobriété des planches pour l'édition in-douze. C'est ensuite la cohérence spatiale des images qui doit être soulignée dans la deuxième *Messe*. Certaines planches de la première édition laissent entrevoir plusieurs maladresses, que ce soit un raccourci trop accentué[314], une construction perspective approximative[315] **[fig. 1.30]**, ou une absence de raccord entre le premier et le second plan[316]. Les planches de la seconde version, si elles ne sont elles-mêmes pas totalement exemptes d'erreurs[317], témoignent d'une volonté d'homogénéisation spatiale, indiquée par des raccourcis plus modérés et un meilleur usage des éléments architectoniques situés en arrière-plan[318] **[fig. 1.33]**. Enfin, si les planches de la première *Messe* témoignent déjà d'une attention portée

---

311 MacGregor (1996, p. 104) a justement démontré que la quasi-totalité des productions postérieures a pour modèle l'ouvrage de Le Clerc et non celui de Mazot.
312 Mengin, 1661, n.p. [préface]. Anne-Élizabeth Spica (2005, p. 216) estime qu'il s'agit d'une « politesse d'auteur », ce qui est fort possible, mais n'invalide pas pour autant la véracité du propos.
313 A l'exception de Vallemont, les différents commentateurs du XVIIIe siècle insistèrent tous sur la beauté particulière de la deuxième *Messe* (Gersaint, 1744, p. 148 ; Joullain, 1764, p. 20 ; J. 66). Laurent-Josse affirmait déjà qu'elle « vaut mieux que la 1ere » (*Cat. ms.*, 1661, no. 1).
314 IFF 92, 117, 125, 128.
315 Toutes les planches sont construites selon une perspective approximative.
316 Ces maladresses, quoique rares, se retrouvent en particulier entre les éléments du premier plan et ceux de l'arrière-plan (voir IFF 93, 101, 103, 125).
317 Voir par exemple IFF 162.
318 Voir notamment IFF 144, 150, 153, 156.

à la *varietas*[319], attestée par les multiples points de vue, la recherche d'une telle qualité est encore accentuée dans la deuxième version : outre la variation des points de vue, les ornements des retables aussi bien que les vêtements du prêtre et des assistants sont très largement diversifiés ; à cela s'ajoutent les multiples occasions de présenter un instrument liturgique spécifique[320] ou une configuration architecturale particulière[321]. Les illustrations délicates mais encore un peu frustes de la première édition avaient cédé leur place à des ouvrages véritablement précieux.

Ces nombreuses différences ne résultaient pas simplement de l'insatisfaction que le graveur aurait éprouvé à l'égard de son précédent travail, comme cela a été suggéré[322]. En effet, il ne s'agissait nullement de remplacer la première *Messe* par la seconde, puisque celle-là fut rééditée durant l'année 1661, augmentée de vingt-quatre pages « *de prières pour la confession et communion* », comme le titre l'indique[323], tandis que l'édition in-octavo, parue la même année, ne comportait aucune addition textuelle de ce type. Les deux éditions de 1661 témoignent donc de préoccupations différentes : l'une conserve les illustrations originales mais présente un texte plus étendu, tandis que l'autre ne comporte aucune modification textuelle majeure, mais voit l'ensemble de ses illustrations renouvelé. Les transformations respectives à chacune des deux éditions témoignent d'une logique économique visant à diversifier l'offre pour attirer une plus vaste clientèle.

Le supplément textuel de l'édition in-douze était destiné à contenter un public sans doute similaire à celui qui s'était déjà fait l'acquéreur de la première version, soit un lectorat de bourgeois désireux de joindre l'utile à l'agréable. Quant à l'édition in-octavo, elle visait, par le caractère luxueux de ses illustrations, à séduire une clientèle plus restreinte. Bien qu'aucun exemplaire de l'édition in-octavo de 1661 n'ait survécu, un autre ouvrage publié deux ans plus tard, *L'Office de la V. Marie*[324], permet d'apporter quelques éclaircissements. L'ouvrage, qui réunit l'intégralité des planches produites pour la deuxième *Messe*, est dédié aux jeunes filles issues de la haute bourgeoisie ou de la petite aristocratie. Les intentions de Bouchard envers ses lectrices sont clairement exprimées dans l'épître qu'il leur adresse. Puisque « la vanité et le luxe

[319] Cousinié, 2007, p. 127.
[320] On trouve par exemple, suspendus au plafond, un encensoir (IFF 147) ou un chandelier (IFF 148).
[321] On remarquera notamment que l'élévation de l'hostie (IFF 151) et l'élévation du calice (IFF 152) sont représenté depuis un point plus éloigné et qui paraît séparé de la scène par le jubé dont on distingue les colonnes en premier plan.
[322] Meaume, 1877a, p. 33.
[323] Mengin, 1661.
[324] Mengin, 1664.

inventent mille nouveautez pour l'ornement de [leurs] corps », il convient de leur enjoindre de « prendre soin de l'embellissement de [leurs] âmes ». Dès lors que l'attrait des jeunes filles nobles pour le luxe et la beauté semblait inévitable, leur intérêt envers les objets à caractère religieux devait être attiré en conservant le caractère délicat et luxueux des objets profanes qui leur plaisaient. Aussi la présence des « très belles figures de taille douce » pouvait-elle alléger les « efforts » auxquels « la vigueur de [leur] âge » les contraignait pour conserver une âme dévote[325].

Cet épître ayant été rédigé spécialement pour *L'Office de la V. Marie* et non pour la deuxième *Messe*, on ne saurait simplement attribuer la même destination à celle-ci. Cependant, il semble que ce type de lectorat puisse être rapproché du réseau que Le Clerc s'était constitué quelques années auparavant, par les enseignements qu'il prodiguait : peut-être était-ce le graveur qui avait suggéré à Bouchard de se concentrer sur cette clientèle spécifique dont il avait pu appréhender les mœurs. *L'Office de la V. Marie* permet donc d'attester un processus qui reste entièrement hypothétique dans le cas des *Messes*, c'est-à-dire l'usage de la réédition afin de diversifier l'offre, et non pas simplement dans le dessein de l'augmenter afin de répondre à une demande préexistante.

Ainsi le renouvellement des planches des *Messes* visait-il vraisemblablement à attirer une nouvelle clientèle fortunée, sans doute désireuse d'être vue et admirée lors d'une cérémonie qui constituait aussi un événement public[326]. Quant aux rééditions in-douze, elles devaient répondre à une demande toujours croissante, provenant d'un public plus commun : dans un tel contexte, l'image pouvait certes toujours susciter une admiration profane, mais sa fonction première consistait vraisemblablement à servir les pratiques de dévotion quotidiennes[327].

---

[325] Mengin, 1664, n.p. [épître].
[326] MacGregor, 1996, p. 136-137. René Taveneaux (1980, vol. 2, p. 332) rappelle que les questions de préséance durant la messe occasionnèrent de nombreux conflits, témoignant de l'importance que revêtait la représentation de l'individu à cette occasion.
[327] William MacGregor (1996, p. 118) a justement insisté sur la diversité des fonctions auxquelles se prêtaient les *Messes* de Le Clerc sans pour autant souligner que certaines éditions étaient plus particulièrement destinées à certaines catégories d'usagers.

1.5.3. Le modèle de Louis Richeome : le développement d'une sensibilité jésuite aux pouvoirs de l'image ?

L'intérêt que suscitèrent les *Messes* auprès des contemporains de Le Clerc a conduit les historiens à privilégier l'étude de leur réception à celle de leur production[328]. Or l'origine du projet demeure mystérieuse. Si Bouchard avait commandé le texte auprès de Mengin, comme semble l'indiquer celui-ci, il reste à savoir qui du graveur ou de l'éditeur avait pris l'initiative. L'aveu du prêtre quant à sa contribution suggère l'absence d'un projet initial clairement défini, ce qui n'eût pas été le cas si l'éditeur avait commandé les planches à Le Clerc. Il est donc plus probable que ce dernier, ayant débuté la gravure des planches de son propre chef, partageât ces travaux avec Bouchard et que celui-ci en reconnût le potentiel marchand et se proposât d'en former les ouvrages que l'on connaît aujourd'hui.

Que le modèle principal des *Messes* fût, comme on l'a vu, le *Tableau de la Croix* de Mazot, ne permet cependant pas de comprendre la construction particulière des planches de Le Clerc. L'image dans l'image fonctionnait-elle simplement comme une « maquette réduite de sa propre structure », pour reprendre les termes d'André Chastel[329] ? De toute évidence, il semble difficile de croire que ce procédé relevât du seul jeu d'esprit, indépendamment de toute fonction religieuse, et ce d'autant plus que les *Messes* entretiennent un lien étroit avec certains discours sur la fonction de l'image religieuse.

S'il y eût un ordre religieux particulièrement sensible à l'usage de l'image dans la pratique dévotionnelle, ce fut sans aucun doute la compagnie de Jésus[330]. Or les *Messes* en format in-douze sont de toute évidence étroitement liées à celle-ci : le monogramme IHS, souligné d'un cœur transpercé de trois clous, y apparaît à deux reprises, sur la page de titre, au sommet de la couronne encadrant la légende **[fig. 1.34]** et, en pleine-page, dans la planche qui devait probablement clore les éditions postérieures à 1661[331]. Plus discret, mais non moins significatif, le titre original des *Messes* débutait par le terme de « *Tableaux parlants* »[332] avant que l'adjectif ne fût supprimé pour le second tirage. Ce terme, auquel Le Clerc avait déjà été familiarisé,

---

[328] Frédéric Cousinié (2007, p. 125) et William MacGregor (1996, p. 88) admettent qu'ils se sont exclusivement concentrés sur le fonctionnement des illustrations, et qu'ils n'ont que très brièvement étudié les différentes versions ainsi que leur contexte de production respectif.
[329] Chastel, 1978, p. 75.
[330] Sur ce sujet, la littérature est très abondante : voir en particulier Dekoninck, 2005 ; Melion, 2012 ; Boer, 2016.
[331] IFF 129
[332] Annexe 3, no. 4a.

comme en témoignent les titres de deux ouvrage parus vers 1655[333], me paraît trouver son origine dans l'œuvre du jésuite Louis Richeome[334]. Dans ses *Tableaux sacrez des figures mystiques du très-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Richeome associe la « peinture muette » — les images peintes ou sculptées — à la « peinture parlante » — le médium textuel ou oral[335]. Une telle association peut rappeler les fameuses paroles attribuées à Simonide de Céos, « la poésie est une peinture parlante, la peinture une poésie muette »[336]. Cependant, le jésuite s'éloigna manifestement de cette formule : il étendit la signification de « tableau » ou de « peinture » au-delà du règne de la vision, pour lui attribuer la fonction plus générale de signe, auquel venait ensuite s'ajouter un qualificatif — « parlant » ou « muet » — permettant de déterminer le sens nécessaire à son appréhension[337].

Or si l'auteur du titre de la première *Messe* retint de Richeome le terme de « tableaux parlants », il n'en comprit qu'imparfaitement la signification — ou le réinterpréta à sa guise. En effet, dans les *Messes*, le « tableau » n'appelle pas la référence au signe générique, tel que le caractérise la pensée de Richeome, mais renvoie littéralement aux illustrations, puisque le sous-titre distingue le texte du tableau par cette précision : « *avec des prières correspondantes aux tableaux* »[338]. À ce titre, l'adjectif « parlants », loin d'évoquer le médium textuel, soulignait simplement la capacité des images d'exprimer par elles-mêmes — c'est-à-dire précisément sans l'aide d'un texte — leur contenu[339]. Le terme de « tableaux parlans » tirait son origine des écrits de Richeome, mais son emploi dans les *Messes* déformait le sens initial que lui avait donné le jésuite.

L'ambivalence d'un tel titre n'avait sans doute pas échappé à l'un des protagonistes de cette aventure éditoriale, ainsi que le suggère la rapide disparition du terme. Mengin maîtrisait de toute évidence le langage employé par Richeome, comme l'illustrent les « peintures muettes et parlantes » qu'il enjoint au lecteur des *Messes* d'utiliser pour ses exercices de dévotion[340].

---

[333] Ces deux ouvrages portent comme titre *Les tableaux parlantz de la vie morale et mondaine où la vertu instruict les cœurs à fuir le vice* et *Les tableaux parlantz de la Passion ou suivant les Sentimentz de la vertu le pêcheur s'unit à son sauveur* (voir annexe 3, no. 1 et 2).
[334] Le lien entre les *Messes* et l'ouvrage de Richeome a déjà été suggéré par William MacGregor (1996, p. 107-108) mais pour expliquer le fonctionnement de l'ouvrage, et non sa conception. Sur Richeome, voir notamment Siguret, 1999 ; Crescenzo, 1999, p. 225-239 ; Höltgen, 2004 ; Dekoninck, 2005, p 67-82 ; Fabre, 2016.
[335] Richeome, 1601.
[336] Cité *in* Lee, 1991, p. 7.
[337] Dekoninck, 2005, p. 74.
[338] Voir annexe 3, no. 4.
[339] Quelques années auparavant, à Toulouse, Hilaire Pader opéra une déformation similaire dans sa *Peinture parlante* (1653). Stéphanie Trouvé a justement rapproché ce titre de la tradition simonidienne sans pour autant souligner l'erreur (Trouvé, 2016, p. 138-139).
[340] Mengin, 1661, n.p. [préface].

Ce fut donc lui qui, en toute vraisemblance, avait relevé l'usage paradoxal du seul concept de « tableaux parlants » et ordonné la suppression du qualificatif dans le second tirage de 1657. Une telle correction, motivée par la référence implicite à Richeome, était doublement nécessaire. D'une part, en permettant de conserver l'amplitude du champ sémantique que le terme de « tableaux » — ou de « peintures » — occupait chez le jésuite, elle répondait à un besoin de cohérence. D'autre part, elle rétablissait l'importance de la contribution de Mengin, malmenée par l'accent que le titre original mettait sur l'image au détriment de l'écrit.

Il semble donc que l'emploi du concept de « tableaux parlants » dans la première édition des *Messes* doive être attribuée à Le Clerc lui-même. D'une part, il était vraisemblablement l'instigateur de l'ouvrage ; d'autre part, il était déjà familier du concept, puisqu'il l'avait employé auparavant, dans les ouvrages parus vers 1655, et ce probablement dans le même sens que celui donné dans les *Messes*[341]. Il avait ainsi dû espérer mettre l'accent sur les illustrations et présenter celles-ci comme les éléments centraux de l'ouvrage. Cette filiation apparente doit nous conduire à examiner plus avant la possible relation que Le Clerc avait pu entretenir avec les écrits de Richeome, dans l'espoir d'éclairer la construction des planches.

L'hypothèse me paraît en effet mériter d'être considérée en raison de l'importante position qu'avait occupée Richeome au sein de l'Université de Pont-à-Mousson, sise à une trentaine de kilomètres de Metz[342]. Le Clerc était entré vers l'âge de quatorze ou quinze ans dans la congrégation des jésuites de Metz[343], et si l'appartenance à une congrégation mariale n'impliquait pas nécessairement l'accès au milieu jésuite[344], elle avait néanmoins pu lui permettre de tisser certains liens avec Pont-à-Mousson, peut-être par le biais du collège Saint-Louis à Metz, qui dépendait de l'institution[345]. En effet, selon Augustin Calmet, il aurait obtenu en 1653, soit un an ou deux après sa réception au sein de la congrégation, de graver une planche représentant « la canonisation des saints Ignace et Xavier à l'Université du Pont-à-Mousson »[346], laquelle avait occasionné en 1622 de grandes célébrations orchestrées par les

---

[341] Annexe 3, no. 1 et 2.
[342] Martin, 1891, p. 32, n. 1.
[343] Vallemont affirme que Le Clerc « a récité tous les jours le petit office de cette Reine des anges, et des hommes, pratique de piété, sur laquelle il ne s'est jamais démenti depuis qu'il l'eut adoptée dans la congrégation des jésuites de Metz, vers l'âge de quatorze ou quinze ans » (*Éloge*, p. 200), tandis que Laurent-Josse affirme qu'il « n'avoit jamais manqué (en santé) à réciter tous les jours son petit Office, depuis qu'il avoit été reçu dans la congrégation, chez les RR. PP. jésuites, de Metz » (*Abrégé*, p. 432). Dans le catalogue manuscrit de l'œuvre de Le Clerc rédigé par Laurent-Josse, il est écrit sous la date 1660, que « [c]e fut peut être vers ce temps là que M. Le C. grava la petite image pour la profession des congréganistes au nombre desquels il fut reçu » (*Cat. ms.*, 1660, no. 2).
[344] Sur les congrégations jésuites, voir Châtellier, 1987.
[345] Voir à ce sujet Viansson-Ponté, 1985.
[346] Calmet, 1751, col. 287 (voir ci-dessus, p. 53, n. 226).

jésuites[347]. Quelques années plus tard, il exécuta une nouvelle pièce pour une thèse soutenue à Pont-à-Mousson[348] **[fig. 1.36]**. Quoique l'on ignore la destination précise de cette planche, le caractère érudit des différentes allégories suggère que le commanditaire fut étroitement associé à la conception de l'image, et que le résultat découla d'un véritable échange qui avait pu contribuer à rendre attentif le jeune graveur à certains usages de l'image.

Intégrer une congrégation avait en outre pu sensibiliser Le Clerc à la nature de certaines pratiques dévotionnelles, et plus précisément à la façon d'enseigner celles-ci. Ainsi le caractère imagé, voire proprement théâtral de la messe avait-il été souligné de façon particulièrement éloquente, et dans un but didactique, par le père François Coster, le fondateur de la congrégation de la ville de Cologne[349]. Aux yeux de Richeome, rendre accessible la signification de la messe constituait un enjeu tout aussi important : les *Tableaux sacrez* appartiennent de fait à un troisième ensemble de signes, faits ni de couleurs ni de paroles, mais introduits par les sacrifices dont le Christ « jadis […] a tiré les linéamens et pourfils », et qui se trouvèrent d'une certaine façon subsumés par l'eucharistie, qui « exhibe la vérité, la substance, et le fruict de tous les précédens »[350]. En conséquence, l'eucharistie, et par extension les différentes étapes rituelles de la messe, relèvent de signes qui, distincts des mots et des images, permettent un accès plus élevé aux mystères du sacrifice chrétien. Ce fut bien pour éclairer la nature de ces signes — et donc pour éclairer la signification de la messe — que Richeome conçut son ouvrage.

Le rôle des deux autres ensembles de signes est bien entendu loin d'être négligé dans la pensée du jésuite. Pour celui-ci, la distinction entre les signes parlants et les signes muets sont de nature, mais non d'essence ; aussi leur combinaison permet-elle de pallier les limites de chacun pour faciliter la pratique dévotionnelle[351]. Cependant, derrière ce discours subsiste, dans la pratique, une hiérarchie : l'image étant plus à même que le texte d'émouvoir et de toucher

---

[347] Martin, 1891, p. 87-90. Sur ces célébrations et leurs liens avec les congrégations, voir l'exemple anversois dans Châtellier, 1987, p. 70-73.
[348] Après avoir mentionné la planche de 1653, Calmet (1751, col. 287) affirme que Le Clerc « en fit une autre que l'on a encore, qui est de l'an 1655 ». Si la qualité de la thèse de Pont-à-Mousson (IFF 886) suggère qu'elle fût exécutée au plus tôt en 1657, il me paraît néanmoins pertinent de la rapprocher de la mention de Calmet. Le cuivre se trouve probablement au Musée Lorrain, puisqu'il avait été acquis à la fin du XIXe siècle par son conservateur, Lucien Wiener (Favier, 1890, p. 347, n. 1). Véronique Meyer (2002, p. 58, n. 193) suggère qu'une autre planche serait liée à Pont-à-Mousson, celle figurant le portrait du maréchal Henri de La Ferté-Senneterre (IFF 826), que Mariette soutient avoir été effectivement gravée pour une thèse (*Notes manuscrites*, t. IV, fol. 228r, BNF, Est., Rés., YA2-4, cité *in* IFF 826).
[349] Châtellier, 1987, p. 53-55.
[350] Richeome, 1601, n.p. [épître].
[351] Crescenzo, 1999, p. 238-239.

les fidèles[352], le texte doit imposer son contrôle sur l'image. En effet, Richeome enjoint le lecteur à suppléer « le défaut de la peinture [en] la corrigeant avec la parole du texte », et à suivre celle-ci « en tout comme meilleur guide du sens de l'histoire »[353]. La complémentarité des deux « tableaux » se mue alors en une rivalité de laquelle le texte ressort vainqueur. Cette hiérarchie semble d'ailleurs se vérifier dans la pratique. Les illustrations occupent une place marginale au sein d'un texte dense, hautement descriptif, « peinture parlante » presque à même de remplacer toute forme de « peinture muette », à la manière des fameuses *Images* de Philostrate[354].

Mais la pertinence d'une telle observation doit être nuancée en raison du statut même que Richeome semble attribuer aux illustrations de ses livres. Dans sa *Peinture spirituelle*[355], une estampe présente un remarquable cas d'image dans l'image qui, comme les planches des *Messes*, relève à proprement parler d'une mise en abyme **[fig. 1.35]**. La planche figure un réfectoire, dans lequel, selon Richeome, « trois sortes de tableaux, assavoir de bouche, de veue, et d'oreille, frappent les sens diversement »[356]. Accroché au mur opposé au spectateur, un grand tableau représentant la cène est surmonté d'un second tableau figurant le festin céleste, ou « festin royal, table du royaume de Dieu »[357]. Ces deux tableaux constituent à proprement parler les « tableaux de vue » de la scène dans laquelle ils se situent, « ceux dont les parois de ce réfectoire sont tendues, sacrées peinctures, qui paissent l'esprit par les yeux »[358], mais l'estampe n'est pas elle-même considérée comme un tableau. Aussi Richeome s'adresse-t-il à son lecteur pour lui recommander de contempler directement les tableaux représentés dans la planche[359], donnant à celle-ci pour tâche d'illustrer le fonctionnement de ce qu'il conçoit comme « tableaux ». À ce titre, elle ne peut elle-même obtenir le statut de tableau, donc de signe :

---

[352] Richeome reconnaît que l'image visuelle touche plus aisément les gens simples (Dekoninck, 2005, p. 75) : « Il n'y a rien qui plus délecte, ne qui fasse glisser plus suavement une chose dans l'âme, que la peinture, ne qui plus profondément la grave en la mémoire, ne qui plus efficacement pousse la volonté pour luy donner branle, et l'esmouvoir avec énergie à aimer ou haïr l'objet bon ou mauvais qui luy aura esté proposé » (Richeome, 1601, p. 7)

[353] Richeome, 1601, n.p. [épître], cité *in* Dekoninck, 2005, p. 78.

[354] Les *Images de Philosotrate*, dans sa version traduite et commentée par Blaise de Vigenère (1578) constitue précisément l'une des sources principales du travail de Richeome (Crescenzo, 1999, p. 229).

[355] Au sujet des illustrations de cet ouvrage, voir Höltgen, 1994.

[356] Richeome, 1611, p. 66.

[357] Richeome, 1611, p. 85-86.

[358] Richeome, 1611, p. 75.

[359] « Or, jettant les yeux sur ce tableau [de la cène] vous formerez trois considérations en vostre âme » (Richeome, 1611, p. 76). À propos du tableau le surplombant : « [e]n icely vous voyez une innombrable multitude d'anges distingués en neuf ordres, tous divins assesseurs de ce festin […] » (Richeome, 1611, p. 85).

> nous noterons que figure prinse [sic] à la naturelle selon son nom, signifie la façon et le traict extérieur de quelque corps : ainsi la forme extérieure, les linéamens, et la proportion des parties d'une plante, d'une beste, d'un homme, c'est sa figure, mais figure naturelle de laquelle nous ne parlons pas icy, estant ce subject du tenement des naturalistes.[360]

Lorsque Richeome enjoint son lecteur à regarder les tableaux, l'estampe est elle-même conçue comme « transparente » ; elle donne uniquement à voir ce qu'elle représente, c'est-à-dire qu'elle illustre la sémiologie de Richeome, sans pour autant être intégrée en son sein. Or il me semble que cette conception doit servir de cadre théorique à l'interprétation des planches des *Messes*, en les distinguant fondamentalement de l'ouvrage de Mazot. En effet, dans ce dernier, c'est tout simplement la scène illustrée de la Passion qui constitue l'élément central, en tant que point de départ de la dévotion[361], tandis que celui-ci se trouve, chez Le Clerc, dans la conjonction des différents signes — donc des différents « tableaux » — réunis au sein de l'estampe. Au contraire des illustrations de Mazot qui donnent à l'image de la Passion et à celle des gestes du prêtre le même statut indéfini, les illustrations de Le Clerc donnent à voir la nature des différents signes, tout en s'effaçant elles-mêmes comme les intermédiaires de cet usage.

Ce paradoxe apparent se dissipe si l'on admet que le tableau d'un retable et une estampe des *Messes* pouvaient être conçus comme deux objets d'une nature fondamentalement distincte. À chacun revenait une fonction propre : si celle du tableau religieux, par le mouvement de l'âme qu'il était supposé inciter chez ceux qui le contemplaient, s'inscrivait pleinement dans la théorie jésuite de l'image, celle de l'estampe visait un objectif essentiellement didactique, non théorisé mais seulement mis en pratique, ainsi qu'il en est des planches de Richeome. Les estampes de Le Clerc, pleinement transparentes, constituent alors le moyen pour le lecteur et spectateur de communier avec le sacré par une identification à la scène représentée[362].

À travers ce rapprochement, il ne s'agit pas de faire ici du graveur le héraut de la sémiologie complexe de Richeome, mais seulement le réceptacle d'un certain nombre d'idées que pouvaient avoir assimilées les étudiants de Pont-à-Mousson avec lesquels il aurait été en relation. La fonction de l'estampe qui découle d'un tel usage se doit d'être précisée. Bien loin de s'inscrire dans le sillage des petites pièces gravées quelques temps auparavant et qui servaient directement de support à la dévotion, l'estampe devient un instrument didactique —

[360] Richeome, 1601, p. 3.
[361] Clemens, 1990, p. 201.
[362] Sur ce sujet, voir Spica, 2005.

et donc épistémique — pour servir, indirectement cette fois, une pratique dévotionnelle fondée sur un ensemble de signes irréductibles à la seule image. Le rôle de médiation que joue l'estampe entre son spectateur et son objet reste ainsi largement impensé, celle-ci étant conçue comme l'illustration directe — et sans intermédiaire — d'une réalité sensible au sein de laquelle se manifestent de véritables *signes*, eux-mêmes référant à une réalité supérieure.

1.5.4. Claude Deruet et la commande des planches du Triomphe de Charles IV *(1664)*

Outil didactique au service de la pratique dévotionnelle, mais également potentielle source de plaisir profane si l'on en croit la richesse de leur décoration, les planches des *Messes* contribuèrent de toute évidence à la renommée de Le Clerc. En l'espace de quelques années, celui-ci serait en effet devenu l'un des graveurs les plus réputés du pays lorrain si l'on considère, comme témoignage de ce succès, sa contribution à l'important *Triomphe de Son Altesse Charles IIII* [sic]*, duc de Lorraine* paru à Nancy en 1664[363].

La publication de ce panégyrique, dirigée par Philippe Bardin, conseiller à la cour de Lorraine[364], était destinée à célébrer le retour du duc en ses terres, le 4 septembre 1663. Paru dans un format petit in-folio, l'ouvrage est illustré de fontaines **[fig. 1.37]** et de riches arcs de triomphe **[fig. 1.38]** d'après les dessins du peintre lorrain Claude Deruet, qui n'était autre que le beau-père de Bardin[365]. Si de telles planches suggèrent une luxueuse célébration, la réalité aurait été à cet égard fort décevante. Les fastes annoncés ne rappellent en rien la modeste réception du duc, pour laquelle on n'avait déboursé que trois cents francs « pour les feux et réjouissances faicts en plusieurs endroittz de la ville »[366].

La disparité entre la réalité des célébrations et leur représentation a conduit certains historiens à attribuer aux planches une origine plus ancienne. En 1641, le retour du duc dans sa ville avait déjà été annoncé par le traité de Saint-Germain-en-Laye, et une entrée triomphale était sans doute attendue[367]. Claude Deruet aurait été mandaté pour réaliser le projet d'un grand décor éphémère qui, en raison de nouveaux bouleversements politiques, ne fut jamais réalisé.

---

[363] Bardin, 1664. IFF 1391-1409.
[364] Notons que Bardin reçut sa licence de droit de l'Université Pont-à-Mousson le 18 juin 1657 (Gavet, 1911, p. 287) ce qui ne me paraît néanmoins pas devoir conduire à supposer des liens préalables avec Le Clerc.
[365] Pour une étude iconographique de ces monuments, on consultera Humbert, 1980 et Logre, 2015. Sur Deruet, voir Meaume, 1853 ; Jacquot, 1894 ; Nancy, 1992a, p. 394-398.
[366] Cité *in* Humbert, 1980, p. 127.
[367] Selon Beaupré, 1845a, p. 474-475 et Meaume, 1853, p. 33, repris par Logre, 2015, p. 94. Aucune trace de cette commande n'ayant cependant subsisté, cette hypothèse reste une pure supposition.

Le traité, rompu quelques mois après sa signature, avait contraint Charles IV de fuir précipitamment ses terres.

Après le départ du duc, Deruet revint vers la cour de France. Entre 1650 et 1658, il exécuta à Nancy de nombreux travaux pour le maréchal Henri de La Ferté-Senneterre, comprenant notamment la restauration du palais ducal selon les goûts de celui-ci[368]. Lorsque Charles IV récupéra la Lorraine à la suite du traité des Pyrénées, le 7 novembre 1659, Deruet, couvert d'or et d'honneurs par la France[369], dut s'empresser de regagner les grâces d'un prince dont il s'était si longtemps détourné[370]. Le peintre avait lui-même été un graveur apprécié[371], mais son âge et la maladie qui devait l'emporter le 20 octobre 1660 ne lui permettaient plus de manier correctement le burin. Peu avant sa mort, il avait fait appel à Le Clerc pour graver ses propres dessins[372]. Cette décision, si elle fut peut-être hâtée par une santé déclinante, atteste sans nul doute le renom qu'avait obtenu le graveur. Un projet à la destination aussi prestigieuse requérait en effet le concours d'un ouvrier qui fût, sinon l'égal de Deruet, du moins capable d'interpréter adéquatement ses dessins[373].

Que le peintre reconnût en Le Clerc un artisan valable ne répond cependant pas à toutes nos interrogations. En effet, il importe de déterminer le moyen par lequel Deruet eut vent des travaux du graveur. Si les *Messes* connurent sans doute un certain succès au-delà de Metz, celui-ci n'implique pas nécessairement que l'ouvrage tomba entre les mains du peintre. Certaines sources permettent de suggérer les moyens par lesquels Le Clerc obtint une commande aussi prestigieuse.

Le *Triomphe de Charles IIII* n'était en effet pas le premier ouvrage nancéien à obtenir le concours du graveur. Celui-ci avait gravé trois planches — dont le frontispice — de l'ouvrage d'un carme surnommé Cyrille de la Passion, intitulé le *Traitté de la divine sagesse* et publié en

---

[368] Nancy, 1992a, p. 397-398. Voir également Lepage, 1852.

[369] « Il étoit riche, et on l'a vu à Paris avec un train et un équipage de grand seigneur » (Félibien, 1666-1685, t. IV, p. 62). Voir aussi l'inventaire après-décès du peintre (transcrit *in* Jacquot, 1894, p. 799-936) qui révèle sa fortune.

[370] La préface du *Triomphe de Charles IIII* suggère une telle intention : « Il [Deruet] a voulu laisser en mourant des marques qui témoignassent après sa mort que son affection pour S. A. seroit encore vivante, et que soubs les cendres de son tombeau, il conserveroit des feux de joye pour l'heureux retour de ce prince » (Bardin, 1664, n.p.).

[371] Seules huit planches de la main de Deruet sont inventoriées dans son IFF (IFF17, t. 3). Son inventaire après-décès mentionne de nombreux cuivres (Jacquot, 1894, p. 853-855), mais il n'est pas précisé si ceux-ci sont de sa main ou de celle d'un autre.

[372] Le frontispice porte l'indication suivante : « C. Deruet inventor et designator | P. Bardin litterarum auctor | Sebsatien Le Clerc sculpsit ». La préface du livre indique que Deruet a « luy mesme donné le crayon de ces desseins, et les [a] fait graver a ses frais pendant la maladie dont il est décédé. » (Bardin, 1664, n.p.). Édouard Meaume (1853, p. 34-35) prend acte de cette mention, mais il maintient pourtant que Le Clerc réalisa les estampes après la mort de Deruet.

[373] Meaume (1853, p. 39) opposerait à cette hypothèse l'argument qu'il n'y avait plus guère de graveur à Nancy, et qu'on s'était adressé à Le Clerc par défaut, ce qui n'est nullement impossible, mais reste invérifiable.

1658[374]. Or l'approbation des *Messes* avait elle-même été signée par un certain « Cyrille de Saint-Michel, Carme », docteur de la faculté de théologie à Pont-à-Mousson, qui peut vraisemblablement être identifié à Cyrille de la Passion[375]. Le *Traitté de la divine sagesse* lui-même avait été édité par les frères Anthoine et Claude Charlot qui, six ans plus tard, s'étaient associés à Dominique Poirel pour publier le *Triomphe de Charles IIII*.

Contrairement à ce que la préface de Bardin semble suggérer[376], Deruet ne s'était pas contenté de faire reproduire quelques dessins par Le Clerc. Il avait fort soigneusement préparé un projet qui devait aboutir au livre illustré que nous connaissons, comme en témoigne la mention, dans l'inventaire après-décès du peintre, des cuivres des « cinq vinettes d'un pied de long et 4 doigts », nécessairement destinées à orner des pages de texte[377]. Eu égard à ce projet, Deruet avait sans doute été lui-même en contact avec les imprimeurs, qui auraient alors pu proposer le nom de Le Clerc.

Si l'on en croit le témoignage de Mariette, cette entreprise aurait été réalisée en vain : le duc aurait fait détruire autant d'exemplaires qu'il put en trouver en raison des railleries que lui valut ce panégyrique bien trop éloigné de la vérité[378]. La réalité est cependant autrement plus nuancée : Bardin semble en effet s'être attiré les faveurs du duc peu après cette publication : de simple avocat, il fut nommé, en août 1666, « substitut du procureur général » du duché de Lorraine, office expressément créé pour l'accueillir[379]. D'autres éléments viennent en outre contredire l'anecdote de Mariette, et suggèrent que l'ouvrage connut un large succès, du moins durant la période qui suivit immédiatement sa publication. Il fit ainsi l'objet d'un second tirage durant la même année, sans subir aucune modification à l'exception de l'*excudit* déjà mentionné

---

[374] Le privilège est daté du 24 novembre 1654. L'achevé d'imprimer du *Traitté de la divine sagesse* de Cyrille de la Passion est au 30 juin 1658, ce qui signifie que Le Clerc grava le frontispice (IFF 1507) et peut-être les deux illustrations situées p. 347 et p. 366 au plus tard au début de l'année 1658. Ces deux estampes ne sont pas référencées par Préaud, mais Beaupré, qui n'en a vu qu'une, suggère qu'elles puissent être de la même main (1856, chap. IV, p. 27-28), ce qui me paraît assez probable.

[375] Plus exactement, on trouve cette approbation dans l'édition de 1661 (voir annexe 3, no. 4d). Aucun exemplaire de l'édition de 1657 ne nous est parvenu, et il n'est donc pas possible de vérifier la présence de cette approbation en 1657, bien que tout porte à croire qu'elle y fût déjà.

[376] Bardin, 1664, n.p.

[377] Transcrit *in* Jacquot, 1894, p. 855. Ces planches correspondent aux IFF 1393, 1395-1396, 1398, 1400. L'inventaire après-décès mentionne en tout « [d]ix planches d'un pied moins 2 doigts de haut et 3 quarts de large, toutes d'une mesme suitte et dessein et représentants des portiques et arcs triomphaux érigés à la gloire de S. A. […] [comprenant] le cartel et frontispice du livre, cinq arcs de triomphe, quatre fontaines », ce qui atteste que les planches furent en plus grand nombre que celles qui figurent dans l'ouvrage imprimé. Meaume précise qu'on avait retrouvé en 1847 les planches chez les descendants de Bardin (Meaume, 1853, p. 35).

[378] Mariette, *Notes manuscrites*, t. IV, fol. 239, 251v-252r, BNF, Est., Rés., YA2-4, cité *in* IFF, t. IX, p. 25.

[379] Logre, 2015, p. 111.

de Hobrit[380], ce qui suggère que les exemplaires du premier tirage furent épuisés. Enfin, le caractère exceptionnel de l'ouvrage est attesté par quelques vers manuscrits figurant dans un exemplaire de la Bibliothèque nationale, et qui louent Bardin en ces termes :

> Dans ce pompeux ouvrage, on y peut bien escrire | Plus d'un triomphateur; | Tout s'y voit triomphant, et tout le monde admire | Jusqu'au nom de l'autheur. | Son triomphe érigé sur la gloire d'un autre | Paroist en celuy-cy. | Bardin ! sans y penser, vous avez fait le vostre | Vous triomphez aussi.[381]

Ce petit poème constitue l'un des rares documents contemporains relatifs à la réception du *Triomphe de Charles IIII*. Bien que le ton flagorneur puisse entamer quelque peu son objectivité, il mérite d'être considéré comme un témoignage valable de la fortune immédiate que connut l'ouvrage. On est en droit de penser qu'une telle réception, ainsi que le sort favorable qui attendait Bardin, auraient aussi bien pu contribuer à étendre la renommée du graveur dans le pays lorrain.

***

En se reposant sur les nombreuses sources relatives à la jeunesse de Le Clerc, il a été possible de retracer celle-ci dans le détail, depuis la formation du graveur jusqu'à ses premiers succès. L'apprentissage du métier d'orfèvre, et le type de travail qui lui était associé, aurait vraisemblablement destiné le jeune homme à suivre les traces de son père, si ses surprenantes capacités en dessin n'avaient pas été soulignées et valorisées dès son enfance. Cette reconnaissance précoce, couplée à la pratique du métal, avait sans doute contribué à stimuler son intérêt pour la gravure sur cuivre, de telle sorte que l'élection de cette technique découlait en premier lieu de contingences propres à son environnement et non d'affinités particulières pour le médium — comme c'eût été le cas s'il s'était, par exemple, dirigé dans un premier temps vers la peinture.

L'intérêt de Le Clerc pour les propriétés spécifiques de la gravure dut cependant croître à mesure qu'il expérimenta différentes techniques, à commencer par l'adoption du burin pratiqué en tailles simples avec l'usage de réserves, laquelle répond à l'ambition d'exprimer un sujet par une manière personnelle et virtuose. À l'inverse, la prédilection pour l'eau-forte semble devoir être rapportée à la facilité d'exécution de celle-ci, et non à une ambition artistique. Ce n'était

[380] IFF 1392. Voir ci-dessus, p. 64.
[381] BNF, Arts du spectacle, 4-RA13-10.

pas la recherche d'une expression plus libre, et donc plus spirituelle, qui amena tout d'abord le graveur à jeter son dévolu sur cette technique mais, plus probablement, un souci d'efficacité et de rentabilité. En effet, l'attention qu'avait portée Claude Bouchard au jeune homme — attention de toute évidence guidée par des motivations pécuniaires — permit sans doute de le sensibiliser au fonctionnement du marché de l'estampe et, plus particulièrement, à celui du livre illustré. Cette rapide familiarité avec le milieu des libraires détermina sans doute le graveur à développer cette activité durant les décennies qui suivirent, et à travailler pour le compte de la plupart des principaux éditeurs parisiens.

Cependant, la période messine ne saurait être réduite à un simple embryon de la future carrière du graveur ; elle permet d'esquisser une conception de l'image imprimée déjà fort complexe, car tiraillée entre le soin accordé à l'ornement, le désir d'expression d'une manière propre, et le projet d'une image transparente, à même de communiquer fidèlement un savoir. Au début des années 1660, bien avant son arrivée à Paris, Le Clerc n'était déjà plus le simple petit fabricant d'images pieuses de ses débuts, mais un graveur capable de réfléchir au statut et à la fonction de sa pratique.

2. Le géomètre (1660-1669)

En 1660, Le Clerc devint « ingénieur-géographe » du maréchal Henri de La Ferté-Senneterre[382], charge qu'il abandonna quatre ans plus tard, peu avant son départ pour Paris en 1665. Qu'un graveur obtînt, à l'âge de vingt-deux ou vingt-trois ans, une telle position soulève un certain nombre d'interrogations. Ainsi, les liens entre sa pratique de graveur et les tâches qui lui incombaient dans le cadre de cette nouvelle charge, méritent d'être clarifiés. Dans quelle mesure les savoirs mobilisés dans l'une des deux disciplines pouvaient-ils servir à l'autre ? La pratique de la gravure avait-elle joué un rôle déterminant dans l'obtention de la charge d'ingénieur-géographe ? En retour, celle-ci avait-elle pu entraîner des moyens de valoriser, d'une manière ou d'une autre, la production gravée ?

À de telles questions fait écho une anecdote fréquemment répétée : le graveur aurait quitté Metz pour Paris avec l'intention d'évoluer dans le génie militaire[383] et seule l'intervention de Le Brun l'en aurait dissuadé, le déterminant à s'établir définitivement comme graveur[384]. Cette anecdote, qui fonde en partie la thèse de Frédéric Cousinié, consistant à faire de Le Clerc un savant raté et un « graveur par défaut », mérite d'être étayée. Le rôle essentiel du dessin et, à plus forte raison, de la gravure, dans la production de travaux relevant du domaine de la cartographie, de la fortification ou de la géométrie sur le terrain complexifie cette hypothèse. Il semble *a priori* indiscutable que Le Clerc et ses employeurs reconnurent l'importance du savoir-faire du graveur, mais il demeure néanmoins nécessaire de clarifier une éventuelle hiérarchisation sociale des compétences en jeu dans la charge d'ingénieur-géographe.

Pour ce faire, la reconstitution des motivations du graveur et de celles de ses employeurs paraît indispensable, mais une telle entreprise se heurte à des difficultés presque insurmontables. Aucun ouvrage directement rattaché à sa charge n'a pu être retrouvé[385], et

---

[382] *Abrégé*, p. 408 ; *Éloge*, p. 10. À propos du gouvernement de La Ferté, voir Braun, 1906.
[383] Abrégé, p. 410 ; *Éloge*, p. 11
[384] Abrégé, p. 412 ; *Éloge*, p. 11.
[385] Anne Blanchard considère que le *Registre des ingénieurs avant 1700* (Vincennes, Service historique de la Défense, Bibliothèque du Génie, ms. in-fol. 208a,) constitue la meilleure source relative au recrutement des ingénieurs avant 1700 (Blanchard, 1979, p. 64 ; voir également p. 58-59). Que ce document ne mentionne pas Le Clerc n'est cependant guère surprenant. Blanchard précise que la liste est loin d'être exhaustive, mais elle néglige curieusement de mentionner qu'il s'agit en réalité, non pas d'un registre, mais d'un document plus tardif,

aucune biographie ne décrit avec précision les travaux qui lui furent commandés[386]. Pour tenter d'esquisser le portrait de cette activité, sans toutefois abandonner l'exigence d'une certaine rigueur, il convient de faire appel à une série de sources indirectes qui, croisées avec les travaux que Le Clerc réalisa dans les marges de sa carrière d'ingénieur, permettent de restituer une étape cruciale de sa carrière.

2.1. Du graveur à l'ingénieur-géographe

Le titre et la fonction d'ingénieur-géographe restent, durant la période qui nous intéresse, assez obscurs[387]. Nul règlement spécifique à cette fonction ne nous est connu. Est-ce un titre qui désigne une fonction précise, ou simplement le cumul de deux fonctions, celle de l'ingénieur et celle du géographe ? L'exemple de Le Clerc semble suggérer que l'ingénieur-géographe se distinguait de l'ingénieur par plusieurs aspects, parmi lesquels intervient, en premier lieu, la disparité des charges. Le *Grand règlement* introduit par Sully le 15 mai 1604 décrit précisément les tâches de l'ingénieur : il devait recenser les différentes caractéristiques topographiques de sa province et soumettre au gouverneur les projets visant à la réfection ou à l'amélioration de l'appareil fortifié, des ponts et chaussées[388]. En comparaison, les tâches de l'ingénieur-géographe semblent exclusivement concentrées sur le premier aspect. Le Clerc fut, selon Laurent-Josse, chargé de lever « les plans des principales places qui étoient du ressort du gouvernement » de La Ferté[389]. L'ingénieur-géographe pouvait alors être assimilé à un cartographe dont l'ouvrage devait faciliter la réalisation effective des travaux militaires, de fortification ou de sape, placés sous la responsabilité de l'ingénieur.

---

probablement rédigé au milieu du XVIIIe siècle. Il semble qu'un dépouillement méthodique des recueils conservé au Service historique de l'Armée de Terre pourrait permettre de retrouver certaines traces. Si une telle entreprise n'a pu être effectuée dans le cadre de cette thèse, les grands travaux de dépouillement entamés par Émilie d'Orgeix et Isabelle Warmoes permettront peut-être de mettre à jour certains documents concernant l'activité militaire de Le Clerc — ainsi le récent catalogue des atlas manuscrits permet d'éclairer un certain nombre des travaux du graveur et dessinateur François Chauveau (voir Orgeix et Warmoes, 2017).

386 Pour un aperçu synthétique de la carrière de Le Clerc dans le génie militaire, voir Dell'Essa, 2013.

387 Ce n'est qu'au XVIIIe siècle qu'on trouve le titre d'ingénieur-géographe couramment employé et clairement défini (Berthaut, 1902, t. I, p. 4 ; Corvisier-de Villèle et Ponnou, 2002, p. x-xi).

388 Buisseret 1964, p. 19. Le Grand règlement reconnaît le statut d'ingénieur du roi, et l'inscrit dans une hiérarchie précise : l'ingénieur est placé sous la surveillance des contrôleurs des fortifications pour la partie technique, et sous celle des trésoriers des fortifications pour la partie financière (voir également Blanchard, 1979, p. 53, Buisseret, 2002, p. 48-49)

389 *Abrégé*, p. 409.

2.1.1. Le métier d'ingénieur-géographe durant les premières années du règne de Louis XIV

À ce titre, la situation de Le Clerc peut être rapprochée d'une fonction subalterne déterminée par le *Grand règlement* de Sully. Celui-ci prévoit en effet que l'ingénieur soit épaulé par un « conducteur des dessins », chargé de réaliser « une carte bien exacte de l'étendue de son département », en y inscrivant « les ponts propres à passer l'artillerie, tous les gués ou passages plus faciles à traverser, les rivières, les chemins plus ou moins mauvais », et « au bas de la carte, le nom de toutes les villes, places et châteaux qui pourraient endurer le canon si elles étaient attaquées »[390].

La comparaison paraît, à plus forte raison, soutenue par les dires de Laurent-Josse ; selon celui-ci, son père aurait été le « second » d'un autre ingénieur « plus âgé »[391], hiérarchie qui correspondrait alors au partitionnement défini par Sully. Cependant, on aurait tort de postuler, sur cette seule base, une stricte équivalence entre les deux fonctions. En effet, le cadre hiérarchique qui régissait la fonction de conducteur des dessins ne s'appliquait pas nécessairement à celle de l'ingénieur-géographe. L'exemple contemporain le plus fameux, celui de Sébastien Pontault de Beaulieu, contredit la position nécessairement subalterne de l'ingénieur-géographe. Beaulieu était alors « commissaire ordinaire de [l']artillerie [du roi] » et selon les privilèges qui lui furent accordés dès 1642, « l'un de [ses] ingénieurs et géographes »[392] — c'est-à-dire, en l'occurrence, deux fonctions distinctes[393]. À la demande de Louis XIV, il entama la réalisation des *Plans et profils* de la plupart des régions frontières de la France, en particulier celles qui furent le théâtre des conquêtes du roi[394]. Beaulieu n'avait alors nul ingénieur qui lui fût supérieur ; il n'était pas un simple conducteur des dessins, mais le directeur d'une vaste entreprise éditoriale, qui avait à ses ordres plusieurs graveurs et, en toute

[390] Cité *in* Buisseret, 2002, p. 48, n. 10.
[391] *Abrégé*, p. 409.
[392] Cité *in* Pastoureau, 1984, p. 13. Sur Beaulieu, voir également Pellicer, 2017.
[393] On retrouve cette même formule chez l'un des proches confrères de Le Clerc, un certain Jean Brioys, qui portait alors le titre d'» ingénieur et géographe du Roy » (Brioys, 1666, n.p. [page de titre]). Cependant, cette dernière mention, comme dans le cas de Beaulieu, ne constitue pas un titre spécifique qui s'apparenterait à celle de cartographe militaire mais signale deux fonctions distinctes, réunies chez une même personne. Dans le cas de Le Clerc, l'utilisation du tiret comme connecteur pourrait presque laisser croire à un titre donné rétrospectivement, et renforce encore la difficulté d'inscrire cette fonction dans un cadre précis.
[394] Pastoureau, 1984, p. 15. Pour une description complète des *Plans et profils*…, voir Pastoureau, 1984, p. 15-36 et Reiniger, 2000.

vraisemblance, des arpenteurs, dessinateurs ou géographes chargés de compléter des données manquantes ou trop imprécises pour la réalisation des cartes[395].

Une telle entreprise ne pouvait être comparée aux tâches qui devaient occuper Le Clerc, et le statut de Beaulieu ne peut nous servir qu'à nuancer la position du graveur, non à la définir. Il appelle en outre une autre interrogation, relative à la formation de l'ingénieur. Avant que l'ouverture de l'École de Mézières en 1744 ne permît sa régularisation[396], l'apprentissage du métier ne pouvait se faire que par le truchement d'un proche expérimenté ou directement sur le terrain. L'expérience militaire était alors tenue pour fondamentale : dans son *Art militaire*, Blaise de Vigenère ne manquait pas de critiquer tout auteur, « peintre, imagier, menuisier, charpentier, architecte », qui s'évertuait à traiter de fortification en « s'imagin[ant] en son esprit le dessin d'une place forte, et non par une pratique de longue main acquise par un grand usage de s'estre trouvé en plusieurs sièges »[397]. De fait, ce fut bien au gré des batailles que se formèrent les plus illustres ingénieurs du siècle, à commencer par Beaulieu lui-même[398]. Dans ce dernier cas, comme dans celui de Louis-Nicolas de Clerville ou de Sébastien le Prestre de Vauban, la carrière militaire précédait la fonction d'ingénieur. Il semble peu probable que Le Clerc eût suivi cet exemple, certainement réservé à la noblesse de laquelle était issue la majorité des ingénieurs du roi[399]. En outre, le jeune homme n'avait pas interrompu son étier de graveur[400], activité pourtant incompatible avec la vie itinérante du soldat. Enfin, sa santé fragile achève de révoquer une telle hypothèse[401] : Mariette affirme d'ailleurs qu'une complexion trop délicate le contraignit à abandonner sa carrière dans le génie[402].

Que Le Clerc eût obtenu une charge d'ingénieur-géographe ne pouvait donc résulter de quelque mérite récolté sur le champ de bataille. Si le parallèle avec la formation des ingénieurs semble suggérer le caractère extraordinaire d'une telle situation, celle-ci pouvait aussi bien découler d'une distinction supplémentaire entre le métier d'ingénieur et celui d'ingénieur-géographe. Quelques décennies plus tard, les futurs ingénieurs-géographes François et Claude-Félix Masse apprirent leur métier sous la tutelle de leur père, sans passer par l'étape militaire[403].

---

[395] Pour une introduction aux questions d'attribution et de partage des tâches parmi les différents intervenants des recueils Beaulieu, on peut consulter Pellicer, 2001.
[396] Sur l'École du génie de Mézières, voir Blanchard, 1979, p. 188-212.
[397] Cité *in* Rocolle, 1989, vol. 1, p. 210. Voir aussi Brioist, 2009, p. 5-6.
[398] Blanchard, 1979, p. 105.
[399] Blanchard, 1979, p. 86-87.
[400] *Abrégé*, p. 408.
[401] Laurent-Josse décrit son père comme étant « d'une complexion extrêmement délicate, petit, maigre, et le visage toujours fort rouge » (*Abrégé*, p. 432).
[402] Mariette, 1851-1860, t. III, p. 100-101.
[403] Blanchard, 1979, p. 178.

L'exemple des Masse semble soutenir le caractère secondaire de l'expérience militaire pour le métier d'ingénieur-géographe. La raison en est simple : la cartographie, bien qu'elle fût dirigée vers un objectif militaire, demandait en premier lieu des compétences de dessinateur et des connaissances de géométrie. Mais la possession de compétences adéquates à une fonction ne suffit pas à l'obtention de celle-ci ; il fallait également trouver l'occasion de démontrer de telles compétences à un potentiel employeur. Le Clerc bénéficiait sans doute de certaines relations lui permettant d'être introduit auprès de La Ferté-Senneterre. En 1660, il avait gravé de manière satisfaisante les armes de l'avocat Pierre Lefebvre, un membre du puissant parlement de Metz[404], qui pouvait avoir suggéré son nom au maréchal. Le lien avec Claude Deruet, au service du maréchal pendant plusieurs années, paraît cependant plus probant. La Ferté logeait alors dans le palais ducal de Nancy et ne rentra à Metz que le 7 juin 1661[405] : il est donc possible que Le Clerc fut introduit auprès de lui lorsqu'il fut amené à se rendre à Nancy afin d'y travailler pour le compte de Deruet. Le portrait du maréchal que Le Clerc grava en 1659[406] aurait peut-être signé le moment de la rencontre entre les deux hommes, de laquelle aurait ensuite découlé l'engagement du graveur.

Le maréchal de La Ferté employait vraisemblablement un certain nombre d'ingénieurs depuis les années 1640. En effet, dès les premières années de son gouvernement, la couronne l'avait incité à s'adjoindre les services d'ingénieurs nécessaires au maintien de l'état des fortifications[407]. En 1656, Vauban, qui avait été nommé ingénieur ordinaire du roi l'année précédente[408], rejoignait en tant que capitaine les armées du maréchal[409]. Quatre ans plus tard, la situation militaire avait cependant bien changé. Le retour annoncé du duc de Lorraine en ses terres annonçait la proche fin de la guerre. On se consacrait alors aux négociations qui devaient conduire au partage définitif du territoire conclu par le traité de Vincennes, le 28 février 1661[410]. Cette accalmie avait peut-être encouragé La Ferté à concentrer les efforts de ses ingénieurs sur l'amélioration des connaissances territoriales en prévision de futures actions militaires, et la place de Le Clerc, dessinateur et non soldat, aurait été permise par ce revirement d'intérêt.

---

[404] IFF 862-863. Sur Pierre Lefebvre, voir Michel, 1853, p. 300-301.
[405] Martin, 2002, p. 333.
[406] IFF 826. Cette hypothèse reste cependant bien mal assurée, puisque, comme je l'ai mentionné précédemment, il se peut que ce portrait n'ait pas été gravé à la demande du maréchal mais simplement pour une thèse (voir ci-dessus, p. 74, n. 348).
[407] Pernot, 1968, p. 48.
[408] Blanchard, 2007, p. 85
[409] Vauban, 1839, p. 5.
[410] Martin, 2002, p. 329-330.

Cependant, si les compétences du graveur lui suffisaient sans doute à dessiner une carte avec le soin nécessaire, la fabrication de celle-ci, fondée sur l'obtention de coordonnées spatiales, nécessitait d'autres connaissances, plus spécifiques, qu'il convient à présent d'étudier : il ne suffisait pas à Le Clerc d'être bon dessinateur pour être bon cartographe.

2.1.2. La formation mathématique

En 1550, le mathématicien Sébastien Münster pouvait écrire à propos de la cartographie que « tout ce que vous mesurez doit être mesuré par triangles »[411]. Si l'usage de la triangulation constituait en effet le fondement de toute entreprise cartographique, les mesures étaient elles-mêmes opérées selon deux techniques différentes. Ainsi, les cartes à grande échelle étaient généralement construites sur la base d'observations astronomiques visant à déterminer les coordonnées du lieu en fonction de la position des étoiles, tandis qu'une carte plus détaillée, comme celle que nécessitait le domaine militaire, était réalisée à l'aide de mesures prises directement sur le terrain[412].

Le Clerc pouvait donc se passer de connaissances en astronomie, mais il dut néanmoins apprendre à maîtriser les techniques d'arpentage, c'est-à-dire, d'une part, l'assimilation des principes géométriques sous-jacents aux procédés de triangulation, y compris la trigonométrie[413], et, d'autre part, la capacité d'utiliser correctement certains instruments de géodésie. Les ouvrages que le graveur rédigea plus tard témoignent de la maîtrise de ces instruments et illustrent les différentes méthodes qu'il avait probablement employées dans le cadre de sa fonction. Ainsi les planches prévues pour l'addition à la *Pratique de la Géométrie*[414], restée inédite, ont pour motif central l'exercice de transcription des mesures sur un plan bidimensionnel, et concernent aussi bien le terrain que les remparts fortifiés. Si le graveur avait peut-être rédigé un texte devant accompagner les planches, ce dernier est hélas perdu, et l'on doit alors se rabattre sur son *Traité de Géométrie* publié en 1690. Le chapitre X, « [o]ù l'on enseigne à lever des plans, à en tracer, et à mesurer toutes sortes de dimensions

---

411 Lindgren, 2007, p. 478.
412 Sur le sujet, voir en dernier lieu Lindgren, 2007.
413 La connaissance de la trigonométrie n'est en soit pas nécessaire lorsqu'il s'agit principalement de reporter les triangles avec les angles définis par les instruments à l'échelle de la carte, mais elle est utile pour toute opération sur le terrain. Le Clerc était également compétent dans ce domaine, comme en témoigne le chapitre VIII de son *Traité de géométrie* (1690).
414 IFF 2331-2379. Selon Laurent-Josse, ce fut vers 1666 que Le Clerc fit, « pour l'augmentation de sa petite géométrie, un nombre de planches qu'il a depuis abandonné [sic]. Je les ay retiré [sic] du vieux cuivre où M. Le C. les avoit jetté [sic] sans les rayer. J'en ay fait tirer quelques épreuves à son insu en 1695 » (*Cat. ms.*, 1666, no. 4).

inaccessibles » permet ainsi d'évaluer la manière dont le graveur appréhendait les différentes méthodes d'arpentage.

Le Clerc se borne ici à présenter les emplois les plus sommaires que l'on peut faire des instruments « dont on use le plus », à savoir le cordeau, le compas de proportion, le demi-cercle, et la planchette[415], et ne montre nul désir de systématiser le rapport entre l'instrument et l'usage. Ainsi, aucun des instruments de visée — le demi-cercle, la planchette et le compas de proportion muni de pinnules — n'est rapporté à un emploi précis. Qu'ils fussent de fait interchangeables semble résulter d'une conception développée sur le terrain, et non d'un apprentissage théorique qui aurait sans doute engendré une catégorisation plus solide des différents instruments.

Un tel discours suggère que l'apprentissage des outils géométriques nécessaires au travail d'arpentage furent acquis sur le terrain, et non préalablement à son engagement. Deux contre-arguments à cette hypothèse peuvent néanmoins être relevés. D'une part, que l'auteur d'un traité de géométrie épargnât son lecteur de précisions théoriques éclaire moins le passé de cet auteur que la destination qu'il attribue à son ouvrage. Comme je le discuterai plus tard, l'accent sur la pratique semble relever d'une stratégie largement employée dans les ouvrages de géométrie militaire[416], et ne peut en conséquence constituer une preuve à l'égard de la formation mathématique du graveur.

D'autre part, on espérait généralement d'un aspirant ingénieur qu'il connût certains rudiments de géométrie avant son engagement[417]. Ainsi, lorsque Vauban entra dans le régiment de Condé en 1651, il avait déjà « une assez bonne teinture des mathématiques et des fortifications, et ne dessina[i]t d'ailleurs pas mal »[418]. Selon Laurent-Josse, Le Clerc aurait lui-même lu à « un âge si tendre, où le commun des enfants ne cherche qu'à s'amuser […] différents livres de mathématiques, de fortification, d'architecture, de perspective »[419]. On peut alors émettre l'hypothèse que de telle lectures eussent été incitées par certains jésuites avec lesquels Le Clerc avait pu être en contact. On sait en effet combien l'enseignement des mathématiques et de la philosophie naturelle avait permis à la compagnie de Jésus de se distinguer de l'ensemble des ordres religieux, exclusivement préoccupés par la transmission du dogme et de

[415] Le Clerc, 1690, p. 218.
[416] Voir ci-dessous, chap. 2.3.1.
[417] Blanchard, 2007, p. 71
[418] Vauban, 1839, p. 3.
[419] *Abrégé*, p. 406-407.

la tradition exégétique[420]. L'Université de Pont-à-Mousson avait été la première institution jésuite en France à fonder une chaire de mathématiques à la fin du XVIe siècle[421], et l'on ne peut exclure que Le Clerc eût profité indirectement d'un milieu aussi favorable[422]. De fait, l'enseignement des mathématiques se concentrait essentiellement sur les *Éléments* d'Euclide, mais touchait parfois d'autres disciplines connexes, notamment la cosmographie et la gnomonique[423], qui suggèrent alors la possibilité d'une première familiarisation théorique avant la mise en pratique des outils de géométrie élémentaire.

2.1.3. De la théorie à la pratique : relations savantes et échanges de compétences

L'obtention de la charge d'ingénieur-géographe aurait en conséquence signé la transition d'un apprentissage par la lecture — peut-être initiée par certaines relations jésuites — à un travail sur le terrain — découlant vraisemblablement d'un rapprochement direct avec le maréchal de La Ferté. Une autre hypothèse permet néanmoins de réduire l'écart entre ces deux contextes. En effet, il est possible que Le Clerc eût bénéficié de certaines relations qui lui auraient permis d'acquérir des connaissances pratiques préalablement à son engagement. Selon Cosseron de Villenoisy, l'enseignement des mathématiques appliquées et de la fortification à Metz aurait été du ressort de plusieurs prêtres — sans pour autant qu'un lien avec le milieu jésuite puisse ici être effectivement tracé. Il cite un certain Claude Famuel, comme « [l]e plus important », quoique ce dernier n'aurait pas laissé d'écrits[424]. Claude Famuel, curé de Saint-Julien-lès-Metz[425], puis chanoine de la cathédrale de Toul, et surtout professeur à l'École royale de la citadelle de Metz, avait pourtant rédigé trois ouvrages[426]. Contemporain de Le Clerc[427], il avait enseigné les mathématiques dès 1660[428], et formé, comme il s'en vante lui-même dans une lettre, « de bons ingénieurs »[429].

---

[420] Sur l'enseignement jésuite des mathématiques, voir en dernier lieu Romano, 1999.
[421] Feldhay, 1999, p. 114.
[422] Romano, 1999, p. 333-352.
[423] Romano, 1995, p. 477-478.
[424] Cosseron de Villenoisy, 1869, p. 149. L'auteur ne cite aucune référence qui permettrait d'étayer son propos, mais l'absence de références aux écrits de Famuel suggère qu'il a rencontré ce nom par un autre biais, ce qui accentue de fait la crédibilité de son propos.
[425] Bégin, 1829-1832, t. II, p. 143
[426] Famuel, 1685 ; 1686 ; 1690. Ses différentes fonctions se trouvent listées dans les pages de titre de ses ouvrages.
[427] Si son année de naissance est inconnue, sa mort se situe probablement aux alentours de 1713 (Nicolas, 1867, p. 131)
[428] Dans une lettre datée de 1701, Famuel explique que « depuis quarante ans […] il a l'honneur de rendre service au Roy en professant laditte science en plusieurs villes du royaume, comme aussi dans les cadets » (cité *in* Nicolas, 1867, p. 132)
[429] Famuel cité *in* Nicolas, 1867, p. 132.

Si aucun document textuel n'atteste une relation effective entre Le Clerc et Famuel à la fin des années 1650, un autre élément semble pourtant la suggérer. En effet, l'un des ouvrages du prêtre, la *Logistique ou arithmétique françoise*, publiée en 1690, comprend quatorze illustrations qui, par certains aspects, évoquent assez manifestement les planches que Le Clerc exécuta pour sa *Pratique de la Géométrie* en 1664[430]. Les petites scènes de genre **[fig. 2.1-2.3]**, figurant parfois la mise en pratique de problèmes de géométrie élémentaire **[fig. 2.3]**, et surtout la composition en deux registres constituent en effet des moyens de représentation suffisamment spécifiques, pour que leur ressemblance avec les illustrations de la *Pratique de la géométrie* **[fig. 2.24-2.31]** puisse suggérer que Le Clerc ait contribué à leur exécution. Les auteurs de l'*Histoire de Metz* ont ainsi attribué ces estampes au graveur lui-même[431], et ont fait remonter la publication de l'ouvrage aux années 1660[432], c'est-à-dire précisément lorsque Le Clerc était encore à Metz. Cependant, même si l'on suppose que l'entreprise débutât une trentaine d'années avant la publication de l'ouvrage, l'attribution de la gravure à Le Clerc reste improbable : les tailles très empâtées, les hachures lourdes, et surtout l'absence de finesse dans les arrière-plans des planches de Famuel, ne peuvent que difficilement être attribuées à la main qui avait exécuté les planches autrement plus délicates de la *Pratique de la géométrie*.

Cependant, il est possible de suggérer un autre type de lien entre les deux individus. Famuel explique dans sa préface qu'il réalisa lui-même les dessins avant de les envoyer à un graveur de Paris[433]. Or Laurent-Josse nous apprend que, vers 1664, Le Clerc commença à apprendre le latin auprès d'un prêtre de ses amis, et qu'il s'engagea en retour à lui enseigner le dessin[434]. Que ce prêtre fût Claude Famuel ne paraît pas improbable : il aurait ensuite réalisé les dessins pour la *Logistique* selon la manière de son professeur.

L'intérêt principal de cette anecdote réside dans le phénomène qu'elle décrit : le dessin constituait un savoir-faire dont la maîtrise était recherchée, et qui pouvait en conséquence être enseigné non pas seulement contre un rémunération pécuniaire, mais sous la forme d'un

---

[430] Famuel, 1690, p. 88, 96, 140, 207, 211, 217, 221, 324, 326, 345, 380, 386, 418, 443.
[431] François [*et al.*], 1769, t. III, p. 353. Cette attribution est répétée dans le *Templum Metensibus* (Pierron, 1779, p. 197) et dans la *Biographie de la Moselle* (Bégin, 1829-1832, t. II, p. 143).
[432] François [*et al.*], 1769, t. III, p. 353. Le projet initial est certainement bien antérieur à 1690, puisque Famuel (1690, n.p. [préface]) explique qu'il « travaille aussi à une Géométrie, que (Dieu aidant !) je feray bien-tôt mettre au jour ». Or cet projet n'est vraisemblablement rien d'autre que la *Géométrie Royale* qu'il avait publiée quatre ans auparavant, indiquant que la préface fut rédigée bien avant l'année de publication. Que le privilège fût délivré à Bouchard, et non à Famuel, pourrait également suggérer que l'éditeur mît au jour un projet déjà ancien.
[433] « Je l'ay enrichie de plusieurs planches en taille-douce dont j'ay fait les desseins, qui ont été envoyés à un des bons graveurs de Paris » (Famuel, 1690, n.p. [préface]).
[434] *Abrégé*, p. 409

véritable échange informel. Il est donc permis de penser que Le Clerc avait non seulement pu apprendre certains rudiments de latin par ce moyen, mais qu'il avait en outre pu être familiarisé avec quelques éléments d'autres disciplines telles que les mathématiques appliquées ou la fortification.

Un type d'interaction similaire pourrait éventuellement être décelé dans l'ouvrage d'un autre prêtre messin, Charles Gaugué. Qualifié d'» habile géographe » par ses contemporains[435], il avait laissé plusieurs ouvrages manuscrits parmi lesquels certaines « cartes figurées à la plume égalent le burin le plus délicat »[436]. De ces manuscrits, conservés à Saint-Arnoul jusqu'à la Révolution[437], on ne conserve aujourd'hui qu'un petit cahier in-quarto illustré de plusieurs cartes[438]. La couronne de fleurs ornant la page de titre **[fig. 2.4]** et le cartouche **[fig. 2.5]** évoquent curieusement la technique du burin et le type d'ornements que Le Clerc avait employés, à partir de modèles utilisés en orfèvrerie, pour l'encadrement de certaines figures de saints, ou dans certaines planches d'ouvrages postérieurs[439]. Un tel rapprochement pourrait à nouveau suggérer d'éventuelles relations motivées par un échange de connaissances, dont le dessin formerait l'un des composants, et la cartographie ou la géographie l'autre. En dépit de leur caractère spéculatif, ces exemples permettent de suggérer l'intégration du dessin dans un réseau de compétences échangeables au sein d'un milieu relativement hétérogène. Ce phénomène, s'il pouvait contribuer à faciliter l'accès des peintres ou graveurs à de nouveaux savoirs, témoigne également de l'intérêt que pouvaient porter certains individus à l'acquisition de compétences en dessin[440].

Quelle que fût effectivement la nature de ces relations, celles-ci ne pouvaient cependant permettre à Le Clerc de se familiariser avec la pratique militaire. Ni Famuel, ni Gaugué n'avaient fait leurs armes sur les champs de bataille. Un autre écrit de Famuel, l'*Art héroïque*, suggère des connaissances avancées en poliorcétique, mais celles-ci restent malgré tout peu concernées par la construction effective des fortifications : elles portent presque exclusivement sur les caractéristiques géométriques des différentes figures de remparts[441]. Quant aux cartes de

---

[435] François [*et al.*], 1769, t. III, p. 324. Charles Gaugué prononça ses vœux le 4 juin 1663 à Saint-Airy de Verdun et s'installa ensuite à Saint-Arnoul où il mourut le 14 décembre 1727.
[436] François [*et al.*], 1769, t. III, p. 324.
[437] Bégin, 1829-1832, t. II, p. 223
[438] Charles Gaugué, *Cartes de géographie*, BNF, Cartes et plans, GE FF-545.
[439] Comparer par exemple le cartouche avec ceux du frontispice des *Remarques d'Abraham Fabert* [fig. 1.27].
[440] Sur les usages du dessin par les amateurs, l'historiographie s'est jusqu'à présent largement concentrée sur le XVIIIe siècle (voir notemment Bermingham, 2000 et Guichard, 2008). Pour la seconde moitié du XVIIe siècle, un cas particulièrement intéressant est celui de Claude Perrault (voir à ce sujet, Rabinovitch, 2018, p. 134-143).
[441] Famuel, 1685.

Gaugué, réalisées à très grande échelle, elles ne pouvaient résulter que de copies ou d'assimilation de cartes déjà existantes, et non d'une construction originale réalisée par le moyen de l'arpentage ou de l'observation astronomique.

Ces relations supposées n'auraient donc guère contribué à la formation du graveur sur le terrain, mais elles purent néanmoins l'encourager. En effet, il est possible que la relation, cette fois avérée, qu'entretint Le Clerc avec l'ingénieur messin Jean Brioys[442], résultât des liens hypothétiques qui l'unissaient avec certains prêtres et ingénieurs messins. Il est fort probable que Brioys et Le Clerc se côtoyèrent dès le début des années 1660, avant que le graveur ne réalisât, probablement vers 1662[443], les planches de la *Nouvelle manière de fortification* du premier[444].

Hélas, leur relation n'est guère mieux documentée, et il faut à nouveau se reposer sur des sources indirectes pour tenter d'en établir plus précisément la nature. On sait que Brioys fut employé dès 1664 par Colbert[445]. Le ministre, qui accumulait depuis peu les charges de surintendant des Bâtiments du roi, de contrôleur général des Finances, et de secrétaire d'État à la Marine et de la Maison royale, avait également obtenu le contrôle des fortifications de nombreuses provinces, parmi lesquelles celle des Trois-Évêchés[446]. Il commanda à l'ingénieur messin une série de cartes manuscrites, ainsi qu'une grande carte gravée du pays lorrain et de ses terres adjacentes[447]. Dans une lettre adressée au ministre, Brioys dit s'être entouré de plusieurs jeunes hommes parmi lesquels il devait en élire deux pour le seconder avantageusement[448]. L'un de ceux-ci retint particulièrement son attention : « c'est le fils d'un

---

[442] On ne sait pratiquement rien de la vie de Brioys, si ce n'est qu'il naquit en 1612 mourut en 1682, et qu'il avait adopté la religion réformée (Haag et Haag, 1877-1888, t. III, col. 166).

[443] Jombert date ces planches de 1666 (J. 75) mais admet pourtant qu'elles furent probablement exécutées à Metz (J. 75.4, n. 2), ce qui est une évidence. Je propose la date de 1662 parce qu'elles me paraissent également antérieures à la *Pratique de la géométrie* dont les planches furent exécutées avant le départ de Le Clerc pour Paris, soit entre 1663 et 1664 (voir ci-dessous p. 131).

[444] Brioys, 1666. IFF 1462-1483. Préaud doute avec raison que toutes les planches soient de Le Clerc, et n'attribue avec certitude que les IFF 1462, 1463, 1474, 1482. Pour ma part, je considère également que les planches IFF 1464, 1473 et 1478 devraient être de la main de Le Clerc.

[445] « J'ay receu vostre lettre par laquelle vous m'ordonnez de travailler incessamment à la carte des Trois Évêchés, Lorraine, Alsace et frontières de Champagne » (lettre de Brioys à Colbert, 14 juin 1664, BNF, Mss., Mélanges Colbert 130, fol. 183).

[446] Blanchard, 1979, p. 61.

[447] Lettre de Brioys à Colbert, 14 juin 1664, BNF, Mss., Mélanges Colbert 130, fol. 183. Deux exemplaires de cette carte intitulée « Description du pays messin, de ses confins, dépendances et terres adjacentes, par Jean Brioys, ingénieur et géographe ordinaire du roy » sont conservés à la Bibliothèque municipale de Metz, Rés., CAR Tir D2 et aux Archives nationales , NN 18 22, 23. On trouve également un exemplaire, en partie manuscrit, en vente chez la librairie Loeb-Laroque à Paris.

[448] « […] mais parce que cet ouvrage est d'attachement et d'haleine, je crois que votre Excellence considérera, s'il lui plaît, nécessaire que Sa Majesté ordonne un fond continuel pour mon entretien et [celui] de mon équipage afin que je puisse travailler sans interruption, outre celui qu'il faudrait pour l'entretien de ceux qui travailleront avec

orfèvre d'ici, appelé Montaigu, âgé de 18 à 20 ans, qui a fait son chef-d'œuvre de la même profession, naturellement industrieux à toute chose »[449]. L'apprentissage d'orfèvre, peut-être en raison des compétences mécaniques diversifiées qu'il requérait, semble ici avoir convenu à Brioys. Quelles que fussent effectivement les connaissances mathématiques que ce Montaigu avait pu développer préalablement à son engagement, celles-ci ne revêtaient que peu d'importance aux yeux de l'ingénieur ; le caractère « industrieux » du jeune homme constituait la seule qualité nécessaire à débuter une formation directement sur le terrain.

Montaigu et Le Clerc avaient-ils partagé le même destin ? Après avoir achevé un apprentissage d'orfèvre, ils se seraient tournés vers la cartographie, auraient été formés par Brioys, puis amenés à le seconder. Quoique l'on doive se garder de tirer un profit excessif des quelques similitudes entre les deux individus, il me semble néanmoins que la réunion des éléments présentés jusqu'ici laisse penser que Brioys contribua à former Le Clerc et fut effectivement l'ingénieur que le graveur avait secondé.

Bien que ces quelques pages ne nous permettent pas de dresser le portrait assuré du parcours de Le Clerc, elles nous ont permis de clarifier les différentes voies par lesquelles le jeune graveur put effectivement devenir ingénieur-géographe. Grâce à certaines de ses relations, il avait pu acquérir une culture mathématique justifiant un engagement rapide, soit par le biais direct du maréchal de La Ferté soit, plus probablement, par l'entremise de Brioys qui sut ensuite faire bon usage des talents du graveur pour l'illustration de sa *Nouvelle manière de Fortification*. L'exemple du jeune orfèvre Montaigu tend cependant à modérer l'importance que revêtait la culture mathématique de Le Clerc. Il convient donc de déterminer plus précisément dans quelle mesure les compétences du dessinateur et du graveur jouèrent ou non un rôle prépondérant dans l'obtention de cette charge.

2.2. L'ingénieur et l'image

La cartographie militaire au XVIIe siècle demeure encore aujourd'hui un objet difficile à définir. Dans un premier temps, son emploi était réservé au champ de bataille, et les travaux

moi et que j'instruirai selon l'intention du roi desquels [je] ne ferai élection des deux qui se rendront plus capables, ou plus, si vous le jugez à propos […] » (lettre de Brioys à Colbert, 28 juin 1665, BNF, Mélanges Colbert 130, fol. 456)

[449] Lettre de Brioys à Colbert, 6 septembre 1665, BNF, Mélanges Colbert 131bis, fol. 939.

des ingénieurs restaient en conséquence manuscrits afin de limiter les risques de fuites d'information[450]. Cependant, durant le règne de Louis XIII, un ingénieur avisé ne pouvait manquer d'entrevoir le potentiel marchand de ses propres travaux. En effet, à partir de la publication du *Théâtre Françoys* par Maurice Bouguereau à la toute fin du XVIe siècle, la diffusion des cartes imprimées des différentes régions de France connut un succès croissant[451]. Ces projets, à l'origine conçus par les éditeurs et les libraires[452], furent rapidement récupérés par les ingénieurs eux-mêmes. Le soin accordé à la réalisation des planches constituait alors une priorité. Christophe Tassin, qui cumulait la fonction d'ingénieur avec celle de marchand et éditeur en taille-douce[453], soutenait ainsi la nécessité de donner à ses cartes « un air riant »[454]. Quant à Beaulieu, il s'était montré fort attentif à agrémenter ses planches de délicats profils de villes exécutés par les meilleurs graveurs de son temps. Ce n'était plus la fonction militaire qui dictait la fabrication de telles cartes, mais un projet économique, qui reposait sur le désir croissant des curieux à l'égard de tels objets : à la fin du XVIIe siècle, toute bibliothèque digne de ce nom devait compter plusieurs recueils de cartes destinés à conserver la mémoire de l'évolution des frontières du royaume[455]. Lorsque la carte quittait la forme du manuscrit pour prendre celle de l'imprimé, elle abandonnait le champ de bataille pour grossir les rayons des bibliothèques.

La technique utilisée pour la fabrication d'une carte permet donc de suggérer sa destination. Cependant, cela ne signifie aucunement qu'une carte manuscrite réalisée pour un usage militaire soit conçue comme un objet purement fonctionnel, c'est-à-dire dépourvu d'ornements et déterminé uniquement par un souci de lisibilité. Au contraire, les nombreux exemplaires conservés au Service historique de la Défense, et récemment recensés par Émilie d'Orgeix et Isabelle Warmoes sont souvent rehaussés de somptueuses couleurs et pourvus d'indications inscrites dans des cartouches richement décorés[456]. Jean Errard affirmait déjà qu'un ingénieur « ne se contente jamais à un mauvais desseing, car l'honneur qui en peut provenir n'est point

---

[450] Orgeix, 2017, p. 26-27.
[451] Dainville, 1986, p. 339-342.
[452] Ainsi, pour son *Theatre françoys*, l'éditeur Maurice Bouguereau avait réuni différentes cartes issues des recueils d'Abraham Ortelius ou Gérard Mercator, et les avait fait graver par Gabriel Tavernier. Quant à la *Topographie francoise* de l'ingénieur Claude de Chastillon, elle résulte en réalité de l'initiative de Jean Boisseau, éditeur de cartes et « maître enlumineur » (Pastoureau, 1984, p. 67, 97).
[453] Pastoureau 1980, p. 56-57 ; Pastoureau, 1984, p. 437.
[454] Orgeix, 1999, p. 31.
[455] Quoiqu'elles fussent encore peu recherchées durant la première moitié du siècle (Orgeix et Warmoes, 2017, p. 28), les cartes prirent ensuite une place considérable dans les bibliothèques, en particulier chez les curieux également amateurs d'estampes (Meyer, 2015b, p. 37-39).
[456] Orgeix et Warmoes, 2017.

grand et le déshonneur est un monstre »[457]. Le soin apporté à l'exécution des cartes pouvait en effet contribuer à séduire le commanditaire, et à le persuader des talents de l'ingénieur et du bien-fondé des projets qu'il lui soumettait.

2.2.1. Des premières vues gravées au Profil de Metz *(1660) : l'ambition d'un recueil topographique ?*

Le Clerc ne fut vraisemblablement pas insensible à la qualité des planches topographiques produites par les ingénieurs du règne de Louis XIII. En effet, parmi les éventuelles prémices de sa carrière d'ingénieur-géographe, figurent quatre vues réalisées entre 1656 et 1660. La première, que l'on suppose être une enseigne pour un marchand de Châlons[458] **[fig. 2.6]**, fut probablement copiée d'après un dessin ou même d'après une carte[459]. Le point de vue surélevé et l'absence de paysage rattache cette vue au genre des portraits de ville à vue d'oiseau, déjà largement répandus en dehors du champ de la topographie : de telles figures servaient en effet davantage à symboliser la ville qu'à en donner une image fidèle.

À l'inverse, les deux vues de Jouy[460] **[fig. 2.7 et 2.8]**, village situé à quelques kilomètres de Metz, furent vraisemblablement exécutées d'après nature. Ainsi la représentation de l'aqueduc de Jouy **[fig. 2.8]** correspond-elle, dans une certaine mesure, à l'impression visuelle que Le Clerc avait eue des lieux **:** la maîtrise des codes de la perspective géométrique apparaît d'autant plus remarquable que celle-ci ne précédait pas la représentation. Autrement dit, l'aqueduc n'est pas rendu à l'aide d'une construction géométrique exacte — en témoigne la régression non linéaire de la largeur des arches — mais par le truchement d'un regard informé par la connaissance des règles de la perspective. Une telle compétence ne fait aucunement de Le Clerc un artiste exceptionnel, mais elle clarifie cependant certaines de ses compétences, plus particulièrement sa capacité d'intégrer les codes de la perspective à l'œil et non par le seul moyen de la construction géométrique. Si une telle aisance illustre d'éventuelles prédispositions pour le travail d'ingénieur-géographe[461], on ne saurait cependant en conclure l'existence d'un

[457] Errard, 1600, p. 20 cité *in* Vérin, 1993, p. 262.
[458] IFF 878. La destination de cette planche est suggérée dans le catalogue manuscrit conservé à la bibliothèque nationale de Suède (S. 15, n.p. [fol. 2]) et reprise par Jombert (J. 43)
[459] Il me paraît improbable que Le Clerc ait entrepris avant l'âge de vingt ans, un voyage de plus de cent kilomètres pour se rendre à Châlons.
[460] IFF 879-880.
[461] Dans le bref article qu'il consacre à Callot ingénieur, Jean-Marc Depluvrez (1993, p. 182-183) attribue au graveur des compétences similaires en référant aux grands ouvrages topographiques des sièges de l'Île de Ré, de

lien entre la production de ces deux estampes et le futur métier de Le Clerc[462]. S'inscrivaient-elles déjà dans un processus de formation ? Ou relevaient-elles simplement du type de travaux que pouvait réaliser un graveur, sans lien aucun avec le métier d'ingénieur-géographe ?

De fait, les profils de ville et autres vues topographiques ne présentaient qu'une faible utilité pour l'entreprise militaire à proprement parler, mais leur usage s'était répandu dans les premiers atlas topographiques imprimés, servant à la fois de complément d'information aux plans et de source d'agrément. De telles planches, présentées au regard des plans, faisaient ainsi partie intégrante des atlas topographiques de Christophe Tassin et témoignaient du projet de description systématique des lieux qui caractérisait les travaux de l'ingénieur[463]. Mais les deux planches de Le Clerc, de toute évidence liées l'une à l'autre[464], ne répondaient probablement pas à la même logique. En effet, l'intérêt de la vue de Jouy semble résider, si l'on en croit Jombert, dans la représentation de la maison de campagne de l'évêque de Metz, et non dans la pure description topographique[465]. Quant à la représentation de l'aqueduc, elle semble entièrement tournée vers un objectif curieux ou antiquaire. Les deux planches paraissent en conséquence fort éloignées de l'objectif qui caractérise les recueils de Tassin.

On ne saurait pour autant inférer l'absence de lien avec les travaux des ingénieurs militaires. Un autre modèle est de fait à rapprocher plus spécifiquement de l'ouvrage de Le Clerc, celui de la *Topographie françoise* de Claude de Chastillon, l'un des principaux ingénieurs de Henri IV[466]. L'ouvrage, édité vingt-cinq ans après la mort de Chastillon, résultait en partie du travail de l'éditeur Jean Boisseau, qui avait dû faire graver les dessins de l'ingénieur[467]. Comme le titre indique, l'ouvrage comprend les « représentations de plusieurs villes, bourgs, chasteaux, maisons de plaisance, ruines et vestiges d'antiquitez du royaume de France », et ne manque pas de s'arrêter sur les *Marques de la grande antiquité estans au lieu de Jouy*, c'est-à-dire l'aqueduc lui-même **[fig. 2.9]**. La planche figurant l'édifice dans son ensemble, selon un point de vue éloigné, ne rappelle aucunement la composition de l'estampe de Le Clerc. Cependant, l'objectif du graveur et celui de Chastillon semblent similaires.

La Rochelle et de Breda. La réussite de ces ouvrages serait alors due à l'œil aguerri et à la sensibilité spatiale que le graveur aurait développés sur le terrain, en tant qu'ingénieur.

[462] Comme le note justement Robert Wellington (2011, p. 149), « [t]he boundaries can blur between chorography and the landscape genre because both require a skilled draughtsman to visualize a territory ».

[463] Pastoureau, 1984, p. 437-468.

[464] Comme le suggèrent leurs dimensions similaires mais aussi la présence des deux figures à la manière de Goltzius au revers des cuivres.

[465] J. 45. Dans la description des planches à la manière de Goltzius, Jombert réfère également aux deux planches sous ces termes « la vue de l'aqueduc de Metz, et celle de la maison de campagne de l'évêque de cette ville » (J. 3).

[466] Pastoureau, 1984, p. 97-124.

[467] Pastoureau, 1984, p. 97.

Davantage tourné vers l'illustration des curiosités et antiquités de France que sur la description systématique, la *Topographie françoise* peut être rapprochée de l'objectif qui présida à la réalisation des deux planches de Jouy. Sans faire de l'ouvrage de Chastillon un modèle explicite des premiers travaux topographiques de Le Clerc, il convient de souligner que ceux-ci pouvaient effectivement relever des compétences de l'ingénieur. En effet, avant même que les planches fussent imprimées, et devinrent effectivement des objets de curiosité, Chastillon avait bien dû être amené à croquer ce genre d'édifices en raison de leur intérêt historique, au même moment où il devait effectuer des travaux topographiques dans un but militaire.

La comparaison ne s'arrête pas là. En 1660, année durant laquelle il obtint sa charge, Le Clerc achevait une vue de Metz particulièrement remarquable par sa précision **[fig. 2.10]**[468]. Outre ses dimensions plus importantes, cette planche se distingue des vues de Jouy ou de Châlons en raison de son point de vue particulièrement peu élevé. L'œil qui contemple la ville n'est plus celui d'un oiseau ou d'un géant, mais celui d'un homme ayant gravi une petite colline et qui, depuis celle-ci, la représente sur le papier. L'illusion du sol sous les pieds du spectateur est habilement amenée par la suggestion du versant de la colline, au premier plan — la situation du spectateur est encore plus élevée que celles des deux cavaliers à droite qui dominent pourtant la plaine devant les portes de la ville. Cette mise en scène relève de ce que Martin Kemp a appelé la « rhétorique du réel », c'est-à-dire l'usage de signes visuels servant à convaincre le spectateur que l'image avait été produite directement d'après l'observation de l'objet[469]. En insistant sur la plausibilité de la situation depuis laquelle la ville est représentée, Le Clerc cherchait à signifier qu'il avait dessiné cette pièce *in situ*[470]. Alors que le portrait à vol d'oiseau, dans lequel l'observateur surplombe virtuellement la ville, présente un maximum d'informations mais relève d'une reconstruction fondée sur un plan, le profil perd nécessairement en quantité d'informations, mais garantit en contrepartie l'exactitude de celles-ci.

---

[468] IFF 881. La date inscrite sur la banderole est fort difficile à lire et a conduit Jombert, Mariette et Meaume à lire tous trois la date de 1650. Maxime Préaud assure cependant qu'on lit bel et bien « 1660 » à l'aide d'une loupe. Je ne peux que confirmer cette dernière observation.

[469] Kemp, 1996, p. 43. Robert Wellington (2011, p. 149-150) suggère également qu'un tel objectif présidait à la composition des tableaux de Van der Meulen. Dans le vocabulaire de la sémiologie, on parlerait alors de la présence de « marques d'énonciation ». Si l'absence de ces marques fait disparaître l'énonciateur et contribue dans une certaine mesure à donner au lecteur (ou au spectateur) l'illusion d'être directement face à ce qui est raconté (ou représenté), leur présence induit une réduction de l'illusion au profit d'une augmentation de la vraisemblance.

[470] On pourrait également convenir que la vue de Jouy répond à un même critère : cependant, s'il est possible que Le Clerc ait bel et bien représenté d'après nature cette vue, le premier plan n'atteste pas de la même manière la position du dessinateur et ne manifeste donc pas le même objectif rhétorique.

Cette rhétorique visuelle, absente des atlas du premier XVIIe siècle[471], se trouve remarquablement exploitée dans les recueils de Beaulieu **[fig. 2.11]**. Certes, une relation entre les planches de Beaulieu et l'estampe de Le Clerc s'avère difficile à établir en raison de la datation problématique de celles-là[472]. Si Beaulieu avait déjà débuté sa production gravée à la fin des années 1630[473], il semble que les profils inclus dans les recueils fussent réalisés bien plus tardivement. Ainsi, les vues des *Plans et profils des principales villes des duchez de Lorraine et de Bar*, gravées par Adam Pérelle, né en 1640, ou par Jean-Baptiste Hamont Des Roches, né en 1645, furent probablement exécutées durant les années 1670[474], et ne pouvaient en conséquence avoir servi à Le Clerc.

Un modèle bien plus convaincant est celui d'Israël Silvestre. Outre la composition, certains détails du *Profil de Metz*, tels que la légende dans la banderole, l'usage des vers dans la partie inférieure, et le format lui-même, semblent empruntés aux vues de Paris[475] **[fig. 2.12]**, Poissy[476] et Saint-Denis[477], que Silvestre grava avant 1655. Une telle similitude ne saurait résulter d'une coïncidence, et suggère que Le Clerc avait vu au moins l'une des trois estampes de Silvestre — qu'elles lui fussent présentées sous la forme de feuilles volantes ou incluses dans un recueil. Quels objectifs présidaient alors à la réalisation de telles planches ? La sensibilité pittoresque primait-elle sur la clarté ou la complétude de la description ? Les lettres que Silvestre adressa à Colbert lors de son voyage en Lorraine, dix ans plus tard, semblent le suggérer. Le graveur rapporte avoir dessiné « la plus belle vue de [Marsal] du côté que l'armée du roi y entra »[478] ; lorsqu'il découvrit « un aspect si agréable de Charleville », il ne put « négliger de la dessigner » car c'était ce qu'il « remarqu[a] de plus beau dans [sa] route »[479]. Ce sont bien des critères de beauté ou de pittoresque qui fondèrent les travaux de Silvestre, et qui amenèrent le graveur à s'arrêter et à reproduire tel ou tel point de vue. Si de telle sources ne renseignent qu'indirectement sur la manière dont Le Clerc pouvait appréhender son propre travail, elles

[471] Dans ces dernières, il y a souvent un premier-plan qui se détache de la carte elle-même, mais sa fonction est clairement ornementale, et non pas prévue pour donner un effet de réel.
[472] Pastoureau, 1984, p. 14-15.
[473] Beaulieu, 1639.
[474] Pastoureau, 1984, p. 14-15. Il convient de noter que, si les profils de ville ne sont pas mentionnés dans le privilège de 1642, l'arrêt de février 1668, demandé par certains graveurs pour contrer l'hégémonie de Beaulieu, permet à ceux-ci de « dessiner, graver et imprimer, vendre et débiter toutes sortes de dessins honnestes, portraits, batailles, plans et profils des villes » (cité *in* Pastoureau, 1984, p. 14).
[475] Faucheux, 1857, cat. no. 76.
[476] Faucheux, 1857, cat. no. 274.1.
[477] Faucheux, 1857, cat. no. 290.
[478] Lettre de Silvestre à Colbert, 3 octobre 1665, transcrit *in* Paris, 2018, p. 190.
[479] Lettre de Silvestre à Colbert, 30 novembre 1665, transcrit *in* Paris, 2018, p. 191.

peuvent néanmoins suggérer la vraisemblance d'une préoccupation similaire à celle de Silvestre.

Il s'agit alors de savoir si le *Profil de Metz* était destiné ou non à être inclus dans un recueil et, le cas échéant, si le projet d'un recueil relevait de la décision d'un commanditaire ou du graveur lui-même. En d'autres termes, quatre explications plausibles, mais mutuellement exclusives, peuvent être proposées : soit la planche était destinée au marché sous le format d'une feuille volante, soit elle devait illustrer un ouvrage, soit elle était destinée à un recueil dirigé par un tiers, soit, enfin, Le Clerc avait lui-même projeté de fabriquer un atlas dont la vue de Metz aurait constitué le premier élément.

Aucune preuve solide ne permet d'étayer l'une ou l'autre de ces hypothèses : selon Laurent-Josse, la planche aurait servi à illustrer *Le siège de Metz par l'empereur Charles V en l'an MDLII,* publié en 1665[480] ; cependant, cet usage postérieur, outre qu'il est infirmé par les exemplaires que j'ai consulté[481], ne donne aucune information sur la destination initiale de la planche. Certains éléments permettent alors de suggérer que le graveur avait bel et bien conçu le projet d'un recueil. D'une part, Le Clerc n'en était pas à son coup d'essai dans la production de séries gravées — en témoignent les *Messes* ou la *Vie de saint Benoît*[482] — et il bénéficiait du soutien de l'un des plus importants libraires messins. D'autre part, il semble probable qu'il était familier des recueils gravés de Tassin ou de Chastillon. Il aurait ainsi pu exécuter les deux premières vues de Jouy en vue de constituer un recueil, avant de se raviser et de privilégier un autre modèle, plus sophistiqué et plus directement dirigé vers un objectif courtisan, dont le *Profil de Metz* serait le premier exemple. En effet, les vers, rédigés par le prêtre Mengin et situés dans la partie inférieure de l'estampe, ne chantent pas tant les louanges de la ville qu'ils n'incitent ses habitants à exprimer leur dévouement envers le roi[483].

Que la gravure de cette planche coïncidât avec l'entrée en fonction de Le Clerc au service de La Ferté peut alors suggérer l'hypothèse suivante : le graveur aurait développé de l'intérêt pour le métier d'ingénieur-géographe par le biais des atlas, qu'il concevait alors comme

---

[480] *Cat. ms.*, 1665, no. 1. Sur l'ouvrage en question (Salignac, 1665), voir ci-dessous, p. 101-102. Le format petit in-quarto de l'ouvrage ne permet guère d'accueillir la planche, large de 305 mm — en outre, une telle planche serait assez incongrue dans cet ouvrage.

[481] Brunet (1860-1865, t. V, p. 76) ne mentionne pas non plus la planche du profil de Metz dans sa description de l'ouvrage en question.

[482] IFF 260-296.

[483] « Ô d'un puissant estat jadis la capitale, | […] | Estime le repos que la France te donne | Et comme un membre sain dans un robuste corps | Ploye au gré de ton Roi connoissant que tu dors | À l'ombre des lauriers que sa valeur moisonne » (IFF 881).

relevant pleinement de son activité de dessinateur et de graveur. Si les recueils gravés constituaient en règle générale le couronnement, parfois posthume, d'une carrière d'ingénieur[484], ils constituaient au contraire les prémices de celle de Le Clerc. Celui-ci avait pu s'arroger, par la réunion de ses propres compétences en dessin, en gravure et en mathématiques, les qualités requises pour mener de son propre chef un projet de cette envergure. Qu'il eût précisément pris pour modèle les profils de Silvestre et non ceux des recueils de Tassin ou de Chastillon résultait du désir de se distinguer des deux ingénieurs, sinon de les surpasser, en tant que graveur et dessinateur doué d'une sensibilité personnelle ou, pour parler en termes moins anachroniques, d'une capacité de sélectionner dans la nature ce qui en fait la beauté. En conséquence, l'obtention de la charge d'ingénieur-géographe n'était pas un moyen de s'éloigner du métier de graveur, mais bien d'élever celui-ci en l'intégrant au sein d'une charge impliquant un statut social supérieur.

2.2.2. Le savoir de l'ingénieur-géographe : l'usage de l'ichnographie dans la cartographie militaire et au-delà

Que le projet d'un recueil de vues gravées ne vît jamais le jour résulte sans doute du fossé entre les espérances du graveur et la réalité de sa charge. Le métier d'ingénieur, tel que Le Clerc fut conduit à le pratiquer, devait essentiellement consister à prendre des mesures géodésiques et à les reporter sur le papier. Cependant, si de tels travaux, généralement manuscrits, ne requéraient pas les compétences d'un graveur, ils avaient pu le conduire à exploiter ses talents de dessinateur. Les quelques travaux réalisés par un dessinateur anonyme sous la conduite de Brioys, qui sont conservés à la Bibliothèque Nationale, témoignent en effet d'un soin extrême[485]. La finesse des cartouches et autres cartels **[fig. 2.13 et 2.14]** indique l'attention que l'ingénieur accordait aux qualités plastiques de ses cartes[486]. On peut dès lors suggérer que Le Clerc consolida, au contact de Brioys, son vocabulaire ornemental, tandis que l'ingénieur pouvait tirer profit du goût et de la maîtrise technique de son jeune assistant. La marque laissée par le graveur dans les éléments ornementaux des travaux de Brioys apparaît assez aisément

[484] Le cas de Beaulieu est révélateur : ce ne fut qu'au prix d'un investissement considérable, 60 000 livres selon Perrault (1696, t. II, p. 44), que Beaulieu pouvait s'assurait la pérennisation, voire l'élévation, de son statut social. D'homme de guerre, il devenait le dépositaire de la mémoire des grandes actions militaires des règnes de Louis XIII et de Louis XVI (Pellicer, 2017). Dans la carrière de celui-ci, la production gravée découlait de son activité d'ingénieur.
[485] Voir à ce sujet Beaumont-Maillet, 1992, p. 468.
[486] Il doit en effet encore s'agir de travaux commandés par Colbert (voir ci-dessus, p. 92-93), et donc exécutés pour le roi.

dans une carte de Nancy **[fig. 2.14]** : les armes du roi ou le drapé qui sert de cartel au titre sont réalisés à l'aide d'un lavis souligné par des hachures qui rappellent de manière significative le rendu d'une estampe[487].

Si l'on ne conserve aucune carte effectivement réalisée par Le Clerc en tant qu'ingénieur-géographe, une planche, exécutée dans un tout autre contexte, permet d'éclairer le rapport complexe qu'il entretint avec la pratique de la cartographie et celle de la gravure. Il s'agit d'une petite carte [**fig. 2.15]** qui orne l'ouvrage de Bertrand de Salignac, *Le siège de Mets en l'an MDLII*. Paru à l'origine en 1553 pour célébrer la résistance héroïque des troupes françaises face aux armées du Saint-Empire[488], l'ouvrage fut réédité en 1665 par le librairie messin Pierre Collignon[489]. Une telle publication ne présente donc aucun lien avec la fonction d'ingénieur-géographe, mais le contexte dans lequel la carte fut réalisé demeure plus ambigu. Le dessin original[490] [**fig. 2.16]**, lavé au bleu et au gris, rappelle, comme le relevait justement Jombert[491], « la manière des ingénieurs ». Il permet ainsi de souligner, une fois encore, la continuité entre la pratique d'ingénieur-géographe et celle de graveur illustrateur.

Deux aspects particulièrement intéressants sont à relever ici. En premier lieu, seules les enceintes sont précisément décrites, tandis que la ville elle-même est réduite à ses quelques bâtiments les plus remarquables. La restriction du plan de la ville au seul appareil fortifié se retrouvait dans la plupart des travaux de cartographie militaire, comme en témoignent déjà les plans des recueils de Tassin **[fig. 2.17]**. De fait, la carte originale de l'édition de 1553 présentait déjà de telles caractéristiques **[fig. 2.19]**, mais elle n'avait cependant pas pu servir à la réalisation de la carte de 1665. En effet, dans la préface de l'ouvrage, Collignon avertit ses lecteurs qu'il avait scrupuleusement suivi le contenu du seul exemplaire complet de l'édition de 1553 trouvé chez une « personne curieuse » ; or, même dans cet exemplaire, la carte

[487] Sur l'emploi des codes graphiques propres à l'estampe dans le dessin, voir Kemp, 1994.
[488] Salignac, 1553.
[489] Salignac, 1665. Les raisons qui motivèrent Pierre Collignon à réaliser ce projet ne laissent guère de place au doute. Les derniers soubresauts de la guerre franco-espagnole s'éteignaient progressivement après la conclusion du traité de Vincennes, le 28 février 1661. Le Duché de Lorraine, jusqu'alors indépendant du royaume de France, passait virtuellement sous l'autorité de la couronne. Ce succès éveilla alors le souvenir glorieux d'un événement passé : le spectaculaire siège de Metz en 1552 s'était soldé par la retraite des troupes germaniques en janvier de l'année suivante, signant par là les prémisses de la domination française de la ville (Salignac, 1665, n.p. [épître]).
[490] Le dessin provient de la collection Paignon-Dijonval (Morel de Vindé et Bénard, 1810, inv. no. 7080). Les quelques traces de repentir, l'emplacement parfois acrobatique des légendes, l'utilisation du lavis pour caractériser les ombres témoignent qu'il s'agit d'un dessin préparatoire et non d'une copie plus tardive d'après l'estampe.
[491] J. 73.

manquait. Le curieux lui aurait alors fourni une ébauche de plan, grâce auquel Le Clerc avait pu reporter les positions des troupes et campements de Charles Quint dans sa propre carte[492].

La seconde caractéristique intéressante de cette carte réside dans la représentation même des enceintes, qui rappelle à plus forte raison la pratique militaire. Bien que les éléments du paysage, et les petits bâtiments soient représentés — ou signifiés — à l'aide d'une construction perspective empirique, l'empreinte des remparts est, quant à elle, le résultat d'une projection perpendiculaire au plan, c'est-à-dire d'une ichnographie.

Si la mise en perspective des éléments du paysage resta largement généralisée jusqu'à la fin du XVIIIe siècle[493], la représentation de l'appareil fortifié constituait un problème central. La cartographie était en effet le lieu d'une tension persistante entre la mise au plan des éléments représentés dans le dessein de saisir les distances réelles entre ceux-ci, et la nécessité de les figurer de la manière la plus complète qui soit afin d'assurer leur lisibilité[494]. En effet, les figures devaient, dans la mesure du possible, ressembler aux objets qu'elles désignaient, puisque, en l'absence d'une codification normalisée, elles ne pouvaient encore les signifier par des symboles dont les conventions fussent entendues par tout un chacun[495]. Ainsi le portrait à vue d'oiseau assurait-il une parfaite reconnaissance des éléments représentés, mais son incapacité de rendre compte des distances réelles le rendait inapte à l'utilisation militaire. L'ichnographie, progressivement développée durant le XVIe siècle[496], corrigeait ce problème, mais son haut niveau de codification limitait son emploi aux seuls ingénieurs et cartographes. La résolution de cette tension appela donc une forme particulière de construction, que l'on nomme perspective « militaire » ou « cavalière »[497]. Elle consiste à figurer les éléments en ichnographie et à adjoindre sur cette base leur élévation, comme si ceux-ci étaient, ainsi que l'expliquent les épigones de Blaise François de Pagan, « vu[s] d'une distance infinite, en sorte que la ligne visuelle fasse avec le rez-de-chaussée un angle de 45 degrez »[498].

---

[492] Collignon relate ses recherches : « […] je fis une recherche exacte de tous les exemplaires qui s'en purent trouver, afin d'en prendre le plus entier pour modèle de cest ouvrage, et de tous ceux que je recouvray à la faveur de mes amis, à peine en avoit-il un seulement auquel il n'y eut quelque deffectuosité, mais enfin je rencontray ce que je désirois dans la bibliothèque d'une personne curieuse, c'est de ce thrésor que j'ay tiré ce que je vous présente et que je communique aujourd'huy à tout le monde ». Plus loin, il précise : « j'y ay seulement joint le Plan du Siege, qui ne se trouvoit plus, et que ceste mesme personne m'a fournie pour en faire part à tout le monde […] » (Salignac, 1665, n.p. [épître])

[493] Bousquet-Bressolier, 1995.

[494] Cette problématique est largement abordée dans *L'Art universel de la fortification* du jésuite Jean Du Breuil (1665, p. 122-124). Voir à ce sujet, mais avec prudence, Galindo Díaz, 2014.

[495] Sur la question de la codification des cartes militaires, voir Orgeix, 2009.

[496] Pinto, 1976.

[497] Voir en dernier lieu, Alonso-Rodríguez et Calvo-López, 2014.

[498] Pagan, 1689, p. 32.

Au cours du siècle, cette forme de représentation avait supplanté l'ichnographie en raison de sa lisibilité supérieure[499]. On la favorisait en particulier pour les recueils gravés, comme ceux de Tassin[500] **[fig. 2.17]**, de telle sorte qu'il n'était pas rare qu'un dessin ichnographique, réservé à un usage professionnel, fournît le modèle pour une planche en perspective cavalière, elle-même destinée à une plus large diffusion[501]. Cependant, à mesure que les techniques d'arpentage s'affinaient, les imprécisions résultant de la perspective cavalière devenaient plus patentes. En effet, l'opération qui consistait à tirer les élévations sur la base du plan relevait d'une pratique empirique et non strictement géométrique : c'était, ainsi que le reconnaissait le jésuite Jean Du Breuil, une méthode efficace, mais non pas une science correctement appliquée, comme l'était l'ichnographie ou la perspective linéaire[502]. Si certains cartographes, à commencer par Beaulieu, prirent l'initiative de réintroduire l'ichnographie, aussi bien pour l'usage militaire que dans les recueils de cartes à destination d'un plus large public, cette solution restait encore marginale durant les premières décennies du gouvernement de Louis XIV. Elle ne s'imposa véritablement qu'à la fin du siècle, sans doute motivée par la signalétique normalisée de Vauban, laquelle rendait superflu le principe de ressemblance autrefois nécessaire[503]. Dans les années 1670, le plan ichnographique s'accompagnait encore d'un profil de ville destiné à faciliter sa lecture, par le biais de la comparaison, comme en témoignent les recueils de Beaulieu, ou encore les *Travaux de Mars* d'Allain Manesson-Mallet **[fig. 2.18]**. Dans la réédition augmentée de ce dernier ouvrage, parue entre 1684 et 1685, la construction de l'ichnographie fait elle-même l'objet d'une longue présentation qui trahit les difficultés propres à cette technique[504]. À propos d'une figure représentant une coupe sur le plan vertical d'un rempart, Manesson-Mallet avait ainsi reconnu que « cette section est très

---

[499] Dans la réédition des *Fortifications* de Pagan (1689, p. 32), il est ainsi précisé qu'il « y a une autre manière de représenter une forteresse qui est fort en usage chez les ingénieurs, qui est de la dessiner de telle sorte que l'on en découvre tout d'un coup le plan et les élévations, ce qui est une espèce de perspective […] ». Du Breuil (1665, p. 122-124) reconnaît les avantages de cette méthode en tant qu'elle n'offre pas de déformation des dimensions tout en permettant une lisibilité maximale. Voir Alonso-Rodríguez et Calvo-López, 2014, p. 556-560.
[500] Pastoureau, 1984, p. 437-468
[501] Voir l'exemple dans Buisseret, 2007, p. 1521. Le dessin du plan précède de toute manière celui de la mise en perspective, comme le démontre la procédure explicitée dans le *Gouvernail d'Ambroise Bachot* (Bachot, 1598, p. 10-12)
[502] Contrairement à la perspective axonométrique, la perspective cavalière relevait alors d'une pratique empirique et non d'une construction strictement géométrique, comme le dénonçait Du Breuil dans sa *Pratique de la perspective :* « c'est abusivement qu'il porte ce nom [de perspective] qu'on ne peut luy donner raisonnablement, puis que rien ne s'y fait par les maximes ny par les règles de cette science » ; il ajoute plus loin « que cette méthode [n'est] pas dans l'exactitude et justesse de la vraye perspective » (Du Breuil, 1679, t. I, traité VII, n.p.). Voir Alonso-Rodríguez et Calvo-López, 2014, p. 558.
[503] Orgeix, 2007 ; Orgeix, 2009.
[504] Manesson-Mallet, 1684-1685 t. I, p. 48-59.

difficile à concevoir, n'étant qu'un simple trait » et avait décidé de représenter « dans le haut de la planche, un bastion accompagné de deux moitiez de courtines avec leurs remparts et fossez, afin que l'on pût facilement raporter les parties d'un profil à l'autre »[505]. Il est dès lors fort probable qu'une attention similaire eût défini la présence des profils de ville dans les plans ichnographiques.

Si le choix de l'ichnographie ou de la perspective cavalière était en grande partie déterminé par le problème de la lisibilité, il répond également à d'autres préoccupations. En premier lieu, l'échelle du plan détermine la possibilité ou non de l'usage de la perspective cavalière. Celle-ci requiert en effet la représentation individuelle des éléments, et ne peut en conséquence supporter une échelle trop élevée. Lorsque Manesson-Mallet privilégia pour la représentation de villes réelles l'ichnographie à la perspective cavalière, ce fut précisément dans les seuls cas où l'échelle ne permettait plus un rendu suffisant des détails. En d'autres termes, dès lors que l'élévation des bâtiments n'était plus perceptible en raison de l'échelle, la représentation ichnographique s'imposait.

Cet aspect, essentiellement pratique, ne joua cependant aucun rôle dans la carte de Le Clerc. L'échelle aurait parfaitement permis la représentation des remparts ; en conséquence, elle ne permettait pas de justifier l'emploi de l'ichnographie. Un autre facteur, concomitant au précédent, mais néanmoins distinct, est celui de l'élégance. Ainsi, lorsque Le Clerc entreprit, quelque vingt ans plus tard, la gravure des *Conquêtes du roi*, il préféra encore l'emploi de l'ichnographie dans les médaillons supérieurs **[fig. 2.20]**. La représentation des villes se trouvait réduite aux lignes essentielles de leur appareil fortifié, allégée ainsi des minutieux détails qui auraient nui, non pas tant à la lisibilité, mais à l'élégance du dessin. L'enjeu n'était pas d'ordre pratique, mais d'ordre proprement esthétique.

En outre, un troisième facteur apparaît à la lumière des planches des *Conquêtes*. L'usage de l'ichnographie pour figurer l'appareil fortifié découlait directement de la pratique de l'ingénieur, et pouvait alors permettre de manifester le savoir-faire de celui-ci. Tout spectateur issu de la noblesse d'épée, ayant eu l'occasion d'ouvrir durant sa jeunesse quelque livre de fortification, pouvait être capable de saisir, même intuitivement, une telle référence. Le choix d'un tel mode de représentation, encore propre au génie militaire, au sein d'ouvrages de prestige, dénués de tout lien avec la poliorcétique, peut simplement suggérer que Le Clerc en avait si bien assimilé les codes qu'il en oublia jusqu'à leur existence. Mais derrière cet usage

[505] Manesson-Mallet, 1684-1685 t. I, p. 60.

pouvait également se cacher le désir d'appliquer dans les estampes des *Conquêtes* la trace d'un savoir portant sur l'objet même de la représentation. En employant l'ichnographie dans la production d'ouvrages qui, tout en figurant l'activité militaire, ne relevaient néanmoins pas de ce domaine, Le Clerc s'opposait à la réduction de l'artiste à un simple exécutant, afin d'affirmer sa connaissance de l'objet représenté.

La carte manuscrite de Metz et son transfert par la gravure permettent alors de suggérer l'impact de la pratique d'ingénieur sur celle du graveur. L'usage de l'ichnographie témoigne en effet de l'acquisition d'un langage pictural distinct de celui que Le Clerc avait vraisemblablement pu maîtriser jusqu'alors. Cependant, en raison de sa persistance dans les plans plus tardifs des *Conquêtes*, cet usage ne pouvait passer pour la simple trace de son activité d'ingénieur-géographe ; il devait permettre l'expression d'un savoir propre, qui touchait aussi bien l'objet de la représentation — la ville fortifiée — que la manière la plus propice d'achever cette représentation. Le Clerc aurait ainsi cherché à se distinguer en tant que graveur par l'emploi d'une technique de représentation à la fois plus élégante et plus élitaire que la traditionnelle perspective cavalière.

2.2.3. La querelle autour du projet des fortifications de Marsal (1663), ou le problème de la définition du champ de compétences

En incluant dans le champ de la gravure des compétences extérieures à celui-ci, Le Clerc semble poursuivre un désir d'assimilation des savoirs, et de valorisation de sa production gravée par l'apport de connaissances issus d'autres champs d'activités. Si, dans le cas de la *Carte de Metz*, une telle motivation ne semble avoir causé aucune difficulté particulière, elle fut néanmoins mise à rude épreuve lors du projet que Le Clerc réalisa pour la démolition de la forteresse de Marsal. En effet, le conflit qui suivit l'établissement de ce projet aurait causé le départ du graveur pour Paris[506].

Le 4 septembre 1663, Marsal, jusqu'alors aux mains de Charles IV, fut finalement remise à Louis XIV qui décida d'en démolir les fortifications[507]. Au dire de Laurent-Josse, Le Clerc fut dépêché sur place pour lever le plan de la forteresse : le relevé topographique devait vraisemblablement permettre de planifier les travaux de démolition et de réfection, et le graveur

[506] C'est du moins la version que Le Clerc aurait raconté à Laurent-Josse, comme l'affirme ce dernier (*Abrégé*, p. 409).
[507] Dès le début du XVIIe siècle, la restauration des places fortes se double d'une politique de destruction des remparts jugés inutiles (Orgeix, 2009, p. 36).

réalisa un plan, aujourd'hui introuvable, « avec une grande application [et] le dessina avec toute la propreté et l'exactitude dont il était capable »[508]. Cependant, l'ouvrage une fois achevé fut envoyé au roi sous le nom de l'ingénieur dont Le Clerc était le second, à savoir, en toute vraisemblance, Brioys lui-même[509]. Lorsque le graveur alla s'en plaindre auprès de l'intéressé, il fut « fort mal reçu »[510]. S'ensuivit alors une querelle à laquelle aurait pris part La Ferté lui-même, sans pour autant que ce dernier ne sût redresser le tort qu'avait subi le graveur. Mais y avait-il véritablement lieu de condamner l'action de Brioys ? Ce que Le Clerc aurait perçu comme une « injustice »[511] n'en était pas nécessairement une aux yeux de ses contemporains[512]. De fait, il n'était pas extraordinaire qu'un ingénieur en chef signât les dessins exécutés par l'un de ses subalternes[513]. Lorsque Brioys présenta quelques années plus tard sa carte du pays lorrain à Colbert, il admit qu'elle était de « deux différentes mains », mais cet aveu servait non pas à reconnaître le mérite de son jeune apprenti, mais seulement à excuser l'absence d'» éclat », défaut dont un ouvrage « fait d'une même main » aurait été épargné[514]. La reconnaissance du travail du subalterne n'avait d'autre objectif que celui celui d'excuser un manque de qualité.

On peut en outre suggérer que Le Clerc outrepassa le rôle qu'on attendait de lui. En effet, l'épisode, tel qu'il est rapporté par Laurent-Josse, n'est pas sans ambiguïté : en présentant son projet auprès de la cour, Le Clerc « espérait par là avancer sa petite fortune, et se mettre en état de mériter la protection des ministres »[515]. De quelle nature était véritablement le projet qu'il avait conçu dans ce but ? Le graveur ne s'était peut-être pas limité à une simple carte, mais aurait éventuellement conçu un véritable projet de démolition, voire de reconstruction, pour

[508] *Abrégé*, p. 409.
[509] Cette hypothèse me paraît être la plus plausible. De fait, il se pourrait que cet ingénieur soit Vauban lui-même. Ce dernier fut en effet chargé de réaliser en 1663 « un projet d'attaque qui n'eut pas de suite » (Vauban, 1839, p. 6), lequel incluait peut-être un projet de démolition. Cependant, le départ de Vauban pour Brisach, ordonné par le roi en décembre 1663 (Blanchard, 2007, p. 113-114) n'aurait guère laissé le temps à la querelle de s'envenimer jusqu'à conduire au départ de Le Clerc en 1665. En outre, l'ingénieur incriminé « ne faisait plus rien depuis un temps assez considérable » (*Abrégé*, p. 409) et « n'étoit plus capable d'agir » (*Éloge*, p. 10-11), ce qui ne correspond pas au portrait de Vauban.
[510] *Abrégé* p. 410.
[511] Le terme est rapporté Laurent-Josse (*Abrégé*, p. 410).
[512] Bien que, selon Le Clerc — tel que le rapporte Laurent-Josse — le maréchal de La Ferté semble avoir été de son avis puisque, selon les dires du graveur, il « écouta sa plainte avec beaucoup de bonté et lui promit de le récompenser à la première occasion qui se présenterait » (*Abrégé*, p. 409).
[513] Ainsi les cartes exécutées par l'ingénieur-géographe Claude Masse seraient régulièrement signées par son supérieur, François de Ferry (Faille et Lacrocq, 2001, p. 33).
[514] Lettre de Brioys à Colbert, 6 septembre 1665, BNF, Mélanges Colbert 131bis, fol. 939.
[515] *Abrégé*, p. 409.

lequel une maîtrise supérieure des mathématiques était requise[516]. Qu'il fût capable de réaliser ce type de projet[517] ne justifiait pas pour autant qu'il fût considéré comme étant autorisé à le faire.

Cette ambition déplacée répondait sans doute aux prétentions particulières du graveur. En effet, deux ans plus tard, lorsque Le Clerc partit pour Paris, il aurait exprimé l'intention de poursuivre sa carrière dans le génie, c'est-à-dire, semble-t-il, de s'intégrer au corps militaire. Laurent-Josse précise en effet que Le Clerc fut ensuite détourné de cette carrière, notamment « par les prières de ses parents, lesquels, le regardant comme l'unique appui et consolation de leur vieillesse, appréhendaient extrêmement de le perdre »[518]. De fait, si le travail d'ingénieur-géographe n'était pas sans danger même en temps de paix[519], la crainte exprimée ici semble pouvoir être attribuée à l'engagement militaire auquel se destinait le graveur.

Un autre élément en faveur de cette hypothèse réside dans les deux traités de géométrie du graveur. L'addition à la *Pratique de la géométrie* et le *Traité de géométrie* de 1690 attestent la maîtrise du relevé topographique aussi bien que celle du tracé sur le terrain[520]. Or, si celui-ci requérait les mêmes connaissances que le relevé, son objectif, le dessin et l'élévation des fortifications, dépendait quant à lui de la responsabilité d'un ingénieur militaire et non pas d'un simple cartographe. L'intégration des pratiques des abacistes au sein du monde militaire avait largement contribué à leur ascension sociale et à celle d'autres praticiens doués d'un savoir mathématique[521] ; de fait, la carrière militaire constituait encore, durant la deuxième moitié du XVIIe siècle, le meilleur moyen par lequel un jeune homme tel que Le Clerc pouvait espérer construire sa réussite.

---

[516] Comme en témoigne le projet de démolition des fortifications de Nancy que Vauban avait réalisé deux ans auparavant, et pour lequel il avait notamment calculé le volume à déplacer, ce qui lui avait permis d'évaluer le coût total du projet (Blanchard, 2007, p. 108-113).

[517] À l'article 9 du *Règlement que le roi veut que l'on observe pour les fortifications de chaque province du Royaume*, arrêté en 1604, il est précisé que, « [l]orsque le travail sera fait et parfait, le contrôleur général avec l'ingénieur de la province, *ou en son absence le conducteur de ses dess(e)ins*, se transporteront sur les places pour toiser et recevoir [sic] tous les ouvrages en présence du gouverneur ou lieutenant-général de la province, s'ils s'y veulent trouver, et en leur absence, du gouverneur de la place et de son lieutenant […] » (cité *in* Augoyat, 1860-1864, t. I, p. 27, je souligne). En conséquence, le « conducteur des dessins » pouvait être amené à remplacer l'ingénieur dans sa fonction, et devait donc faire preuve d'une maîtrise partielle, sinon équivalente, de certains aspects relatifs à la poliorcétique.

[518] *Abrégé*, p. 412.

[519] Sur les difficultés et les dangers du métier de cartographe, voir Lindgren, 2007, p. 486-487.

[520] Voir IFF 2357, 2363, 2368, 2370, 2378 en partie repris dans le Traité de géométrie (IFF 2421-2423, Le Clerc 1690, p. 235-236, 238). Voir aussi les prop. II (« *Un angle ABC estant proposé sur la planchette, en aligner un semblable sur le terrain* ») et V (« *Estant donné un plan sur la planchette, en tracer un semblable sur le terrain* ») *in* Le Clerc, 1690, p. 237, 239.

[521] Voir à ce sujet Biagioli, 1989, p. 42-46.

En concevant le projet de Marsal, le graveur n'avait peut-être eu aucune raison de douter de ses propres compétences, mais son supérieur était quant à lui en droit de considérer que de telles prétentions outrepassaient les charges qui lui étaient attribuées. En effet, si les compétences de Le Clerc en dessin — par lesquelles il pouvait se distinguer — étaient essentielles à la pratique de la cartographie, leur potentielle contribution à l'art de la fortification et de la poliorcétique est plus difficile à cerner. Dans sa *Nouvelle pratique de fortification*, Brioys rappelait que la connaissance du dessin n'était pas essentielle et que l'on pouvait se satisfaire « de sçavoir croquer quelque arbre, terrasse et maisonnette »[522] ; il convenait simplement de maîtriser la construction de formes géométriques à main levée afin d'ébaucher les plans[523]. Une telle tolérance peut s'expliquer par le lectorat auquel s'adressait l'ouvrage — c'est-à-dire les futurs officiers issus de la jeunesse noble[524] — et pour lequel l'enseignement du dessin n'occupait qu'une place infime en comparaison de l'instruction militaire. Pourtant, une telle explication apparaît insuffisante au regard de l'importance particulière que d'autres auteurs donnent au dessin. Ainsi Manesson-Mallet justifie la présence des planches « pour servir d'embellissement, et faire naître à la jeune noblesse le désir d'apprendre à desiner d'autant que dans la fortification le dessein n'est pas seulement d'une bien séance cavalière, mais encore *d'une nécessité absolue* »[525]. Une raison autrement plus obscure avait dès lors pu inciter Brioys à mésestimer l'importance du dessin. Le rôle de Le Clerc pour la *Nouvelle manière de fortification* était clairement accessoire[526]. Si la collaboration entre les deux hommes résultait peut-être, dans un premier temps, des affinités particulières que l'un montrait pour le texte et l'autre pour l'image, elle découlait plus probablement d'une distinction opérée *a priori* entre l'auteur et le simple exécutant. Que Le Clerc pût désirer s'élever au-dessus d'un tel statut — quelle que fût la part effective qu'il prit à la réalisation des travaux qu'on lui confiait — ne pouvait alors manquer de contrarier son supérieur. De fait, la réponse qu'il reçut suite à ses doléances ne découlait pas de la rudesse de Brioys, mais d'un légitime agacement envers un individu qui cherchait à s'approprier certains travaux qu'il n'était pas habilité à conduire. En

[522] Brioys, 1666, p. 2.
[523] « La connoissance qu'il faut avoir doit estre fondées [sic] sur une petite habitude du dessein, pour faire une petite ligne droite égales [sic] à une petite ligne droite par le jugement de la veue, et la couper en deux et en trois parties égales pour la mêmes [sic] méthode, comme aussi quelque petit arc de cercle, et à cela je ne prétens pas destruire l'usage du compas pour examiner si on a bien fait afin d'en corriger plus facilement l'erreur (s'il y en a) avec le crayon » (Brioys, 1666, p. 1).
[524] Comme le rappelle le titre, mais surtout la préface, dans laquelle on lit : "je n'expose cest essay de fortification que pour l'instruction de la jeunesse de qualité qui a de l'inclination à cela […]" (Brioys, 1666, n.p. [préface])
[525] Manesson-Mallet, 1684-1685, t. I, p. 8.
[526] Il est difficile de savoir dans quelle mesure les dessins sont de Le Clerc ou de Brioys, celui-ci étant en effet l'auteur de composition de la dernière planche [fig. 2.33], comme en témoigne sa signature « *J. Brioys inv.* ».

nuançant l'importance que revêtait le dessin pour la fortification, l'ingénieur rappelait indirectement à son confrère les limites du métier pour lequel celui-ci était qualifié.

L'échec du projet de Marsal permet d'esquisser certaines tensions entre les compétences dont se prévalait Le Clerc et celles qu'on voulait bien lui reconnaître. Cependant, le caractère hautement hypothétique des raisons que j'attribue à cet échec ne permet pas de définir de manière suffisamment précise l'étendue de ces tensions. Un autre traité sur l'art de la fortification, cette fois entièrement de la main du graveur, permet d'apporter un autre éclairage sur la nature de ses ambitions.

2.2.4. De la cartographie à la poliorcétique : le traité des fortifications.

Laurent-Josse affirme avoir en sa possession un « petit traité de fortification », réalisé par son père sous forme manuscrite peu après son arrivée à Paris[527]. Si cet ouvrage est aujourd'hui perdu[528], on peut fort heureusement se reposer sur la description relativement précise qu'en fait le biographe[529]. Le traité, laissé inachevé, comportait six parties et, séparé de celles-ci par une dizaine de pages blanches, un « article »[530] — peut-être une ébauche de la septième partie. La première partie comprend les définitions et un historique[531]. Elle est suivie d'» une table des noms et termes principaux » — un glossaire. La troisième partie traite de la fortification régulière, et décrit les différentes méthodes, celle du grand ingénieur lorrain Jean Errard, mais également « l'espagnole, l'italienne et la hollandaise » et, enfin, celle dite « composée » que Le Clerc nomme également la méthode française. La quatrième partie présente l'orthographie des différents types de remparts, tandis que la cinquième se concentre sur les plans des enceintes

---

[527] « Étant parti de Metz avec intention de s'avancer dans le génie, il entreprit, dès qu'il se vit un peu de loisir, un petit traité de fortification. […] Je suis maintenant le possesseur de ce petit traité, que je regarde comme un vrai chef-d'œuvre, surtout en fait de dessin » (*Abrégé*, p. 412).

[528] Le manuscrit en question avait sans doute été joint à la vente de la bibliothèque de Laurent-Josse, faite « avant son déceds pour payer ce qu'il devoit à des libraires de Paris et autres sommes qu'il devoit à Lyon » (Guiffrey, 1872, p. 327). Notons que Daniel Crönström avait transmis à Nicodème Tessin, le 20 mai 1706, « de Mr. Le Clerc ce qui est contenu à la liste cy-jointe, ce sont ses dernier ouvrages ou vous trouverez bien du beau aussi des desseins, plans et escrits de fortification » (Tessin, 1964, p. 354). S'il ne peut s'agir de l'ouvrage mentionné par Laurent-Josse, puisque celui-ci dit l'avoir toujours en sa possession près de quinze ans plus tard, il s'agit sans doute d'écrits préparatoires au traité, ou peut-être même de travaux réalisés durant sa charge d'ingénieur-géographe.

[529] *Abrégé*, p. 410-412.

[530] « […] après quoi suit l'article de la fortification irrégulière, où M. Le Clerc montre de quelle manière on doit tracer différents polygones sur des terrains irréguliers, fortifier le passage d'une rivière dans une place, ou un angle sortant excessif » (*Abrégé*, p. 411-412).

[531] « M. Le Clerc y donne d'abord la définition, les propriétés, progrès, changemens et avantages de la fortification. II marque ensuite la diversité des opinions dans l'art de fortifier, et puis la nécessité de savoir les différentes manières de fortifier » (*Abrégé*, p. 411)

suivant les différents polygones réguliers. Enfin la sixième porte sur les « dehors », c'est-à-dire l'appareil fortifié détaché du corps de place.

En dépit de l'ignorance dans laquelle nous laisse cette description quant au contenu effectif de l'ouvrage, on peut avancer que Le Clerc avait très probablement consulté les principaux traités de fortification, ceux déjà cités d'Errard ou de Pagan, mais aussi celui d'Antoine de Ville ou de Samuel Marolois[532]. Cependant, de tels ouvrages n'éclairent pas la particularité du traité de Le Clerc, et il convient de se rabattre sur un texte plus récent, *L'Art universel des fortifications françoises, hollandoises, espagnoles, italiennes, et composées* que le jésuite Jean Du Breuil avait publié en 1665 sous le pseudonyme de Silvère de Bitainvieu[533]. En effet, Du Breuil semble avoir été le premier à catégoriser de la sorte les différentes pratiques de fortification régulière en fonction des pays desquels elles proviennent. Chacune de ces méthodes se distingue des autres par les proportions et les angles d'attaque qu'elle donne aux bastions et autres ravelins, relativement au polygone dans lequel ces éléments s'inscrivent. Si Du Breuil fournit alors un modèle évident à Le Clerc, celui-ci ne se contenta pas pour autant de reproduire les propos du jésuite. Aussi le terme de « composé », tel que l'utilise Le Clerc, aurait-il pu découler de l'usage qu'en fit Du Breuil, si son sens n'avait en réalité été modifié de façon significative. Pour Du Breuil, la méthode « composée » réunit « celles des autres nations », dont les méthodes ne sont que de simples assimilations des quatre principaux types de fortifications[534]. Tandis que les Anglais adoptent le modèle hollandais, et les pays orientaux le modèle espagnol, la grande majorité des pays — les Polonais, les Allemands, les Suédois, les Danois, les Hongrois et les Suisses — suivent le modèle français[535]. À l'antithèse d'une telle définition, Le Clerc qualifie de « composée » la méthode française, parce que celle-ci constitue l'aboutissement des autres méthodes :

> M. Le Clerc pose d'abord les maximes spéciales à chacune de ces manières, ensuite la pratique ; enfin il en remarque les défauts et les avantages, en les comparant les unes avec les autres. Après quoi, il traite de la fortification composée, qu'il appelle française ;

[532] Dans la quatrième partie de son traité, jamais publiée, Brioys entendait faire la « [c]omparaison des diverses méthodes de fortifier, d'Errard, de Marolois, du chevalier de Ville, et du comte de Pagan » (Brioys, 1666, n.p. [préface]). Pour une introduction au contenu de ces différents traités, voir Bruand, 1988.
[533] Du Breuil, 1665.
[534] Du Breuil, 1665, préface, n.p.
[535] Du Breuil, 1665, p. 60.

> il en donne les maximes et la pratique, et remarque ses avantages, la regardant comme la meilleure, et *composée de tout ce qu'il y a de bon dans toutes les autres*[536].

Selon Le Clerc, la méthode française ne constitue donc pas l'origine des méthodes dites composées ; elle puise au contraire dans les autres approches pour en extraire les meilleurs éléments. Si l'usage de catégories par pays pour définir les différentes manières de fortifier suggère que le traité de Du Breuil pût servir de modèle, la définition de la méthode française atteste néanmoins la liberté que prit Le Clerc à l'égard de ce modèle[537]. Le projet de réduire en art sa pratique, c'est-à-dire de formaliser par le langage un savoir-faire, suggère que le graveur cherchait, par ce moyen, à acquérir une forme d'autorité qui justifierait ses aspirations[538].

Ultime témoignage, s'il en est, de la volonté de l'ingénieur-géographe de s'élever au-dessus des tâches qui lui étaient jusqu'alors attribuées, ce petit ouvrage est en outre le produit d'un contexte bien spécifique. Le graveur avait débuté sa réalisation non à Metz, mais une fois installé à Paris. Il l'aurait alors destiné à un but bien précis, celui de s'attirer les grâces d'un patron — et non des moindres :

> Son dessein étoit de le présenter à M. de Seignelay et de s'introduire, par son moyen, auprès de M. Colbert, qui étoit regardé pour lors comme le *Mecenas*, non-seulement des habiles maîtres, mais aussi des élèves de quelque espérance[539].

Un tel objectif semble *a priori* répondre à l'une des interrogations initiales de ce chapitre : en arrivant à Paris, Le Clerc avait bel et bien conçu le projet de poursuivre une carrière d'ingénieur militaire, et il aurait mis en place les moyens d'accéder à une telle position. Cependant, cet objectif est, une fois encore, plus complexe qu'il n'y paraît. Loin de se réduire à attester les compétences d'un ingénieur, le manuscrit témoigne également de l'intention de valoriser le savoir-faire du dessinateur.

2.2.5. Le génie et l'histoire : les illustrations du traité de fortification

Outre plusieurs cartouches dont le nombre n'est pas précisé, le traité de fortification comptait vingt-huit vignettes, quatorze demi-vignettes, quinze plans et profils, et trente-deux planches, vraisemblablement en pleine page, soit au total plus de quatre-vingt-neuf figures. À

---

[536] *Abrégé*, p. 411-412 (je souligne).
[537] Le reste du traité semble comprendre essentiellement les mêmes éléments que celui de l'ouvrage de Du Breuil, mais il est structuré de façon très différente.
[538] Sur ce sujet, voir notamment Long, 1997 et Vérin, 2008.
[539] *Abrégé*, p. 412.

un appareil ornemental luxueux — les cartouches ainsi que les demi-vignettes « faites seulement de petits ornements et sans figures ni paysages » — répondaient des illustrations « très délicates » et fort variées : elles étaient faites « de hachés, de lavés, de hachés et lavés » et réunissaient « presque toutes les petites couleurs, bleu, vert, jaune, rouge, de mélangés ». Certaines miniatures représentaient « de simples paysages, des petites vues de villes » et d'autres « de petites armées, de petits campements », qui ne sont peut-être pas sans rappeler, dans leur conception, le grand *Plan d'un désert de carmes déchaussés*, exécuté au même moment **[fig. 2.21].** Cependant, deux dessins, plus précisément décrits, distinguent radicalement l'ouvrage de Le Clerc de ce type de représentation. Dans le premier, on y observait, devant une armée, « la disposition d'un sacrifice, c'est-à-dire un bûcher allumé et des prêtres qui conduisent deux taureaux ». Le second dessin reçoit une description plus précise encore :

> Un des plus beaux [dessins], qui est tout lavé au carmin, représente Mutius Scévola mettant sa main droite dans le feu qui brûle sur un autel, autour duquel on voit un grand nombre de spectateurs qui marquent leur surprise. Une fort magnifique architecture, qui représente un portique du temple avec une partie du dehors de ce temple en perspective, fait le fond de cette petite pièce[540].

Bien qu'elle ne soit pas totalement incongrue dans un traité de fortification, la représentation d'un épisode fameux de l'histoire militaire de la République romaine[541] n'en est pas moins surprenante. Au XVIIe siècle, l'historiographie de la poliorcétique ne reposait guère sur la nostalgie de l'antique. Dans son chapitre consacré à « l'ancienne et moderne fortification de place », l'ingénieur Jean Fabre n'accorde qu'une brève mention à Archimède, et ce, non pour le louer mais, au contraire, pour en nuancer l'importance[542]. Même lorsque l'historiographie s'affine, elle n'en reste pas moins fort peu loquace sur les apports de l'Antiquité, à l'exemple des *Travaux de Mars* d'Allain Manesson-Mallet qui, en dépit de son titre, néglige entièrement

---

[540] *Abrégé*, p. 411.
[541] Relaté par plusieurs historiens romains (p. ex. Tite-Live, *Histoire romaine*, II, 12-13, et Plutarque, *Vie des hommes illustres*, VI, 17), l'acte héroïque de Mucius Scævola remonte à la guerre qui opposait en 507 av. J.-C. la jeune République romaine avec le roi étrusque Porsenna. L'épisode connut un nombre assez important de représentations — peintes ou gravées — depuis la fin du XVIe siècle, notamment par Goltzius (Strauss, 1977, cat. no. 233) et Le Brun (Lens, 2016, cat. no. 51-53). Que Le Clerc eût pris l'un ou l'autre pour modèle paraît cependant assez improbable, puisque ni l'estampe de Goltzius ni le tableau de Le Brun ne présente la « fort magnifique architecture » que Laurent-Josse admire dans la miniature de son père.
[542] Fabre, 1629, p. 14.

d'aborder la contribution des anciens[543]. L'histoire de la poliorcétique s'écrit alors comme un processus dialectique, guidé par le développement de nouvelles armes qui appelle en contrepartie une amélioration des techniques défensives[544]. Le Clerc lui-même semble avoir pleinement adhéré à une construction historiographique fondée sur l'idée de progrès, comme l'illustre la position de la méthode française qui, « composée de tout ce qu'il y a de bon » dans les autres méthodes[545], supplante en conséquence celles-ci. Dans cette logique, nulle place n'est réservée aux anciens.

Seul le traité des *Fortifications* d'Antoine de Ville semble se distinguer de cette tendance. Les digressions historiques y sont nombreuses, et elles font appel aussi bien à l'histoire moderne qu'au passé antique[546]. Cependant, elles se présentent sous forme d'anecdotes, privées de toute construction diachronique, et visent à divertir le lecteur plutôt qu'à l'instruire. En effet, leur rôle n'est pas tant d'éclairer une histoire conçue sur le modèle dialectique[547] que d'éveiller l'attention de « ceux qui [se] plaisent » à cette littérature[548].

Que Le Clerc connût les travaux d'Antoine de Ville ne fait guère de doute, puisqu'il reprit, comme nous le verrons par la suite, la composition de certaines planches de l'ingénieur pour les illustrations de sa *Pratique de la géométrie*[549]. Dans le cas de son traité de son fortification, la filiation s'avère plus complexe. En raison du format réduit du manuscrit[550], il est très improbable qu'on y trouve les nombreuses anecdotes qui parsèment l'épais volume in-folio d'Antoine de Ville ; l'entreprise historiographique aurait alors subi un glissement du texte aux images. Celles-ci obtenaient de fait un statut particulier, détaché d'une simple logique d'illustration. Or, l'autonomisation de l'image, dans le contexte d'un traité de fortification, n'allait pas de soi. Sous cet angle, l'ouvrage d'Antoine de Ville pouvait à nouveau constituer un modèle : les figures relatives aux plans et élévations de l'appareil fortifié sont en effet accompagnées de petits paysages à la manière de Callot[551] **[fig. 2.22-2.23]**, qui, l'explique

---

[543] Dans son premier chapitre, consacré à « l'origine et division de la fortification », Manesson-Mallet (1671-1672, t. I, p. 1) évacue complètement la poliorcétique ancienne, pour commencer son histoire avec Berthold Schwarz, le moine franciscain qui aurait découvert, au XIVe siècle, la poudre que les Orientaux employaient pour leur feux d'artifice .
[544] Voir au sujet de l'historiographie de la fortification au XVIIe siècle, Vérin, 1993, p. 252-254.
[545] *Abrégé*, p. 412.
[546] Parmi de nombreux exemples, voir en particulier Ville, 1628, p. 213-223.
[547] Cette histoire n'apparaît qu'au tout début de l'ouvrage (voir Ville, 1628, p. 1).
[548] Ville, 1628, n.p. [préface].
[549] Voir ci-dessous, p. 128-130.
[550] Rappelons que Laurent-Josse parle d'un « *petit* traité de fortification » (*Abrégé*, p. 410) et donne aux plus grandes figures 2 pouces et demi de large sur quatre de haut (soit environ 6 sur 10 cm), format qui suggère alors les dimensions restreintes de la page. Le discours devait alors lui-même être succinct.
[551] Voir à ce propos Pernot, 1978, p. 35.

l'auteur, « servent d'ornements »[552] et n'entretiennent de fait aucune relation avec le texte. Cette distinction semble s'inscrire dans le sillage du fameux dualisme aristotélicien entre plaisir et nécessité. Ici, cependant, l'opposition ne se joue pas sur le plan du médium — l'agrément procuré par l'image ne vient pas s'opposer à l'utilité du texte — mais au sein même de chacun des médiums : les plans et le texte explicatif servent un projet essentiellement épistémique ; les paysages et les anecdotes historiques font office d'ornements. Il semble dès lors que les illustrations de Le Clerc eussent convoqué à la fois le caractère plaisant de l'anecdote historique et la fonction décorative de l'image, telles qu'Antoine de Ville avait pu les concevoir.

Préciser le contexte de production de l'ouvrage permet cependant d'éclairer encore différemment la fonction de ces illustrations. En effet, la miniature de *Mucius Scævola devant Porsenna* constitue la première trace dans l'œuvre de Le Clerc, d'un sujet emprunté à l'histoire ancienne[553]. Or, cette nouveauté coïncide avec l'installation du graveur à Paris, et à son intégration progressive dans les milieux des peintres et des érudits travaillant au service de la couronne. Peu après son arrivée, le graveur avait en effet fréquenté les cours de dessin d'après le modèle sous la tutelle des professeurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et s'était lié avec le peintre en miniature Jacques Bailly, lui-même académicien[554]. Bailly s'attelait alors à réaliser un somptueux manuscrit sur les *Devises pour les Tapisseries du roi*, et il avait chargé Le Clerc de reproduire cet ouvrage en gravure[555].

La rencontre avec Bailly me paraît doublement significative. D'une part, la pratique du peintre avait pu encourager le graveur à développer un regain d'intérêt pour une technique qu'il avait expérimentée quelques années auparavant lorsqu'il était à Metz, et dans laquelle il s'était vraisemblablement déjà distingué[556]. J'ai suggéré que l'affinité de Le Clerc avec la gravure résultait de la confluence de son intérêt pour le dessin avec sa formation d'orfèvre. Il n'aurait donc pas développé un attachement particulier à l'échoppe et au burin, et se serait peut-être même convaincu que ses capacités de peintre en miniature sauraient également le distinguer.

---

[552] Ville, 1628, n.p. [préface].
[553] De fait, Le Clerc n'a gravé à Metz aucun sujet emprunté à l'Antiquité gréco-romaine, si ce ne sont les deux petites planches de *Mars* et *Vénus* (IFF 443 et 446).
[554] *Abrégé*, p. 410.
[555] Sur les collaborations entre Bailly et Le Clerc, voir ci-dessous, chap. 3.2.1, 3.2.2, 3.3.3 et 4.3.1.
[556] Selon le catalogue de Laurent-Josse, en 1662, Le Clerc « dessina et lava aux petites couleurs en espèce de mignature une vue de l'intérieur de la grande église de Metz. On y voit l'église depuis un bout jusques à l'autre et, au milieu de la nef, la procession des chanoines et plusieurs spectateurs. ce morceau n'est pas entierement achevé, et est très bon. Il est sur du vélin » (*Cat. ms.*, 1662, no. 1). Je n'ai pas retrouvé cette pièce.

D'autre part, l'usage d'un sujet tiré de l'histoire ancienne rappelait clairement l'intérêt que celle-ci avait soulevé dès les débuts de l'Académie de peinture et de sculpture, ainsi que l'illustrent les travaux de Laurent de La Hyre, de Jacques Stella, de François Perrier ou, bien sûr, de Charles Le Brun. Sous l'impulsion de celui-ci, l'Académie avait par ailleurs réactivé et renforcé la conception albertienne de la peinture, en prônant la supériorité de la peinture d'histoire sur les autres pratiques picturales[557]. Aussi le règlement de 1664 défendait-il à quiconque n'ayant pas « fait connoistre sa capacité en la figure et en l'histoire » de devenir professeur[558], et les tableaux d'histoire eux-mêmes étaient les seuls à faire l'objet de conférences[559], faisant écho à la fameuse hiérarchie établie par Félibien dans la préface *Conférences* de 1667[560]. Le Clerc aurait alors été sensibilisé à cette différence de statut. En se substituant au texte historique, tel celui d'Antoine de Ville, les miniatures du traité de fortification ne relevaient plus de l'usage qui caractérisait jusqu'à présent l'illustration de tels ouvrages, mais convoitaient un registre jugé plus élevé, assorti d'une forme d'autonomie à l'égard du texte, qui n'était pas sans évoquer la peinture d'histoire.

Cependant, cette comparaison pose la question du statut de la miniature par rapport à la peinture de chevalet ou de grand format. Félibien pouvait affirmer quelques années plus tard que les peintres étaient reçus « selon le talent qu'ils ont dans la peinture, distinguant ceux qui travaillent à l'histoire, d'avec ceux qui ne font que des portraits, ou des batailles, ou des païsages, ou des animaux, ou des fleurs, ou des fruits, ou bien qui ne peignent que de mignature, ou qui s'appliquent à la gravure »[561], ce qui suggère que les peintres en miniature ne pouvaient prétendre au même rang que les peintres d'histoire, quel que soit effectivement le type de sujet représenté[562]. Dans les registres de l'Académie, Pierre Du Guernier fut bien reçu en tant que

---

[557] Heinich, 1993, p. 77-90.

[558] *Statuts et règlemens de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, arrêtés le 24 décembre 1663, art. XIII, transcrit *in* Benhamou, 2009, p. 128.

[559] Kirchner, 1997, p. 187.

[560] Félibien (1668a, n.p. [préface]) fonde sa hiérarchie sur deux prémisses. Premièrement, plus grande est la variété et la richesse des compétences nécessaires à la maîtrise d'un genre, plus élevé est celui-ci: « il est constant qu'à mesure qu'ils [les peintres] s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre ». Deuxièmement, l'objectif premier de la peinture est de représenter une histoire ou, plus précisément, « de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes », ce qui conduit d'office à placer la peinture d'histoire au-dessus des autres genres. Le cas de l'allégorie, placée au sommet de la hiérarchie, répondait essentiellement à une visée politique comme l'a démontré Thomas Kirchner (1997).

[561] Félibien, 1666-1685, t. V, p. 2.

[562] Il n'est pas anodin que Félibien attribue son intérêt initial pour la miniature au fait qu'il « n'estoi[t] pas encore capable de juger de la différence qu'il y a dans toutes les manières de peindre » (Félibien, 1666-1685, t. V, p. 49).

« peintre en mignature » en 1663[563], tout comme Jean Duval en 1675[564], tandis que Jacques Versellin fut admis en 1687 « en qualité d'académicien sur le talent de la migniature »[565], ce qui confirme ainsi la distinction établie par Félibien. Pourtant, l'exemple de Jean Cotelle semble contredire ces trois cas : quoiqu'il eût présenté pour son agrément « un petit tableau de mignatur qu'il a faict représentant le Ravissement des Sabines »[566], il fut pourtant bien reçu en tant que peintre sans que sa spécialité fût précisée. De même, Jacques Bailly avait « faict voir des tableaux de fleurs en mignature »[567] pour sa réception le 30 juin 1663, mais sa qualité de peintre en miniature n'est pas précisée[568]. De fait, ce ne fut que bien plus tard, durant la deuxième moitié du XVIIIe siècle, que la distinction entre le grand genre de la peinture d'histoire et l'ensemble des autres genres, dont la miniature, fut effectivement régularisée au sein de l'Académie[569]. En raison du statut flou de ce que l'on pourrait alors qualifier — de manière abusive — « miniature d'histoire »[570], et quoique l'on puisse légitimement attendre que celle-ci ne fût pas considérée comme l'égal de la peinture d'histoire proprement dite, Le Clerc aurait entrevu — de manière plus ou moins consciente — le prestige qu'il tirerait de l'usage de cette technique.

À l'aune de ces hypothèses, il semble possible d'esquisser certaines des motivations du graveur, générées ou simplement confortées par le nouveau milieu dans lequel il évoluait. L'illustration, habituellement soumise au discours textuel, produisait ici son discours propre, indépendant du premier. Le traité de fortification, à la fois livre et recueil d'images, réunissait ainsi deux fonctions incompatibles l'une avec l'autre. Or, si le contenu littéraire démontre en premier lieu les compétences effectives de l'ingénieur sur le terrain, le rôle de l'image apparaît quant à lui plus complexe. Que le graveur eût illustré cet ouvrage dans le seul but de démontrer sa maîtrise du dessin n'exigeait ni l'usage de la miniature ni la référence à l'histoire ancienne ; les petits sujets de bataille, de paysages et d'armées, dans un registre semblable à celui qui fit

---

563 PV, t. I, p. 228.
564 PV, t. II, p. 56.
565 PV, t. II, p. 354.
566 PV, t. I, p. 360. Sur Cotelle, voir Versailles, 2018.
567 PV, t. I, p. 231.
568 Il est uniquement nommé « peintre en mignature » dans le brevet de logement au Louvre qui lui est accordé en novembre 1667 (Lacordaire, 1853-1855, p. 215).
569 La première mention d'une distiction claire apparaît dans les statuts de 1777, sans pour autant que la hiérarchie soit explicite : « la peinture et la sculpture des sujets historiques, celles du portrait, le paysage, les fleurs, la miniature et les autres genres desdits arts […] sont susceptibles d'un degré de talent capable de mériter à celui qui les possède l'admission à l'Académie royale de peinture et de sculpture » (*Déclaration du Roy concernant les arts de peinture et sculpture, et portant nouveaux statuts et règlement de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* registré le 2 septembre 1777, art. 2e, transcrit *in* Benhamou, 2009, p. 139)
570 La miniature reste encore aujourd'hui traitée principalement sous l'angle du portrait en miniature, et il manque une étude globale considérant l'ensemble des productions picturales en petit format aux XVIIe et XVIIIe siècles.

le succès de ses ouvrages postérieurs, auraient aussi bien pu convenir. Le traité de fortification répondait ainsi à un double objectif : celui de s'illustrer en tant qu'ingénieur et praticien des mathématiques par le biais du texte, et celui de se voir reconnu en tant que peintre, en miniature certes, mais savant et versé dans la tradition classique. Il reste alors à comprendre pour quelle raison ce traité fut laissé inachevé au profit de la *Pratique de la Géométrie*, publiée à la fin de l'année 1668. L'abandon de ce projet résultait-il d'un simple désintérêt pour le génie militaire ? Faut-il alors y lire le désir du graveur de revenir à la pratique de son art et de s'y consacrer pleinement ? Ou Le Clerc aurait-il réalisé le caractère problématique, voire inconvenant, de l'ouvrage ?

2.3. La *Pratique de la géométrie* (1668), entre utilité et divertissement

À la fin de l'année 1668, Le Clerc publia sa *Pratique de la géométrie sur le papier et sur le terrain*[571], débutée à Metz quatre ou cinq ans auparavant[572]. Il aurait donc entretemps délaissé cet ouvrage pour entamer la réalisation de son traité de fortification, avant de renoncer à celui-ci pour revenir au précédent. La *Pratique de la géométrie* fut dédiée au marquis de Seignelay, attestant que l'ouvrage se substituait alors, en terme de fonction, au traité de fortification. Selon Le Clerc lui-même — qui parle ici au travers de ses biographes — la raison de ce revirement serait due à l'engouement qu'aurait montré Le Brun à l'égard de ses compétences dans le dessin et dans la gravure. Une telle interprétation donne lieu à une distinction manifeste : dans un premier temps, Le Clerc aurait entrepris le traité de fortification afin de faire valoir ses talents d'ingénieur auprès de Colbert, tout en espérant se distinguer par la qualité des miniatures de l'ouvrage ; dans un second temps, il aurait repris son ouvrage de géométrie, toujours dans l'intention de s'introduire auprès du ministre, mais cette fois en tant que graveur et géomètre.

Autant l'objectif du traité de fortification ne peut se réduire à la seule valorisation du métier d'ingénieur, autant le lien qu'entretient la *Pratique de la géométrie* avec le métier de graveur s'avère lui-même ténu. Contrairement aux ouvrages d'Abraham Bosse[573], le traité n'est aucunement destiné à expliciter le rôle de la géométrie pour servir aux arts du dessin. En effet,

---

[571] Le Clerc, 1668. Au sujet de l'ouvrage, voir notamment Meaume, 1877b, p. 11-15 ; Graf, 1899 ; MacGregor, 1996, p. 10-82, McGregor, 2001.
[572] Laurent-Josse suggère la date de 1664 (*Cat. ms*, 1664, no. 2), mais le catalogue manuscrit de l'œuvre conservé à la BNF (Mss., NAF 1829) donne la date de 1663 ce qui paraît tout aussi vraisemblable.
[573] Voir à ce sujet, Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 117-141.

dans son épître à Seignelay, Le Clerc insiste en premier lieu sur l'utilité de la géométrie pour le génie civil et militaire, domaines propres au dédicataire, qui devait obtenir quelques mois plus tard la survivance de surintendant des Bâtiments du roi :

> […] la géométrie ne partagera-elle [sic] pas une bonne partie de vos heures ? Et ne doit-elle pas vous préparer aux grands emplois qui vous attendent ? Puis que soit en paix soit en guerre, l'architecture civile et militaire ne sçauroit rien exécuter sans elle, et que la fortification des places et la construction de tous ces monumens publics qui rendent la mémoire des grands princes si recommandable à la postérité ne subsiste que par ses règles.[574]

Laurent-Josse lui-même ne manqua pas reconnaître que le petit ouvrage ne « contient précisément que ce qu'il y a de plus nécessaire à un ingénieur pour travailler aisément sur le terrain »[575]. Loin d'accuser le passage d'un champ d'activité à un autre, la *Pratique de géométrie* semble *a priori* attester la persistance, sinon le renforcement, des ambitions qui avaient motivé la réalisation du traité de fortification. Que celui-ci fût délaissé ne pouvait donc résulter de nouvelles ambitions que le graveur aurait développées en côtoyant l'Académie, mais peut simplement s'expliquer par le caractère nettement plus rentable de la *Pratique de la Géométrie*.

2.3.1. Le règne de la pratique

Contrairement au luxueux manuscrit enluminé, réservé au seul marquis de Seignelay, la *Pratique de la géométrie* était destinée à être imprimée, multipliée et diffusée. Cette distinction paraît fondamentale, eu égard à l'extraordinaire popularité que l'ouvrage connut par la suite[576]. En effet, en l'espace de quelques années seulement, la *Pratique de la géométrie* avait acquis une réputation outrepassant largement le seul cadre parisien, comme l'atteste la dédicace que l'éditeur lausannois David Gentil[577] adressa au duc de Saxe-Zeitz dans son édition pirate de 1684 :

---

[574] Le Clerc 1669, n.p. [épître].
[575] *Abrégé*, p. 412.
[576] L'ouvrage connait une trentaine de rééditions jusqu'au XIXe siècle, dont certaines sont issues de traductions en anglais, allemand, italien, latin et même en russe. Voir l'annexe de William MacGregor qui, s'il demeure incomplet, constitue cependant un bon indicateur du succès du livre (1996, p. 83-85).
[577] Cette édition ne figure pas dans l'annexe de MacGregor. Sur David Gentil, voir Netz, 1993, p. 37-41.

> J'ay osé prendre cette liberté de luy dédier cet ouvrage qui a esté receu avec tant d'approbation de tout le monde que j'ay crû le devoir mettre sous la presse pour en fournir le public et satisfaire aux empressemens avec lesquels il estoit demandé.[578]

Ce succès a été attribué moins au contenu de l'ouvrage qu'à la qualité exceptionnelle des quatre-vingt-deux planches qui ornent le livre[579]. Les figures géométriques sont en effet incluses dans l'espace supérieur de délicats petits paysages ou autres scènes de genre **[fig. 2.24-2.31]**, qui firent effectivement le bonheur des contemporains de Le Clerc. Selon l'abbé de Vallemont, « rien n'est plus intéressant que [ces] quatre-vingt petits paysages, ornés de morceaux d'architecture, et qui sont dessinés et gravés d'une correction et d'une force […] »[580]. Dans le catalogue de la collection de Quentin de Lorangère publié en 1744, Edme-François Gersaint affirme que la *Pratique de la géométrie* est « très-recherché […] même par ceux qui ne cultivent point cette science, et seulement pour l'agrément des vues charmantes »[581]. Mais le témoignage le plus frappant de ce succès réside dans l'entreprise de Charles-Antoine Jombert. Lorsque celui-ci se chargea de rééditer le second ouvrage de géométrie de Le Clerc, son *Traité de géométrie*, paru en 1690[582] et dont les planches, gravées sur bois, sont cette fois-ci réduites à de seules figures géométriques, il fit appel aux graveurs Charles-Nicolas Cochin et Pierre-Quentin Chedel pour reprendre entièrement les illustrations, « à l'imitation de M. Le Clerc », comme il l'indique dans la préface, c'est-à-dire que « l'on a ajouté au bas de chaque planches des petits sujets grotesques et des paysages […] »[583].

Que cette luxueuse réédition témoigne d'un intérêt plus marqué envers les estampes qu'envers le texte relèverait cependant d'une interprétation abusive. D'Alembert lui-même, qui tenait le *Traité de géométrie* en haute estime[584], n'en affirmait pas moins que « la *Géométrie pratique* qui le précède […] ne contient rien ou presque rien qu'on ne trouve dans la plupart des élémens de géométrie pratique »[585], ce qui dévoile certes le peu d'originalité de l'ouvrage, mais permet aussi d'insister sur sa fonction de manuel destiné à un public néophyte. De fait, le

---

[578] Le Clerc, 1684, n.p. [épître].
[579] MacGregor 1996, p. 22-23.
[580] *Éloge*, p. 12-13.
[581] Gersaint, 1744, p. 141.
[582] Le Clerc, 1690.
[583] Le Clerc, 1744, p. v. À ce sujet voir la notice de Christian Michel (1987, p. 212-213), lequel mentionne cependant à tort qu'il s'agit de « la réédition d'un livre paru chez Jolly en 1669 puis chez Jean Jombert […] en 1682 », c'est-à dire la *Pratique de la géométrie*, alors qu'il s'agit en réalité d'une réédition du *Traité de géométrie* paru en 1690 chez Jean Jombert.
[584] Voir ci-dessous, p. 125, n. 626.
[585] *Encyclopédie*, t. VII, p. 608.

traité se concentre exclusivement sur la construction de figures géométriques à l'aide de la règle et du compas, présentées de manière extrêmement concise, sans faire appel à aucun théorème ni démonstration. Si Le Clerc admet que la géométrie « se distingue en théorique et pratique », il place néanmoins l'intégralité de la discipline sous une perspective utilitariste, comme en témoigne la liste des domaines dans lesquels la géométrie n'est pas seulement considérée comme « utile », mais « tout à fait nécessaire »[586]. Comme le soulignait le censeur de l'édition de 1744, l'ouvrage pouvait aussi bien servir d'aide-mémoire « aux praticiens qui se contenteront de la construction pour opérer exactement », que de manuel pédagogique destinés « aux enfans qui ne saisissent pas l'idée des théorèmes »[587].

La *Pratique de la géométrie* s'inscrit de fait dans un genre littéraire développé au cours du XVIe siècle, et qui résultait de la réunion de deux traditions autrefois distinctes, celle des mathématiques pratiques et celle des mathématiques pures[588]. Le développement de l'artillerie avait en effet contribué à exposer aux yeux de la noblesse l'utilité des outils mathématiques pour la pratique militaire[589]. Mais l'expansion du champ d'application des mathématiques devait elle-même être légitimée par une reconstruction rétrospective de l'origine de ces outils dans la culture savante des mathématiques pures[590]. On observe alors l'intégration des *Éléments* d'Euclide au sein même d'instructions dérivées en réalité des traités d'abaque[591]. Dans l'un des ouvrages caractéristiques de cette nouvelle pratique, Jean L'Hoste affirmait explicitement vouloir « démonstrer *tout ce que se peut tirer en practicque* des six premiers livres des Élémens d'Euclides, touchant les dimensions des superficies, la manière de lever un plan, faire une carte ou description topographique, et autre traict de géométrie »[592].

L'un des contemporains de L'Hoste, le mathématicien Denis Henrion, offre un remarquable exemple de la mise en application du traité d'Euclide. Ainsi, dans ses *Mémoires mathématiques recueillis et dressez en faveur de la noblesse françoise*, il insiste sur la nécessité de se référer à la traduction des *Éléments* sur laquelle il travaillait alors[593], et non sur la

[586] Le Clerc, 1669, [partie 1] p. 3-4.
[587] Le Clerc, 1744, n.p. [privilège]. Sur l'usage de tels ouvrages comme aide-mémoire, voir Brioist, 2009, p. 12
[588] Sur l'évolution des rapports entre mathématiques pratiques et mathématiques pures aux XVIe et XVIIe siècles, voir notamment Biagioli, 1989 ; Vérin, 1993 ; Field, 1997 ; Romano, 1999 ; Brioist, 2009.
[589] Biagioli, 1989, p. 45-46.
[590] Brioist, 2009.
[591] Brioist, 2009, p. 15-16.
[592] Cité *in* Romano, 1999, p. 345 (je souligne).
[593] Cet ouvrage fut publiée en 1615 (Henrion, 1615).

traduction, jugée incomplète, qu'avait récemment publiée l'un de ces confrères[594]. Dans sa *Géométrie pratique*, parue en 1620, il regrette à nouveau que les traducteurs aient délaissé « beaucoup de choses, belles et nécessaires, qui se pouvoient colliger et schollier à iceux » et justifie ainsi avoir intégré à son ouvrage « les principaux et plus nécessaires théorèmes d'Euclide »[595]. Chez Jean L'Hoste comme chez Henrion, Euclide est donc mobilisé pour fournir les fondations de la géométrie pratique.

À première vue, Le Clerc semble s'inscrire au sein cette tendance. Contrairement à un nombre croissant de traités de géométrie pratique[596], la présentation des premiers éléments géométriques suit en effet strictement celle des *Éléments* : après la définition du point comme « ce qui n'a aucune partie », vient celle de la ligne comme « longueur sans largeur »[597]. Si, selon Le Clerc, le point « n'est pas même sensible, mais seulement intellectuel », on ne peut pourtant « point faire d'opération, que par l'entremise des choses corporelles », et l'on doit ainsi représenter « le point mathématique par le point physique qui est l'objet de la veue le plus petit et le moins sensible »[598]. Une telle justification fut manifestement empruntée à Henrion, lequel souligne que pour représenter le point « à nos sens extérieurs, nous nous servons du poinct phisique »[599]. Cependant, l'objectif de ce commentaire diffère radicalement de celui qui animait la remarque de Le Clerc. En effet, Henrion admet une telle conclusion après avoir opposé la conception des physiciens, pour lesquels « le poinct est le moindre objet de la veue », à celle des mathématiciens, qui affirment « que le poinct est un object de l'intellect si subtil qu'il ne peut estre divisé en aucunes parties ». Cette distinction renvoie à la nature problématique des objets mathématiques, alors largement discutée[600], plutôt qu'elle n'indique un véritable souci relatif à la figuration des formes géométriques. En réalité, Henrion paraît peu sensible à ce dernier aspect. Sa *Géométrie pratique*, loin de réitérer les précisions de ses *Éléments*, évacue de fait toute référence au dessin géométrique :

> La ligne est ce qui a longueur sans largeur, les extrémitez de laquelle sont poincts, et [il] y en a de trois sortes, sçavoir est droite, courbe, et mixte : la ligne droicte est celle qui est esgallement comprise entre ses poincts, ou bien c'est un traict le plus court qui

[594] Henrion, 1613, n.p. [avertissement]. Il s'agit de la traduction de Denis Dounot parue en 1609, et rééditée en 1613 (pour une liste des traductions françaises d'Euclide, voir Lacoarret, 1957).
[595] Henrion, 1620, p. 4.
[596] Kokomoor, 1928, p. 374.
[597] Le Clerc, 1669, [partie 1] p. 6-8 ; Henrion, 1615, p. 1.
[598] Le Clerc, 1669, [partie 1] p. 8.
[599] Henrion, 1615, p. 2.
[600] Voir notamment Gaukroger, 2006, p. 268-269.

> se puisse faire d'un poinct à l'autre. Mais la ligne courbe est celle qui est conduicte par circuit, depuis un poinct jusques à l'autre. Et quant aux lignes mixtes, elles ne sont en usage en la géométrie, c'est pourquoy nous ne dirons rien d'icelles.[601]

Or, contrairement à son prédécesseur, Le Clerc avait précisément pour intention d'expliciter la manière dont les opérations du dessin devaient signifier correctement les objets géométriques. Ainsi croyait-il bon de préciser que le point doit être marqué « d'un coup d'aiguille, d'un coup de pointe de compas, de plume, ou de crayon »[602]. Cette remarque renvoie bien entendu à la pratique du dessinateur lui-même, et trouve notamment un écho dans la *Pratique de la fortification* de Brioys. Selon ce dernier, il suffit aux lecteurs, « de sçavoir qu'un point se marque avec un crayon bien pointu », sans qu'il soit nécessaire de « s'amuser à la distinction des quantités phisiques et mathématiques »[603]. Au contraire des travaux de L'Hoste ou de Henrion, l'ouvrage de Brioys atteste un véritable processus de dévalorisation de la théorie. En effet, dans la préface de son ouvrage, l'ingénieur déclarait son horreur pour « toutes les idées intellectuelles d'une justesse imaginaire qu'on trouve par la théorie », et promet de ne s'attacher qu'au « solide »[604]. Il reconnaît cependant que certaines de ses précisions relatives à la pratique peuvent paraître ridicules aux yeux de ses lecteurs. Lorsqu'il explique la construction du compas, il affirme qu'il « ne doubte pas qu'il n'y en ait plusieurs qui ne trouve [sic] [sa] pensée trop ingénue à [s']expliquer de la façon », mais se justifie par une pirouette, en s'élevant contre les « habiles faiseurs d'instruments de mathématiques [qui] ne sont pas tousjours à nostre dévotion pour adjuster des portes crayons »[605].

L'extrême précision accordée aux aspects les plus triviaux de la pratique se retrouve de manière similaire dans le traité de Le Clerc, sans pour autant que celui-ci, à la différence de Brioys, ne prît le soin de s'en excuser. Aussi, pour tirer une ligne d'un point A à un point B, doit-on observer l'instruction, ou plutôt la « pétition » suivante :

> Appliquez la reigle aux points A et B. Tirez la ligne demandée AB *en coulant la plume ou le crayon aupres de la reigle*, depuis le point A jusques au point B.[606]

---

[601] Henrion, 1620, p. 4-5
[602] Le Clerc, 1669 [partie 1] p. 6.
[603] Brioys, 1666, p. 2.
[604] Brioys, 1666, p. 2.
[605] Brioys, 1666, p. 61.
[606] Le Clerc 1669, [partie 1] p. 38 (je souligne).

Une telle précision n'était pas entièrement dénuée d'utilité pour le néophyte, et elle témoigne, une fois encore, de l'extrême attention que Le Clerc accordait à la pratique du dessin géométrique, jusqu'à déformer la terminologie euclidienne[607]. Dans sa traduction des *Éléments*, Henrion définit en effet les « pétitions » comme « choses si claires et évidentes en ceste science qu'elles n'ont besoin d'aucune confirmation, mais requièrent seulement le consentement de l'auditeur afin qu'en faisant la démonstration il n'y ait aucune hésitation ou difficulté »[608]. Quelques pages plus loin, la première pétition offre le modèle même auquel réfère implicitement Le Clerc : « D'un point donné, à un autre point, mener une ligne droicte »[609]. La fonction d'une telle instruction diffère cependant, puisque, selon Henrion, Euclide aurait demandé par ce moyen à son lecteur « qu'il luy soit permis de descrire ou de *s'imaginer* des lignes droites de telle longueur qu'il voudra […] sans qu'il soit contrainct de démonstrer que cela est possible »[610]. Si Le Clerc reprend presque mot pour mot les pétitions d'Euclide, ce n'est pas tant dans une visée axiomatique, que pour détailler les moyens par lesquels les figures doivent être, à proprement parler, tracées sur le papier.

Le rapport qu'entretenait Le Clerc à la théorie est donc nuancé. Il tirait certes parti de l'organisation euclidienne et faisait parfois appel à des outils euclidiens. Mais la logique déductive d'Euclide est largement évacuée de l'ouvrage : les axiomes présentés après les définitions[611] ne sont jamais mobilisés dans les propositions elles-mêmes. Alors que les premières propositions du livre I fournissent les prémisses d'un nombre considérable de propositions plus avancées, elles ne sont jamais concrètement référencées. Les propositions I : 11, II : 4, II : 11, V : 1 ou V : 7[612], faisant référence au tracé de la perpendiculaire, admettent toutes implicitement la proposition I : 1, qui détaille comment « [é]lever une perpendiculaire d'un point proposé dans le milieu d'une ligne droite »[613] ; cependant, elles omettent tout renvoi explicite à celle-ci. Au contraire, certaines propositions réitèrent entièrement le déroulement fourni par certaines propositions précédentes. C'est notamment le cas de la proposition I : 6, qui, quoiqu'elle puisse être inférée de la proposition I : 1, répète pourtant toutes les instructions

[607] Franklin W. Kokomoor (1928, p. 385-387) souligne que la confusion entre définitions et postulats, ou entre postulats et axiomes, est fréquente dans les ouvrages de géométrie pratique du XVIIe siècle.
[608] Henrion, 1615, n.p. [prolégomènes]. Les exemples de pétitions se trouvent aux livres I (p. 16-17) et VII (p. 254).
[609] Henrion 1615, p. 7.
[610] Henrion 1615, p. 8 (je souligne).
[611] Le Clerc, 1669, [partie 1] p. 32-35
[612] Le Clerc, 1669, [partie 2] p. 22, 36, 50, 118, 130 (je réfère aux propositions, comme il est d'usage, en référant d'abord au numéro du livre, puis à celui de la proposition).
[613] Le Clerc, 1669, [partie 2] p. 2.

de celle-ci. De la même manière, la proposition II : 9, qui montre comment « [t]rouver le centre d'un cercle donné »[614], ne sert absolument pas la proposition suivante, qui permet d'» [a]chever une circonférence commencée dont le centre est perdu »[615], alors que la construction est fondamentalement la même.

En outre, Le Clerc passe, sans distinction, des éléments dérivés d'Euclide à d'autres éléments directement inspirés par la pratique et sans lien aucun avec les fondements théoriques de la géométrie. Ainsi aux définitions traditionnelles de la ligne s'ajoutent celles exclusivement relatives au dessin géométrique, telles que la ligne « apparente ou tracée qui est décrite avec ancre ou crayon » ou la ligne « occulte ou blanche qui est tirée seulement avec la pointe du compas, ou marquée avec des points »[616], à savoir un terme propre au lexique du dessin, mais non à celui de la géométrie[617]. Quant à la construction de la spirale, elle relève d'une simplification de la spirale d'Archimède, puisque les courbes sont dessinées directement à partir de demi-cercles, et non selon une progression linéaire[618]. De même, sa construction de l'ovale « sur une longueur donnée »[619] est arbitraire puisqu'une ellipse ne peut en réalité se construire sur la seule base de son grand diamètre[620].

Ces particularités découlent manifestement de la manière par laquelle le graveur avait acquis ses connaissances en géométrie. L'apprentissage par la pratique avait sans doute supplanté d'éventuelles connaissances livresques, et avait conduit Le Clerc à penser les entités mathématiques comme des objets concrets et tangibles. De plus, une telle conception était sous-jacente à certaines pratiques pédagogiques en vogue dans les milieux jésuites[621]. Ainsi, dans un ouvrage publié en 1643, Pierre Bourdin enjoignait son lectorat — en partie constitué de ses propres étudiants au collège de Clermont — à « prépare[r] un compas et une règle » et à « faire sur le papier avec un traict de plume, ce que la pratique vous ordonne »[622].

Que de tels ouvrages eussent fait partie des lectures du graveur semble pouvoir être soutenu par l'usage d'une anecdote, empruntée à quelque auteur antérieur — peut-être Henrion, — sur

---

[614] Le Clerc, 1669, [partie 2] p. 46.
[615] Le Clerc, 1669, [partie 2] p. 48.
[616] Le Clerc 1669, [partie 1] p. 10.
[617] « Occulte, se dit *en géométrie* d'une ligne qui s'apperçoit à peine, et qui a été tirée ou avec la pointe du compas, ou au crayon. | Les lignes *occultes* sont fort en usage dans différentes opérations, comme quand on lève des plans, qu'on dessine un bâtiment, un morceau de perspective ; on efface ces lignes quand l'ouvrage est fini » (*Encyclopédie*, t. XI, p. 332).
[618] Le Clerc, 1669, [partie 2] p. 26.
[619] Le Clerc, 1669, [partie 2] p. 52.
[620] Voir la proposition suivante *in* Le Clerc, 1669, [partie 2] p. 54.
[621] Romano, 1999, p. 452-462.
[622] Cité *in* Romano, 1999, p. 453.

l'histoire des origines de la géométrie comme « mesure de la terre » : afin de conserver les surfaces des terrains régulièrement envahis par les eaux du Nil, les Égyptiens auraient développé des techniques d'arpentage qui les conduisirent à développer les premiers outils géométriques, expliquant de fait l'étymologie du terme[623]. Cette explication n'est pas rare[624], mais elle reste pourtant loin d'être systématiquement présentée, que ce soit dans les traductions françaises d'Euclide ou dans le cas d'ouvrages pratiques de géométrie. Or, si cette référence achève de donner à l'ouvrage la conception essentiellement pratique de la géométrie qu'il défend, elle atteste pourtant que cette conception n'était pas exclusivement fondée sur un apprentissage pratique, mais qu'elle reposait aussi sur une certaine culture littéraire qui permettait de justifier le caractère fondamental — car originel — de la pratique.

2.3.2. Illustrer la géométrie : de la fonction didactique de l'image à celle d'ornement

Si la commodité de la *Pratique de la géométrie* et la clarté des instructions qu'elle fournit contribuèrent sans doute à son succès, le rôle primordial que jouèrent les illustrations doit à présent être approfondi. Celles-ci ne manquèrent pas d'engendrer par la suite une certaine tension entre deux usages fondamentalement distincts. Tandis que les amateurs d'estampes ou les marchands s'arrachaient les premiers exemplaires pour en détacher les planches gravées et ne conserver que celles-ci[625], un apprenti géographe eût regretté de ne pouvoir acquérir le livre en raison de son coût devenu prohibitif[626]. Si la délicatesse et l'élégance des illustrations suffisent sans doute à justifier l'intérêt des collectionneurs, ces qualités ne peuvent à elles seules permettre d'expliquer leur singularité.

Il est communément admis que Le Clerc fut, par cet ouvrage, le précurseur d'un type de livre scientifique orné de ces petites figures pittoresques que l'on nomme abusivement « vignettes »[627]. Ce terme problématique[628] masque en réalité la spécificité de l'illustration de

---

[623] Henrion, 1615, n.p. [prolégomènes].
[624] Elle figure notamment dans le *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin* (Bossuet, 1681, p. 451).
[625] Les recueils que j'ai consultés sont en effet principalement composés d'épreuves comprenant le texte au verso.
[626] D'Alembert affime ainsi à propos du *Traité de géométrie* que « les gravures agréables dont l'auteur l'a accompagné, le rendent assez cher, eu égard à son volume : il seroit à souhaiter qu'on le réimprimât, en supprimant les gravures pour diminuer le prix du livre ; l'utilité de l'ouvrage, et sa clarté, en assureroient le débit ». (*Encyclopédie*, t. VII, p. 608)
[627] Graf, 1899, p. 120 ; Cluzel, 1960, p. 130 ; Boissais et Deleplanque, 1948, p. 15.
[628] Jombert lui-même définit la vignette comme « une petite estampe, entourée d'une légère bordure d'ornement, ou d'un double trait, qui se tire sur le haut de la page , au commencement du discours d'un volume, ou d'une partie, à la tête d'une épitre dédicaroire » (J., t. I, p. xviii), définition à laquelle je me réfère pour l'emploi de ce

la *Pratique de la géométrie*, et tend à faire de Le Clerc l'inventeur d'un genre nouveau que l'on peine cependant à identifier : en pleine page, comme la plupart des illustrations livresques produites sous le règne de Louis XIII, les planches de l'ouvrage empruntent leur sujet à une peinture de genre largement implantée en Flandres comme à Paris[629]. Leur particularité ne résiderait pas dans la forme, mais dans le lien énigmatique qui unit chacune des scénettes à la figure géométrique qui la surplombe[630] **[fig. 2.24]**. Contrairement aux éléments purement décoratifs et non figuratifs, *a priori* privés de sens, les scénettes et autres paysages semblent appeler, par leur nature, le spectateur à leur prêter une signification. Il a ainsi été suggéré que les planches de la *Pratique de la géométrie* illustrent la distinction entre la théorie et la pratique, exemplifiée par le titre « sur le papier et sur le terrain »[631], voire qu'elles évoquent, dans le registre inférieur, la mise en pratique des entité mathématiques figurant dans le registre supérieur[632]. Cependant, aussi séduisantes soient-elles, et aussi cohérentes avec le contexte intellectuel puissent-elles paraître, ces hypothèses ne résistent pas à une étude, même liminaire, de l'ensemble des planches : la relation entre les deux registres apparaît en effet entièrement arbitraire[633].

Si le graveur lui-même ne dit mot sur la destination de ses planches, il semble que l'on puisse aisément leur attribuer une fonction sur la base d'autres témoignages : dans sa *Logistique*, Claude Famuel distingue les illustrations qui « servent d'ornement au livre » de celles qui « contribuent à l'intelligence des règles »[634]. La banalité d'une telle formule masque une réalité autrement plus complexe : ce n'est pas une signification propre à la relation des deux registres qu'il faut chercher, mais la spécificité de la dimension ornementale des paysages ou, plus exactement, la constitution de celle-ci.

En effet, la composition en deux registres résulte d'une élaboration progressive dont les différentes étapes peuvent être retracées. Avant d'atteindre ce format, que je qualifie ici de *standard* en raison de la systématisation de son usage, Le Clerc s'était vraisemblablement livré à plusieurs expérimentations. Dans la première édition, le format standard n'apparaît qu'à la

terme. Selon cette définition, aucune des planches de la *Pratique de géométrie* n'est donc une vignette. Voir aussi Michel, 1987, p. 8, 396-397 et MacGregor, 1996, p. 27-28.

[629] Les études de Georges Wildenstein ont permis de souligner l'importante proportion de tableaux de genre au sein des collections parisiennes entre 1550 et 1650 (Wildenstein, 1950, p. 161-162 ; 1951, p. 47-51).

[630] Comme l'a justement relevé William MacGregor (1996, p. 23).

[631] Harth, 1983, p. 257 ; Stafford, 1996, p. 140.

[632] Mukerji, 1997, p. 42-43.

[633] Comme l'avaient déjà remarqué Maurice Boissais et Jacques Deleplanque (1948, p. 15).

[634] Famuel, 1690, n.p. (préface).

suite des seize premières planches, elles-mêmes de composition hétérogène. Parmi celles-ci, certaines se limitent à présenter les figures géométriques dans des cartels chantournés **[fig. 2.25]**, des couronnes de feuilles **[fig. 2.26]**, parfois à claire-voie, parfois encadrées[635]. D'autres planches se caractérisent par l'intégration des figures géométriques dans l'espace même de la scénette, que ce soit par le moyen d'une tenture, d'un grand tableau **[fig. 2.27]**, ou d'un élément architectural, sur lesquels elles paraissent disposées[636]. Enfin, plusieurs estampes intègrent des paysages ou scénettes dans la partie inférieure[637], mais à la différence des planches de format standard, elles présentent les figures géométriques toujours encadrées d'une bordure, ou figurant sur une tenture ou un cartel. En raison de l'espace parfois très restreint qu'ils occupent[638] **[fig. 2.28]**, ces petits paysages paraissent avoir été rajoutés une fois la bordure et les figures géométriques réalisées, tandis que, dans les planches de format standard, la gravure du paysage précédait celle des figures géométriques, comme en témoignent les nombreux premiers états conservés à la Bibliothèque nationale, dans lesquels la partie supérieure est encore vierge[639] **[fig. 2.29]**.

Il semble en conséquence que la composition en deux registres, puisqu'elle fut systématiquement utilisée à partir de la dix-septième planche[640], résultait des essais réalisés dans le cadre de la confection des premières estampes du livre. Ainsi la réalisation progressive des planches peut-elle être étudiée à la lumière de l'ordre dans lequel elles se succèdent au sein de l'ouvrage. Dans un premier temps, Le Clerc s'était vraisemblablement limité à l'usage de la couronne ou du cadre décoré, soit par l'habitude qu'il avait contractée dans ses figures de saints[641], soit dans le dessein d'intégrer un maximum de figures géométriques au sein de la même planche. Dans d'autres situations, il avait fait du support des figures un élément matériel situé au sein même de la scène représentée **[fig. 2.27]**, réminiscence, s'il en est, du jeu de l'image dans l'image instauré dans les *Messes*, ou simple usage d'un langage visuel déjà largement exploité dans la gravure des frontispices allégoriques[642]. Une telle composition, aussi élégante et spirituelle pût-elle paraître, posait néanmoins problème. La mise en perspective du support impliquait la déformation des figures géométriques, risquant d'entacher la lisibilité de

[635] IFF 2230, 2234, 2238, 2241, 2242, 2247.
[636] IFF 2231, 2233, 2235, 2236, 2245.
[637] IFF 2237, 2239, 2240, 2244.
[638] IFF 2237, 2240
[639] IFF 2267, 2276, 2278, 2304, 2307, 2315, 2330 (Nancy, Musée Lorrain).
[640] IFF 2248.
[641] Voir ci-dessus, chap. 1.3.2.
[642] Voir notamment le frontispice de Bosse, 1645 ou de Brioys, 1666.

celles-ci — le cas est particulièrement flagrant dans la planche représentant le tracé de lignes droites **[fig. 2.27]**. En conséquence, les trois planches comprenant une telle composition[643] furent remplacées en 1682, lors de la troisième édition parisienne[644], par trois nouvelles planches de format standard[645] **[fig. 2.30]**. Une telle modification témoigne assurément de la préférence qu'éprouvait Le Clerc pour la composition qu'il avait déjà systématisée dans l'édition de 1669.

Au moment où il débuta la réalisation des planches de la *Pratique de la géométrie*, le graveur travaillait également à certaines illustrations de la *Nouvelle manière de fortification* de Brioys[646]. À quelques reprises, il avait également ajouté dans celle-ci de petites scénettes en bas des figures géométriques qui rappellent certaines des planches de la *Pratique de la Géométrie* **[fig. 2.32]**. Cette initiative relevait peut-être de Brioys lui-même, sa participation à la réalisation des planches étant attestée par la présence de sa signature dans l'unique planche dont le caractère décoratif prédomine nettement sur la fonction didactique[647] **[fig. 2.33]**. Cependant, l'invention de cette composition en deux registres ne relevait ni de Brioys ni de Le Clerc ; elle peut en effet être rapproché des planches conçues par Antoine de Ville, un modèle assurément connu des deux hommes[648].

Si l'ingénieur faisait déjà grand usage du paysage dans les planches de ses *Fortifications* **[fig. 2.22-2.23]**, c'est dans son traité *De la charge des gouverneurs des places* qu'il fixa l'usage de la composition en deux registres[649]. Dès lors, le paysage occupe systématiquement la partie inférieure tandis que les plans et figures géométriques sont présentés dans un cartel réservé à la partie supérieure **[fig. 2.34-2.35]**. En conséquence, Le Clerc aurait aisément pu s'inspirer des planches des ouvrages d'Antoine de Ville afin de concevoir ses propres planches pour la *Pratique de la Géométrie*.

---

[643] IFF 2231, 2233, 2245.
[644] L'édition de 1682 par Jean Jombert passe généralement pour la seconde édition parisienne, après celle de 1669 par Thomas Jolly (MacGregor, 1996, p. 83). Il s'agit en réalité de la troisième édition, puisqu'il existe une édition de 1674, chez Guillaume de Luynes, dont je ne connais que deux exemplaires, l'un conservé à la Bibliothèque d'Amiens (inv. M 3248) et l'autre en ma possession. Les planches employées pour cette édition sont les mêmes que celles de l'édition de 1669, ce qui donne à penser que les nouvelles planches pour l'édition de 1682 furent gravées après 1674.
[645] IFF 2232, 2389, 2246.
[646] Voir ci-dessus, p. 92, n. 443.
[647] IFF 1483.
[648] Catherine Bousquet-Bressolier (2002, p. 94) avait déjà souligné l'importance des travaux d'Antoine de Ville pour Brioys et pour Le Clerc.
[649] Ville, 1639.

Cependant, ce réemploi — ou cette adaptation — n'allait pas entièrement de soi. Certes, Le Clerc semble *a priori* avoir donné à ses scénettes la même fonction d'» ornement » qu'Antoine de Ville attribuait explicitement à ses paysages[650]. Mais la nature même de ces ornements mérite d'être examinée de manière plus précise. Dans les ouvrages d'Antoine de Ville, le paysage, situé en regard des plans et autres figures géométriques, ne présente aucune utilité didactique et assume donc effectivement le rôle de simple ornement. Dans d'autres cas cependant, il accueille la figure en perspective des remparts figurés schématiquement dans la partie adjacente **[fig. 2.23]**. De telles planches devaient permettre au lecteur de « s'acoustumer à prendre le plan des places, lesquelles font le mesme effect […] veues de loin »[651]. Elles lui fournissaient ainsi des références environnementales et spatiales propices à recréer les conditions d'observation d'une forteresse réelle. Dans une telle situation, le paysage contribuait dès lors à la fonction didactique de l'image.

Pourtant, Antoine de Ville ne présenta aucun élément permettant de considérer la fonction didactique comme une *valeur ajoutée* à l'ornement[652]. La même place semble avoir été accordée à tous les paysages, qu'ils servent ou non à l'enseignement fourni par l'ouvrage. Une telle indifférence ne doit pas être interprétée comme le résultat d'une indistinction entre la valeur didactique et la valeur ornementale. Au contraire, si la présence du paysage en tant que simple ornement ne paraissait pas incongrue dans un traité militaire, c'était précisément parce que celle-ci contribuait à illustrer le sujet. Ainsi l'éditeur qui se chargea d'augmenter les *Fortifications* de Pagan n'hésita-t-il pas non plus à fournir d'élégantes planches **[fig. 2.36]** pour illustrer les diverses opérations militaires dont l'ouvrage traite. À nouveau, le soin apporté à la composition outrepassait la seule efficacité didactique, mais le caractère ornemental ne s'inscrivait pas moins au sein même de cette fonction[653]. En d'autres termes, le paysage constituait un ornement convenable aux traités militaires, précisément parce qu'il restait implicitement porteur d'une fonction didactique.

Or, la connotation utilitaire du paysage qui fonde sa convenance comme ornement, ne se manifeste pas aussi aisément dans la *Pratique de la géométrie*. Celle-ci porte exclusivement sur la fabrication des figures géométriques, sans référence à la pratique sur le terrain. En réalité, ce

---

[650] Voir à ce sujet, Bousquet-Bressolier 2002, p. 89-90.
[651] Ville, 1628, n.p. [préface].
[652] Antoine de Ville ne dit mot de la participation du paysage à la fonction didactique des images ; au contraire, c'est après avoir expliqué l'objectif des figures en perspective qu'il mentionne, en passant, le rôle des paysages comme ornement.
[653] Comme en témoigne l'avertissement de Langlois au sujet des nouvelles planches, *in* Pagan, 1689, p. 21-22.

n'est que dans le projet du second volume conçu vers 1666[654], que la représentation du paysage jouait à nouveau un rôle didactique **[fig. 2.37]** comparable aux planches des ouvrages d'Antoine de Ville ou de Pagan.

De fait, les auteurs des traités de mathématique ou de géométrie destinés à un public non spécialiste n'hésitaient pas à accorder un certain soin à la réalisation de scénettes ou autres paysages, mais ceux-ci restaient pourtant systématiquement orientés vers l'illustration d'un processus décrit dans le texte[655]. En bref, l'image devait servir le texte[656]. Néanmoins, dans la pratique, une certaine tension se dessine parfois entre l'usage didactique des images et leur caractère ornemental, ainsi que l'exemplifie une note dans la fameuse *Récréation mathématicque*, rédigée par un professeur de l'université de Pont-à-Mousson, Jean Leurechon[657]. À propos des planches gravées sur cuivre, Leurechon admet qu'il aurait été préférable de les réaliser sur bois afin de les insérer directement dans le texte pour en faciliter la lecture[658]. Qu'il eût choisi le cuivre, en dépit du coût supérieur et des difficultés de lecture que cela entraînait[659], atteste l'importance prépondérante qu'il accordait à la qualité graphique de l'ouvrage — du moins dans la mesure où le matériau déterminait cette préférence. Cependant, qu'il omît de justifier son choix selon ce critère peut surprendre. Il semble que la délicatesse du cuivre pouvait alors passer pour un luxe inutile dans un ouvrage de petit format, et autrement sans prétention. L'exigence d'une certaine convenance entre l'ornement et le type d'ouvrage dans lequel il s'insère, constitue de fait une donnée importante pour comprendre la spécificité des planches de Le Clerc.

Dans la *Pratique de la Géométrie*, la première planche à accorder la moitié de son espace à l'une des scénettes **[fig. 2.31]** repose encore sur une logique partiellement didactique. En effet, les personnages, réunis autour du bassin, exemplifient l'application sur le terrain des axiomes relatifs à l'inscription d'un cercle dans un carré. Cette planche suggère le tiraillement que pouvait éprouver Le Clerc envers l'usage de ces scénettes. Le graveur avait, dans un premier

---

[654] IFF 2331-2379. La date est donnée par Laurent-Josse (*Cat. ms.*, 1666, no. 4).
[655] Pour une bibligraphie des traités de géométrie pratique, voir Karpinski et Kokomoor, 1928.
[656] Le cas des frontispices dans les ouvrages scientifiques au XVIIe siècle illustre assez aisément la soumission de l'image au texte : en effet, par son sujet allégorique et sa composition architecturée, le frontispice constitue une forme de « seuil », pour reprendre la fameuse interprétation de Marc Fumaroli (1994, p. 325-342), qui permet au lecteur d'appréhender le contenu de l'ouvrage (sur les frontispices des ouvrages scientifiques, voir Remmert, 2005 ; Söderlund, 2010 ; Vital-Durand, 2011).
[657] Leurechon, 1626. Sur la carrière de Leurechon à Pont-à-Mousson, voir Romano, 1999, p. 589-590.
[658] « J'ay faict graver en taille douce les figures plus nécessaires pour l'esclaircissement de quelques propositions, et j'açoit [sic] qu'il eut esté plus expedient de les imprimer en taille de bois, pour les mettre chacune en son propre lieu ; néantmoins le renvoy des nombres suppléera à cette incommodité qui n'est pas grande » (Leurechon, 1626, n.p. [préface]).
[659] Sur l'usage de la gravure sur cuivre dans les imprimés, voir en dernier lieu Griffith, 2016, p. 181-185.

temps, daigné prêter à celles-ci un espace aussi important au sein de l'espace de la planche, précisément en raison de la relation qu'elles pouvaient entretenir avec les figures géométriques, et qui l'écartaient de fait du rang de seul ornement.

Que Le Clerc eût par la suite osé transformer le statut de ces scénettes, en les dispensant de toute référence au contenu textuel, constitue l'étape la plus intrigante de ce processus. L'acceptation d'une telle possibilité résultait peut-être de la reconnaissance du caractère exclusivement ornemental de certaines planches des traités d'Antoine de Ville ou de Brioys. De fait, la particularité de la composition standard des illustrations de la *Pratique de la géométrie* ne réside pas dans le lien particulier qu'entretiennent les deux registres, mais précisément dans l'absence de lien. Il ne s'agissait pas de donner un sens déterminé à cette association, mais, au contraire, de libérer celle-ci de la contrainte d'une signification[660].

***

La *Pratique de la géométrie* n'avait initialement pas été conçue à la destination du marquis de Seignelay. Toutes les planches avaient été gravées à Metz, à l'exception du frontispice et de la vignette, réalisés à Paris[661]. Or ceux-ci constituent précisément les seuls éléments à afficher clairement la marque du dédicataire. La vignette porte en effet les armes de Colbert avec le chiffre de Seignelay **[fig. 2.38]**, tandis que le frontispice **[fig. 2.39]** figure un jeune noble debout — une personnification abstraite plutôt qu'un portrait de Seignelay lui-même[662] — que Minerve instruit à l'aide de figures géométriques — de la même façon que le livre lui-même dispense son enseignement. Le Clerc avait manifestement abandonné le traité de fortification pour revenir à la *Pratique de la géométrie*, et transféré dans ce dernier ouvrage l'objectif qu'il avait initialement attribué au premier.

De fait, l'abandon du traité de fortification pour un traité de géométrie ne répondait pas à un brusque revirement d'intérêt, mais à un subtil compromis entre les prétentions du graveur et les qualités qu'on voulait bien lui reconnaître. La *Pratique de la Géométrie*, de par son caractère élémentaire, ne se réduisait pas aux arts militaires, mais embrassait l'ensemble des arts dits « mathématiques », au sein desquels se trouvaient inclus non seulement la fortification et la

[660] William MacGregor (1996, p. 32) a souligné ce point sans pour autant reconnaître l'originalité d'une telle approche.
[661] « M. Le Clerc m'a assuré que cet ouvrage étoit presque entièrement achevé lorsqu'il vint à Paris, apparemment à la réserve de la vignette et du frontispice » (*Abrégé*, p. 409).
[662] Harth, 1983, p. 251.

poliorcétique, mais aussi la cartographie et la mécanique. En outre, Le Clerc pouvait également vanter, parmi les différents domaines d'application de la géométrie, sa nécessité pour les arts du dessin :

> Tout ceux qui font profession de dessiner doivent sçavoir quelque chose de la géométrie, puis qu'ils ne peuvent autrement posséder l'architecture, ni la perspective, qui sont deux parties absolument nécessaires à leur art.[663]

Tandis que le traité de fortification témoigne d'un savoir précis dont l'application se réduisait à la planification et à la construction de l'appareil fortifié, la *Pratique de la géométrie* constituait pour le graveur un moyen idéal de se positionner de manière plus nuancée, mais surtout plus cohérente, à l'égard de ses ambitions plurielles.

Cependant, on peut légitimement s'interroger sur la pertinence de la dédicace à Seignelay. Le jeune marquis, âgé de tout juste dix-sept ans, avait soutenu avec éclat ses thèses qui portaient « sur toute la philosophie »[664]. Aussi, dans l'épître de son ouvrage, Le Clerc s'empressa-t-il de mentionner ce « fameux acte public qui a si glorieusement couronné [ses] premières estudes », pour soutenir l'usage que son dédicataire pouvait faire des « nobles exercices » de géométrie. En réalité, le contenu élémentaire de l'ouvrage se heurte aux capacités effectives du jeune homme qui, durant la soutenance de ses thèses, « surprit […] agréablement tout ce beau monde par le succès qu'il eût encore dans la dispute des choses les plus difficiles des mathématiques »[665]. Si l'on sait combien le dédicataire d'un ouvrage n'était nullement tenu de lire celui-ci, ou même de s'y intéresser, et que le processus relevait davantage de l'élaboration d'un rapport social privilégié, selon une logique du mécénat, il n'en est pas moins vrai que le dédicant devait démontrer auprès de son potentiel patron les bénéfices que celui-ci pouvait espérer tirer de l'ouvrage[666].

On comprend mieux la pertinence de cette dédicace si l'on considère que les bénéfices ne se résumaient pas exclusivement à l'utilité de l'ouvrage, mais également au plaisir que celui-ci était à même de procurer[667]. C'était la qualité des estampes plutôt que le contenu effectif de l'ouvrage qui faisait de celui-ci un objet digne d'être dédié au fils aîné de Colbert, aussi bien

---

[663] Le Clerc, 1669, [partie 1] p. 4.
[664] Voir à ce sujet Dingli, 1997, p. 26-28.
[665] *Gazette*, 1668, p. 914, cité *in* Dingli, 1997, p. 27.
[666] Sur la complexité des rapports entre dédicataire et dédicant au XVIIe siècle, voir en particulier Haddad, 2006, p. 122-125.
[667] Hélène Vérin (1993, p. 101-102) a observé que le plaisir procuré par les ouvrages de fortification ou de mathématiques appliquées constituait une qualité que les dédicants soulignaient encore davantage que l'utilité.

pour le plaisir que celles-ci étaient susceptibles de lui donner que pour la démonstration des qualités effectives du graveur. Le Clerc avait ainsi parfaitement su réorienter sa production, aussi bien en fonction de ses propres ambitions que selon les qualités qu'il convenait, dans ce contexte précis, de manifester. Il convient d'en inférer que la parution de la *Pratique de la Géométrie* en décembre 1668 avait été précédée de la présentation de Le Clerc à Colbert par l'intermédiaire de Le Brun. En d'autres termes, Le Clerc avait, à ce moment-là, déjà compris que l'on ne considérerait ni ses qualités d'ingénieur ou de géographe, ni même ses éventuelles capacités à peindre en miniature, mais bien ses talents dans l'art de la gravure.

3. Le graveur au service de la couronne (1665-1674)

L'arrivée de Le Clerc à Paris coïncidait avec la mise en place des premiers grands projets culturels de Colbert, réunis et centralisés au sein de l'administration des Bâtiments du roi. Le 3 février 1663, quatre érudits « instruit[s] de toutes les magnificences de la Grèce et de Rome »[668] se réunirent à la demande du ministre pour former un petit conseil informel[669], que l'on connut par la suite sous le nom de Petite Académie[670]. Charles Perrault, le commis des Bâtiments, en était le secrétaire ; Jean Chapelain, Amable de Bourzeis et Jacques de Cassagnes, tous trois issus des rangs de l'Académie française, en formèrent le corps, auquel fut adjoint François Charpentier l'année suivante[671]. La Petite Académie constituait un organe au service de l'État, tout à fait distinct de l'Académie française, laquelle resta placée sous l'égide personnelle de Pierre Séguier jusqu'à la mort de celui-ci en 1672[672]. Elle avait pour unique objectif de concevoir des moyens propices à la fabrication et à l'expression de la gloire du roi. En d'autres termes, elle était chargée d'élaborer l'histoire du règne afin de la diffuser sous de multiples supports, tels que les médailles, les monuments, les tapisseries, les fresques, ou encore les estampes[673]. La production gravée fut ainsi progressivement réunie sous la direction de Charles Perrault et de Pierre de Carcavy, le secrétaire de la Bibliothèque du roi, au sein d'une entreprise intimement liée à la Petite Académie, et que l'on nomma par la suite le Cabinet du roi[674]. On prévoyait alors de faire publier chaque année un volume réunissant les planches propres à illustrer la grandeur du règne, et dont les exemplaires seraient ensuite distribués sous la forme de cadeaux diplomatiques[675].

---

[668] *Registre journal des délibérations et des assemblées de l'Académie royale des inscriptions*, Paris, Archives de l'Institut de France, Série A, cité *in* Jacquiot, 1968, t. I, p. III. Si l'ouvrage de Jacquiot reste indispensable pour toute étude sur la Petite Académie, on considérera également certaines études plus récentes, en particulier Wellington, 2015 ; Germer, 2016, mais aussi Kirchner, 2008, p. 309-372 ; Cojannot-Le Blanc, 2014a ; Lafage, 2015b.
[669] Jacquiot, 1968, t. I, p. IX.
[670] Sur l'évolution du statut de la Petite Académie, voir Jacquiot, 1967.
[671] Jacquiot, 1968, t. I, p. IX.
[672] Voir Masson, 1913, p. 187-188.
[673] Voir à ce propos la fin de la lettre programmatique que Jean Chapelain adressa à Colbert le 18 novembre 1662 (Chapelain, 1880-1883, t. II, p. 272).
[674] Voir en dernier lieu, Grivel, 1985 ; Grivel, 2010a et Paris, 2019a.
[675] Grivel, 1985, p. 47.

Les premières années de la carrière parisienne de Le Clerc sont intimement liées à la centralisation de la production d'estampes pour le roi. En janvier 1669, moins de quatre ans après son arrivée à Paris, le graveur obtint de la surintendance des Bâtiments un logement aux Gobelins, doublé d'un appointement annuel de 1 800 livres[676]. Les modalités par lesquelles cette pension fut établie nous permettent d'étudier en détail les stratégies du graveur et les moyens dont il disposait pour se constituer un réseau parisien préalablement à sa présentation à Colbert. En outre, elles éclairent le rôle des différents protagonistes impliqués dans la constitution du Cabinet du roi.

Les compétences propres aux lettrés et aux artisans, et le fossé qui les sépare traditionnellement les uns des autres[677], pourraient suggérer une répartition simple des tâches en vue de l'achèvement des différents travaux pour la couronne : les uns conçoivent et les autres exécutent. Cependant, les pratiques effectives de collaboration, loin de réduire les peintres et sculpteurs à de simples exécutants des desseins ordonnés par la Petite Académie, attestent au contraire le caractère complexe et relativement horizontal des échanges entre artistes et érudits au service du roi[678]. En étudiant précisément la réalisation des principaux ouvrages que le graveur élabora à Paris, il devient possible de mieux cerner les logiques qui déterminent les relations entre lettrés, peintres et graveurs.

De fait, ces logiques semblent *a priori* réunies par un projet commun, celui de servir la gloire du roi, ou plus exactement de servir sa propre gloire en contribuant à la fabrication de celle du roi. Parmi les truismes de la littérature artistique depuis Alberti figure en effet l'idée que la construction de la gloire des grands hommes constitue le moyen le plus efficace dont dispose l'artiste pour asseoir sa propre réputation[679]. Or ce précepte, largement employé durant le règne de Louis XIV[680], tend à masquer une réalité autrement plus complexe[681], que le cas de

---

[676] *Abrégé*, p. 413 ; *Éloge*, p. 13-14. Les comptes des Bâtiments indiquent que, le 1er août 1669, Le Clerc reçut, sous la rubrique « Gages et appointemens des officiers des bastimens » un versement pour la première demi-année (CBR, t. I, col. 374). Certains frais, comme le remboursement du cuivre ou le paiement du graveur en lettres étaient en outre pris en compte, et versés en sus (CBR, t. I, col. 407, 478, 570).
[677] Heinich, 1987, p. 52.
[678] Voir Cojannot-Le Blanc, 2014a ; Lafage, 2015b.
[679] Blanc, 2014, p. 28 et p. 366, n. 19 ; Kirchner, 2008, p. 135-136.
[680] L'exemple de Lamoignon de Basville, dans sa plaidoierie en faveur de Girard van Opstal est particulièrement explicite : « C'est donc à vous, savants peintres, qu'il faut adresser les mêmes paroles dont saint Basile se servit autrefois après avoir épuisé tous les efforts de sa divine éloquence. C'est vous qu'il faut consulter pour apprendre l'histoire des grandes actions de notre incomparable Monarque […] souvenez-vous que quelque noblesse que vous puissiez inspirer à leur matière, vous en recevrez beaucoup plus de la gloire de ce sujet admirable de votre travail, et que ce seul titre suffira pour distinguer votre art d'avec tous les arts mécaniques » (Lamoignon de Basville, 1668, p. 39-40, transcrit *in Conférences*, 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 227).
[681] Le cas de Vermeer, réévalué par Jan Blanc (2014), permet en effet de repenser la question de la fabrique de la gloire artistique, en la distinguant de son origine religieuse ou politique.

Le Clerc permet de dévoiler. D'une part, le graveur commença à entrevoir que les ouvrages à la gloire du roi ne servaient pas si avantageusement sa propre réputation et, d'autre part, il manifesta de plus en plus clairement, dans sa pratique, des motivations proprement distinctes des seules ambitions d'élévation sociale.

3.1. De Metz à Paris : la constitution d'un réseau parisien

Si le talent de Le Clerc avait sans nul doute participé à la reconnaissance dont il jouit rapidement auprès de Le Brun et de Colbert, il ne saurait cependant constituer l'unique facteur permettant d'expliquer son succès. La reconstitution du parcours du graveur, entre son départ de Metz et sa rencontre avec le premier peintre, nous entraîne dans le monde de la librairie, et nous permet alors d'esquisser certains aspects propres à la relation entre l'auteur d'un livre, l'éditeur, et le graveur chargé d'en exécuter les planches. De fait, la nature des collaborations entre auteurs et graveurs est difficile à cerner et demeure généralement hypothétique, puisque la contractualisation d'un projet d'illustration — qu'il soit de nature orale ou écrite — réunissait généralement le graveur et l'éditeur, et non le graveur et l'auteur[682]. Dans certaines situations cependant, lorsque l'intérêt exceptionnel de l'auteur pour l'usage de l'image est attesté[683], ou quand le graveur entretenait visiblement des liens avec les cercles littéraires[684], l'hypothèse d'une collaboration peut être émise.

La production de Le Clerc durant ses premières années à Paris apparaît suffisamment bien documentée pour qu'il soit possible de reconstituer l'évolution de son réseau. Les relations avec les éditeurs semblent, dans un premier temps, avoir joué un rôle prépondérant, avant que le graveur ne parvînt à attirer l'attention de certains auteurs avec lesquels se développèrent des formes de collaborations plus étroites.

---

[682] Jeanne Duportal (1914, p. 46) suggère que les illustrations d'un ouvrage résultent généralement d'une collaboration triangulaire entre auteur, éditeur et dessinateur. Cependant, les témoignages d'un lien entre l'auteur et l'illustrateur restent des cas exceptionnels. Diane Canivet (1957, p. 8-9) suggère plutôt que les auteurs devaient être avertis par les éditeurs des projets d'illustrations que ceux-ci comptaient élaborer.
[683] Voir notamment le cas de Jean Puget de la Serre étudié par Véronique Meyer (2000).
[684] Voir p. ex. le traitement que Raymond Picard (1951) a donné des relations entre Chauveau et Racine.

3.1.1. Les réseaux de libraires : l'entremise de Claude Bouchard auprès de Charles de Sercy

S'installer à Paris pour y faire commerce de son art ne constituait certainement pas une tâche aisée pour un jeune graveur de province. En effet, bien que Le Clerc fût déjà parvenu à se faire connaître au-delà de sa ville natale, on ne saurait *a priori* lui prêter une quelconque relation avec le monde de l'estampe parisien préalablement à son arrivée dans la capitale[685]. Cependant, il semble que Bouchard pût jouer un rôle dans l'intégration du graveur au sein des réseaux de libraires et d'éditeurs du Palais et de la rue Saint-Jacques. En effet, le graveur avait vraisemblablement exécuté une petite planche présentant les armes du dauphin soutenues par deux anges **[fig. 3.48]** qui servit de frontispice à un petit ouvrage, l'*Abbrégé méthodique de l'histoire de France*, publié à Paris en 1664 chez Charles de Sercy[686]. Que l'ouvrage parût une année avant l'arrivée supposée de Le Clerc à Paris est pour le moins énigmatique. Maxime Préaud a suggéré deux explications : soit le graveur se serait installé à Paris dès 1664, soit sa renommée aurait gagné la capitale avant qu'il ne s'y rendît[687]. La première hypothèse me paraît devoir être écartée, puisque Vallemont et Laurent-Josse datèrent indépendamment l'un de l'autre l'arrivée du graveur à Paris en 1665[688] ; ils tenaient donc cette information du graveur lui-même. Que celui-ci oubliât une date aussi importante de sa vie, ou qu'il l'eût volontairement modifiée — pour quel motif ? — paraît peu vraisemblable.

La seconde hypothèse mérite, quant à elle, d'être considérée plus attentivement. Qu'un éditeur parisien fasse appel à un graveur de province semble peu ordinaire si l'on en croit Laurent-Josse : à propos d'une autre estampe que « plusieurs […] croyent faite pendant que M. L. C. estoit encore à Metz », il remarque qu'il a lui-même « de la peine à [se] persuader que

---

[685] À l'occasion de l'exposition de 1937 à la Bibliothèque de Metz, Félix Peupion (1948) a suggéré que ce seraient les liens entre Laurent Le Clerc et la corporation des orfèvres de Paris qui auraient permis de rapprocher Sébastien avec Le Brun, car celui-ci aurait naturellement été proche de la corporation depuis qu'il avait peint pour eux le *Crucifiement de saint André* (1647). De tels indices paraissent bien ténus et, en l'absence de documents éclairants davantage les liens entre orfèvres messins et parisiens, il me semble impossible de faire usage de cette hypothèse.
[686] Finé de Brianville, 1664. Quoique l'estampe ne soit pas mentionnée dans les premiers catalogues de l'œuvre de Le Clerc, il me paraît difficile de douter de l'attribution donnée par Jombert (J. 72.1). Les caractéristiques formelles de l'estampe, en particulier la partie inférieure de celle-ci, sont extrêmement proches de la manière des premières pièces parisiennes du graveur. Maxime Préaud m'a par ailleurs confirmé cette attribution lors d'une communication orale le 27 juin 2017, en dépit des problèmes que celle-ci pose.
[687] IFF, t. VIII, p. 12.
[688] *Éloge*, p. 11. Laurent-Josse précise même que son père arriva « au milieu de cette année [1665] » (*Abrégé*, p. 410). Curieusement, Jombert affirme que l'arrivée de Le Clerc aurait eu lieu « vers la fin de 1665 » (J. 70, n. 2) quoique cette information ne soit soutenue par aucune source antérieure. Il n'est cependant pas impossible que Jombert eût obtenu par le biais de Gabriel Huquier des informations plus précises que celui-ci aurait lui-même reçu de l'un ou l'autre des fils Le Clerc.

l'on eût esté chercher si loin un graveur »[689]. De fait, la pratique n'était elle-même pas aussi rare que l'érudit semble le suggérer[690]. Certes, la ventilation de la production d'un ouvrage se justifiait, dans la plupart des cas, par un souci d'économie, mais il arrivait que les compétences particulières d'un graveur motivassent un éditeur à faire appel à lui en dépit de la distance qui pouvait les séparer[691]. Dans ce dernier cas, encore fallait-il que l'éditeur connût le graveur en question, ou de réputation, ou par le biais d'un tiers.

Si l'on ne peut exclure qu'un petit nombre d'amateurs parisiens se fussent déjà intéressés à certains travaux de la période messine de Le Clerc, il reste bien peu plausible que Charles de Sercy eût vent du graveur par ce moyen. Que l'un de ses confrères eût recommandé celui-ci à l'éditeur constitue une hypothèse plus plausible. Bouchard devait bénéficier, en tant que libraire, de liens avec les éditeurs de la capitale, puisque, eu égard à la maigre production messine[692], son échoppe devait sans doute être garnie d'ouvrages publiés à Paris. Il n'était en outre pas étranger au monde parisien de l'estampe, puisqu'il avait confié à Michel Lasne, qui logeait au Louvre depuis 1633[693], le soin d'exécuter le portrait d'Abraham Fabert pour l'ouvrage de celui-ci, les *Remarques* […] *sur les coustumes générales du duché de Lorraine*[694].

À ce rapprochement, peu significatif en tant que tel, il faut ajouter un élément autrement plus solide. En effet, dès 1677, Charles de Sercy, l'éditeur de l'*Abbrégé*, entretenait un véritable partenariat avec François Bouchard, le fils de Claude, pour l'impression et la vente de recueils de coutumes[695]. À défaut d'attester l'existence d'une relation antérieure, cette collaboration

---

[689] *Cat. ms.*, 1665, no. 5.
[690] Voir à ce sujet, Griffith, 2016, p. 184-189.
[691] Au début du XVIIe siècle, une telle pratique était encore suffisamment rare pour que le préfacier de l'édition de 1614 des *Tableaux de Philostrate* puisse s'en vanter : « C'est donc au sieur Abel L'Angelier, libraire, que la France aura doresnavant ceste obligation, comme à celuy qui s'est le premier advisé d'une chose si nécessaire, et de si grand embellissement à cet ouvrage, et qui n'a point espargné sa peine et sa vigilance, pour rechercher les plus habiles tant à sçavoir bien dresser un dessein, qu'à buriner en cuivre, envoyant jusques en Flandres pour avoir ses planches touchées de meilleure main » (Vigenère, 1614, n.p. [avertissement]). La valeur des planches est d'ailleurs exceptionnellement élevée, comme en témoigne l'inventaire après-décès de Mathieu Ier Guillemot (voir Martin, 1969, vol. 1, p. 383).
[692] Les recherches bibliographiques de Jean-Nicolas Beaupré (1845a ; 1856) et de Guillaume Teissier (1828) témoignent de la production modeste des éditeurs lorrains.
[693] Arnauldet et Duplessis, 1856, p. 10-11.
[694] Voir ci-dessus, p. 65.
[695] Ainsi les *Coutumes générales de la ville de Thionville et des autres villes et lieux du Luxembourg françois* furent imprimées en 1677 à Paris par Sercy et vendues à Metz, chez Bouchard, tandis que les *Coutumes générales de la ville de Mets et pays messin,* imprimée chez Bouchard en 1677 se vendirent chez Sercy. Le privilège fut à l'origine attribué à Sercy, qui le céda à Bouchard. Cette forme de partenariat, dont l'objectif économique est évident, se poursuivit au moins jusqu'en 1682, date à laquelle parurent chez Bouchard les *Coutumes générales anciennes et nouvelles du duché de Lorraine pour les baillaiges de Nancy, Vosge et Allemagne* qui furent également vendues à Paris chez Sercy.

peut néanmoins la suggérer : Bouchard aurait alors facilement pu recommander son protégé à son confrère parisien.

Un autre élément semble venir à l'appui de cette hypothèse. Mariette mentionne que le graveur, ayant apporté de Metz les planches qui devaient servir à sa *Pratique de la Géométrie* « s'accom[m]oda avec Sercy, libraire »[696]. Or, en réalité, l'ouvrage avait été publié chez Thomas Jolly et non chez Charles de Sercy. Si l'on accepte que la confusion de Mariette soit signifiante, elle peut suggérer que Sercy eût reçu le graveur avant de le renvoyer auprès de Jolly, auquel il s'était associé au début des années 1660, sous la houlette de Claude Barbin, pour l'édition des œuvres de Molière et de La Fayette[697]. D'ailleurs, Le Clerc entretint très tôt des relations avec les trois libraires : au début de l'année 1666, il fournit à Barbin les planches de *La cour d'amour* de Du Perret[698], puis à Jolly, qui avait repris en main le travail d'édition[699]. Quelques mois plus tard, Jolly revint auprès du graveur afin de lui commander quelques planches pour son édition de l'*Abrégé de la Cléopâtre* de La Calprenède[700] et, surtout, il lui confia le travail d'illustration de la monumentale *Histoire naturelle des Antilles* du dominicain Jean-Baptiste Du Tertre[701]. Que Le Clerc développât aussi rapidement des relations avec trois des principaux libraires du palais ne permet pas de prouver un lien préexistant entre Bouchard et Sercy, mais elle indique cependant sa plausibilité.

3.1.2. Les premiers contacts avec les éditeurs en taille-douce de la rue Saint-Jacques

Certaines des premières commandes confiées à Le Clerc lors de son arrivée à Paris furent peut-être facilitées par l'entremise de Bouchard, puis par celle de Charles de Sercy, mais il restait néanmoins nécessaire au jeune graveur de se constituer sa propre clientèle. Il s'était donc rendu rue Saint-Jacques où se réunissait l'essentiel du marché parisien de l'estampe[702], et avait poussé la porte de la boutique de Pierre Landry, afin de lui céder, pour un prix que l'on ignore, vingt-sept cuivres qu'il avait gravés à Metz et qu'il avait déjà fait tirer à plusieurs

---

[696] « […] ces planches rares à trouver avoient été gravées à Metz. M^r^ Le Clerc les apporta à Paris et s'accomoda avec Sercy, Libraire » (Mariette, *Notes manuscrites*, t. IV, fol. 243r, BNF, Est., Rés., YA2-4)
[697] Reed, 1974, p. 19, 23.
[698] IFF 1512-1515. Selon Mariette, les planches comptent parmi « [l]es 1e choses qu'il ait gravé à Paris à ce que m'a dit son fils » (Mariette, *Notes manuscrites*, t. IV, fol. 229r, BNF, Est., Rés., YA2-4, cité *in* IFF 1518). Le fils en question devait être Sébastien II ou Claude, puisque Laurent-Josse avoue ne pas savoir quand ces planches ont été exécutées (*Cat. ms*., 1667, no. 2).
[699] IFF 1516-1518.
[700] IFF 2187-2198.
[701] IFF 1519-1538. Voir ci-dessous, chap. 4.2.
[702] Voir Grivel, 1986, p. 59-62.

exemplaires[703]. Landry fit ajouter des vers au bas des vingt premières planches et les publia sous le titre des *Divers estats et conditions de la vie humaine*[704].

Selon Jombert, l'éditeur aurait fait retoucher sur plusieurs planches la signature du graveur, celle-ci ayant été presque entièrement effacée par les tirages antérieurs[705]. La réalité est autrement plus complexe. La page de titre[706], la planche du *Pape* **[fig. 3.2]**, et celle de la *Bohémienne*[707] furent publiées par Landry avec la signature « *Le Clers* » ou « *Le Clere* », laquelle avait dû être ajoutée par un graveur en lettres mandaté par l'éditeur. Dans les planches du *Pape* et de la *Bohémienne*, cette nouvelle signature venait remplacer la signature originale du graveur **[fig. 3.1]**, laquelle aurait donc été effacée par l'usure[708]. Cependant, cette explication ne semble guère satisfaisante : pour une majorité de planches, la signature originale du graveur n'avait pas disparu à la suite d'un tirage trop important, mais elle avait été volontairement grattée afin d'être supprimée[709]. Dans un second temps seulement, une nouvelle signature avait été ajoutée, en même temps que la lettre, sur les planches du *Pape* et de la *Bohémienne*, ainsi que sur celle du *Président à mortier*[710] qui, contrairement aux deux précédentes, était jusqu'à présent restée anonyme. Il faut donc conclure que Landry avait d'abord cherché à supprimer le nom du graveur, et que, s'étant ravisé, il fit ajouter une nouvelle signature à quelques planches, probablement en même temps qu'il fit graver la lettre dans le cartel qui devait servir de page de titre[711].

Cette curieuse manœuvre suggère que Landry changea rapidement d'attitude à l'égard de la production de Le Clerc. Étant lui-même graveur, il avait sans doute choisi, dans un premier temps, de mettre en avant son nom en tant qu'éditeur, peut-être afin de profiter de l'ambiguïté

---

[703] IFF 918-945. « Comme M. Le Clerc a gravé ces modes de Metz pour lui-même, il a mis son nom légèrement à la pointe au bas de chaque planche. Tandis qu'il en étoit encore possesseur, il y fit tous les changements qu'il jugea à propos, tels que ceux de la diminution des chapeaux, et les autres dont nous allons rendre compte. Étant venu à Paris vers la fin de 1665, M. Le Clerc céda cette suite de planches au sieur Landry, marchand d'estampes de la rue Saint-Jacques, qui y fit mettre son adresse, et les vers françois qu'on voit au bas de la plupart » (J. 70, n. 2).

[704] IFF 919-938. Notons que ces planches n'entretiennent aucun lien avec les dessins de l'Albertina (contrairement à ce que suggère Meaume, 1877a, p. 39, n. 1).

[705] « Le nom de Le Clerc, qui n'étoit gravé qu'à la pointe sèche, ne s'apperçoit qu'aux premières épreuves. M. Landry le fit remettre au burin à quelques unes par un graveur en lettres, qui a estropié son nom comme on peut le faire remarquer entre autres au titre et à la planche du *Pape* » (J. 70, n. 2).

[706] IFF 918.

[707] IFF 934.

[708] C'est ce que semble supposer Jombert (J. 70, n. 2).

[709] IFF 921, 923, 924, 925, 926, 928, 930, 932, 937, 938.

[710] IFF 922.

[711] La chronologie de cette opération ne fait guère de doute, comme en témoigne la planche de la *Bohémienne* (IFF 934), dans laquelle la signature « *Sébastien Le Clerc f.* » avait d'abord été gravé par celui-ci (état I/III), puis grattée (état II/III), avant qu'une nouvelle signature, « *Le Clerc fe.* » fut regravée par un autre (état III/III).

qui en résultait et qui pouvait laisser entendre qu'il fût lui-même l'auteur des planches. L'ajout de la signature pouvait résulter soit d'une altercation entre Le Clerc et l'éditeur, heureusement résolue, ou de la simple reconnaissance du talent du graveur, et de la valeur ajoutée que son nom pouvait en réalité apporter à ce recueil[712]. De fait, cet épisode n'entacha pas véritablement la relation entre les deux hommes, puisque ce fut probablement par l'intercession de Landry que Le Clerc put obtenir l'une de ses premières commandes parisiennes, une petite vignette représentant David dansant devant l'arche[713] **[fig. 3.3]**. Cette pièce venait en effet orner deux ouvrages édités par le libraire et imprimeur du roi, Pierre Le Petit, à savoir deux traductions des *Psaumes* de David, l'une selon l'hébreu et l'autre selon la Vulgate[714]. Or Landry et Le Petit, qui tenaient tous deux boutique rue Saint-Jacques[715], étaient de toute évidence liés, sinon par amitié, du moins par leur profession[716]. Le premier avait donc pu servir d'intermédiaire entre un graveur nouvellement arrivé et l'un des plus puissants libraires de la capitale.

Imprimeur de l'Académie française en 1643[717], Imprimeur ordinaire du roi en 1647, puis Libraire ordinaire du roi en 1661[718], Le Petit entretint, sa vie durant, un commerce fructueux[719]. S'il jouissait d'une faveur exceptionnelle auprès de la couronne, il fut cependant inquiété à plusieurs reprises en raison de ses relations avec Port-Royal[720]. Proche de Pascal et d'Arnauld d'Andilly, il était lui-même clairement impliqué dans la diffusion des écrits jansénistes. Les

---

[712] La Contamine rapporte d'ailleurs que François de Poilly demanda à Edelinck — alors son collaborateur mais non son apprenti — de « graver plusieurs des plus beaux morceaux dont il était chargé, et consentit qu'il y mît son nom, pour ne pas laisser dans l'oubli un mérite si distingué ». Il ajoute que « [c]e trait de probité généreuse est d'autant plus digne d'être publié, que la jalousie de talents a fait marcher trop d'artistes dans un chemin tout opposé » (*Conférences*, 2006-2015, t. VI, vol. 1, p. 365-366).

[713] IFF 2749. Laurent-Josse reconnaît cette vignette pour être le premier morceau que son père grava à Paris, mais émet néanmoins quelques réserves quant à cette attribution en raison de la faible qualité du morceau : « Je crois que le premier morceau que grava M. Le Clerc à son arrivée à Paris, fut une petite vignette qui n'a pas 1 pouce de hauteur sur 2 ½ de largeur, et qui représente un petit David dansant devant l'Arche. Ce morceau se trouve dans les deux traductions des Pseaumes de M. Dumont sur la Vulgate et sur l'hébreu. Il ne vaut rien, et je doute même qu'il soit de M. Le Clerc. » (*Abrégé*, p. 410).

[714] Le Maistre, 1665 et Le Maistre de Sacy, 1665.

[715] Le Petit tenait boutique rue Saint-Jacques à la Croix d'or dès 1653 (Renouard, 1995, p. 280) tandis que Landry s'était établi rue Saint-Jacques après 1656, d'abord au Château rouge puis au Bienheureux François de Sales dont il modifie en 1665 l'enseigne pour « *À Saint-François de Sales* » (*Dictionnaire des éditeurs d'estampes*, p. 190-191 ; IFF17, t. VI, Landry (Pierre), p. 188-189).

[716] Landry avait en effet gravé la marque de libraire de son confrère (IFF17, t. VI, Landry (Pierre), inv. no. 191-192).

[717] Martin, 1969, vol. 2, p. 588

[718] Renouard, 1995, p. 280. Dans le privilège des *Psaumes*, il est nommé « Imprimeur et libraire ordinaire du roi » (Le Maistre, 1665, n.p. [privilège]). Sur les tâches et prérogatives des libraires et imprimeurs ordinaires du roi, voir Martin, 1969, vol. 2, p. 673.

[719] Dans son inventaire après décès, le fonds de Le Petit est estimé à 93 530 livres (Martin, 1969, vol. II, p. 714) Sur la richesse des grands libraires, voir également Martin, 1969, vol. 2, p. 730.

[720] Rémi Mathis (2011) a souligné que les grands éditeurs jansénistes comme Le Petit étaient à la fois régulièrement inquiétés, tout en continuant à jouir des faveurs de la couronne.

deux livres dont Le Clerc avait gravé la vignette étaient d'ailleurs l'ouvrage des deux frères Le Maistre, Antoine et Isaac-Louis, Solitaires à Port-Royal-des-Champs[721], avec lesquels Le Petit était étroitement lié[722]. Si, en tant que telles, ces deux traductions ne comportent rien de condamnable, les persécutions qu'exerçait la couronne envers les jansénistes avaient conduit à l'arrestation d'Isaac-Louis et de plusieurs de ses proches en mai 1666[723].

La sensibilité religieuse de Le Clerc, resté fidèle toute sa vie durant à certaines pratiques acquises au sein de la congrégation des Jésuites de Metz[724], devait certainement être assez éloignée de celle des épigones de Jansen[725]. Il est dès lors peu surprenant que la collaboration avec Le Petit ne fut guère conséquente. Pourtant, ces divergences spirituelles ne devaient pas non plus conduire à cesser toute collaboration. Non seulement Le Clerc continua de travailler de façon intermittente pour l'éditeur[726], mais en outre, celui-ci lui permit de développer considérablement son réseau. Aussi pieux fût le graveur — ainsi que nous l'assure Vallemont[727], — il n'avait pas hésité à écarter certaines de ses convictions religieuses pour tirer profit des relations de son employeur.

3.1.3. La conception de la devise des Entretiens *de Félibien (1666)*

En 1666, Le Petit publiait le premier volume des *Entretiens* d'André Félibien[728], et il fit à nouveau appel à Le Clerc pour graver le bandeau qui orne l'épître à Colbert[729] **[fig. 3.5]**. Il s'agit

---

[721] Selon Geneviève Delassault (1957, p. 148-149), Antoine Le Maistre aurait traduit depuis l'hébreu, tandis que Le Maistre de Sacy se serait chargé de la traduction depuis la Vulgate, comme en témoigne la traduction manuscrite que l'on trouve dans ses papiers lors de son arrestation en 1666. À propos de l'édition des traductions de la Bible réalisées à Port-royal, on consultera en dernier lieu Chédozeau, 2007.

[722] En ces temps fort troublés pour les jansénistes, Le Petit accueillait alors en secret Le Maistre de Sacy et ses amis dans son propre jardin (Guilbaud, 2005, p. 4).

[723] Delassault, 1957, p. 136.

[724] Voir ci-dessus, p. 73-74.

[725] Christine Gouzi (2007, p. 66) suggère, quoiqu'elle reconnaisse l'absence de preuves tangibles, que Sébastien II Le Clerc fût proche de la pensée janséniste. Ce n'est pas improbable, mais cela ne suffit pas, comme elle semble l'affirmer plus loin (p. 287), que son père fût lui-même proche des jansénistes.

[726] Voir p. ex. IFF 3056-3057.

[727] Voir notamment *Éloge*, p. 129-130, 169, 198-200.

[728] Félibien, 1666-1688, t. I.

[729] IFF 1600. Curieusement, Jombert et Préaud omettent de mentionner la présence de cette estampe dans les *Entretiens* et ne la signalent qu'à partir des *Principes de l'Architecture* (Félibien, 1676). À l'inverse, dans l'article qu'elle a consacré à cette devise, Marianne Cojannot-Le Blanc (2014b) ne fait aucunement mention du nom de Le Clerc. De fait, l'attribution de la devise à Le Clerc mérite d'être étayée, car le catalogue manuscrit de François Chauveau, conservé à la bibliothèque nationale de Suède à Stockholm, fait mention d'» [u]ne grue, machine servant à l'architecture, devise dans un cartouche au milieu des instrumens des arts » (S. 16, III, 164). Sur la base de cette information, Roger-Armand Weigert donne le bandeau des *Entretiens* à Chauveau, quoiqu'il reconnaisse que la facture, peu caractéristique de la manière du graveur, rende cette attribution douteuse (IFF17, t. II, Chauveau (François), inv. no. 920). Mariette lui-même aurait d'abord attribué cet ouvrage à Chauveau avant de se raviser et de le donner à Le Clerc. En effet, dans ses différentes esquisses d'un catalogue de l'œuvre de Le Clerc, il reconnaît

d'une devise, flanquée des attributs des arts et des sciences, portant la légende « *Mens agitat molem* » et figurant, dans l'ouroboros, une grue soulevant une pierre. Mode d'expression spécifique et proprement moderne[730], la devise associe un texte et une image qui entretiennent entre eux une « espèce d'antithèse et d'opposition », pour reprendre les termes de Claude-François Ménestrier[731] ; elle fonctionne alors comme une sorte d'oxymore permettant de faire surgir un sens irréductible au langage[732]. Ainsi, dans l'explication qu'il donna de la devise des *Entretiens*, Charles Perrault dut se résoudre à en donner une signification approximative :

> Comme cette machine donne du mouvement aux pierres et en forme des édifices, il y a de même dans les bâtimens un esprit qui les conduit, semblable à cette âme universelle que les philosophes s'imaginoit [sic] être répandue dans le monde et en former toutes les merveilles.[733]

La devise des *Entretiens* s'inscrivait manifestement dans un objectif courtisan. Après la chute de Fouquet, Félibien, privé de son protecteur, avait été contraint de modifier sa position lors de l'ascension de Colbert[734]. Il fut bientôt invité par le ministre à contribuer aux projets de la Petite Académie[735], avant d'obtenir, le 12 mai 1666, la charge d'» Historiographe du roi et de ses bâtiments, des arts et manufactures de France »[736]. Bien que la rédaction et la publication des *Entretiens* ne fussent qu'une activité annexe à cette charge[737], la devise permettait de réaffirmer l'inscription de l'ouvrage dans le contexte de la politique de Colbert[738]. L'explication

définitivement la main du graveur dans la planche représentant « [u]ne grue, machine dont on se sert pour lever les fardeaux dans les bastimens faisant le corps d'une devise animée de ces paroles *mens agitat molem* », et ce en dépit du fait qu'il avait d'abord placé la pièce dans le « tome second » de l'œuvre de Chauveau (Mariette, *Notes manuscrites*, t. IV, fol. 242r, BNF, Est., Rés., YA2-4). Il avait peut-être suivi en cela Laurent-Josse qui lui-même décrit, dans le catalogue de l'œuvre de son père, une « vignette pour le dictionnaire des arts de Félibien » dans laquelle on voit « presque tous les arts fort bien et fort distinctement représentez » (*Cat. ms.*, 1676, no. 2)

[730] En effet, la devise ne s'inscrit pas dans une tradition antique : selon Chapelain (1880-1883, t. II, p. 273), elle « est une gentillesse introduite dans l'Europe depuis moins de deux cens ans ».

[731] Cité *in* Russell, 1985, p. 63.

[732] Sur l'usage de la devise dans la France du XVIIe siècle, voir Russell, 1985.

[733] Transcrit *in* Grove, 2000, p. 248.

[734] Stefan Germer (2016, p. 167) estime qu'il est possible que Félibien tentât de se rapprocher de la cour vers 1660 avec la publication de la *Description de l'arc de triomphe de la place dauphine*, mais il juge que le potentiel lucratif aurait été insuffisant pour conduire Félibien à quitter Fouquet au profit de la cour.

[735] Selon Stefan Germer (2016, p. 149), Félibien rejoignit l'institution en 1663, soit peu après sa fondation. L'érudit ne devint pas pour autant académicien, puisque ce ne fut qu'en 1683 qu'il fut nommé membre de l'institution (Germer, 2016, p. 170)

[736] Germer, 2016, p. 169.

[737] Germer, 2016, p. 394-395.

[738] Cojannot-Le Blanc, 2014b, p. 193-199. Dans la préface, Félibien remercie en effet Colbert « de [l]e charger d'un employ où [il] aura sujet de traiter de ces somptueux bastimens » (Félibien, 1666-1685, t. I, n.p. [épître] cité *in* Cojannot, 2014b, p. 193).

de Perrault vient implicitement le confirmer : c'est bien « l'âme » du ministre qui « conduit » la création contemporaine et en forme « toutes les merveilles ».

La devise constituait alors l'un des instruments du programme panégyrique que Félibien s'était attelé à produire lorsqu'il fut engagé par la surintendance[739]. Preuve de l'importance du motif, l'historiographe avait conservé la propriété du cuivre, puisqu'il l'avait récupéré auprès de Le Petit afin de le transmettre à un autre éditeur, Frédéric Léonard, pour la publication officielle des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, paru l'année suivante[740].

L'origine de cette devise reste cependant mystérieuse. On aurait utilisé la légende tirée de l'*Énéide* pour une médaille destinée à célébrer Richelieu ; toutefois, le corps de celle-ci comportait vraisemblablement un simple ciel, et non une grue[741]. L'association du motif de la grue avec la légende relevait sans doute de l'invention de Félibien. La réalisation d'une devise résultait en général d'une séparation nette entre le concepteur — qui proposait l'association de l'âme et du corps — et l'exécutant — qui se contentait de mettre en image les informations qui lui avaient été fournies[742]. Selon un tel processus, le peintre ou le dessinateur était directement soumis aux directives et au contrôle du lettré. Aussi l'exécution du bandeau des *Entretiens* atteste-t-elle une interaction immédiate entre Le Clerc et Félibien — au contraire d'une lettre grise ou d'un élément ornemental quelconque, qui ne requérait pas nécessairement la participation de l'auteur.

À défaut de pouvoir reconstituer plus précisément la nature de la collaboration entre les deux hommes, on peut néanmoins en éclairer la complexité. Un dessin préparatoire **[fig. 3.4]** conservé dans le recueil Jombert récemment acquis par la Bibliothèque nationale[743], permet en effet de nuancer la répartition tranchée des tâches intellectuelles et manuelles. Si l'on y reconnaît parfaitement le médaillon central accueillant la devise, les éléments figurant les attributs des arts sont absents. La couronne de fleurs encerclant le corps atteste que la devise était à l'origine pensée sans ses ornements latéraux et qu'elle n'était donc pas destinée à venir orner, en bandeau, l'épître des *Entretiens*. Autrement dit, elle avait été conçue avant même que

---

[739] Au sujet des travaux de Félibien dans ce contexte, voir Germer, 2016, p. 170-221.
[740] Félibien, 1668a.
[741] Cojannot-Le Blanc, 2014b, p. 202.
[742] Aussi, dans une lettre adressée à Le Brun, Colbert affirme-t-il lui avoir « envoyé la devise du Trésor royal, dont le corps ne consiste *qu'en un palmier* », et lui demande « d'en faire promptement le *dessin* et de [lui] l'envoyer » (lettre de Colbert à Le Brun, 1er septembre 1681, *in* Colbert 1861, t. V, p. 421, je souligne). Il est intéressant de noter la graphie « dessin » contre celle, généralement utilisée de « dessein », lorsque la part conceptuelle de l'ouvrage est éliminée. Voir un autre exemple, *in* Colbert, 1861-1882, t. VII, p. CLXXXIV.
[743] Au sujet de l'acquisition du recueil Jombert par la BNF (Est., Rés., ED-139), voir Mathis, 2014.

la destination qu'on lui connaît ne fût déterminée. En outre, les dimensions réduites de la banderole suggèrent que le dessin lui-même avait été exécuté sans considérer la légende qui devait y être inscrite.

On peut donc se demander si l'invention de l'âme précédait systématiquement l'invention du corps. Dans le cas présent, la formule virgilienne « *mens agitat molem* » avait déjà été si largement employée qu'elle relevait presque du truisme ; à l'inverse, le choix de la grue, loin de s'imposer comme une évidence, constituait une excentricité. La plupart des commentateurs, dont Perrault, s'accordaient à juger les corps naturels plus adaptés aux devises que ne l'étaient les corps artificiels, tels qu'» une épée, un canon, un cadran, un [sic] horloge, une grue à élever des pierres, et autres semblables »[744]. D'autres érudits, comme Dominique Bouhours, soutenaient cependant que, si « [la] noblesse et [l']agrément du corps a fait exclure de la devise les ouvrages et les instruments des arts les plus vils », il n'en existe pas moins « d'excellents esprits, qui pour s'égayer, ont pris de ces sortes de corps »[745]. Or la figure de la grue dans la devise des *Entretiens* est non seulement rare, mais elle appartient en outre davantage à la culture de l'ingénieur, dans laquelle s'était coulé Le Clerc[746], qu'à celle, encore essentiellement littéraire, de Félibien. Sans pour autant s'empresser d'inférer, sur ce seul constat, la conception du corps au graveur — car ce serait précisément méconnaître le travail principal que demande la devise, et qui réside dans l'association du corps et de l'âme, — il est permis d'entrevoir la possibilité d'un véritable échange, dans lequel la culture visuelle du graveur aurait été mobilisée. De fait, l'usage d'un corps figurant un instrument relevant des pratiques mécaniques ne peut qu'augurer l'orientation résolument pragmatique que prit la pensée de Félibien, telle qu'elle fut exprimée, quelques années plus tard, dans les *Principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture*[747].

Si l'on ne peut davantage détailler l'élaboration de la devise des *Entretiens* sans tomber dans la pure spéculation, la nécessaire collaboration de Le Clerc avec Félibien témoigne avant tout de la constitution de l'une des plus fructueuses relations que le graveur établit durant ses premières années à Paris[748]. Ce fut en effet Félibien qui dut permettre le rapprochement de Le Clerc avec les milieux œuvrant à la gloire du roi.

---

[744] Charles Perrault, « Discours sur l'art des devises » transcrit *in* Grove, 2000, p. 232.
[745] Bouhours, 1671, p. 276.
[746] Sur l'intérêt de Le Clerc pour les machines, voir ci-dessus, chap. 7.2.1.
[747] Félibien, 1676. Voir à ce propos Germer, 2016, p. 367-391.
[748] Laurent-Josse mentionne en effet que Félibien était « ami » de son père (BNF, Mss., Fr. 24474, fol. 49v).

3.2. Les *Devises pour les Tapisseries du Roy* (1668) : un tremplin vers les Gobelins

En juin 1662, Colbert acquit les anciens ateliers de tissage établis par Henri IV au bord de la Bièvre pour y installer la manufacture des Gobelins, réunissant ainsi la production mobilière royale jusqu'alors dispersée dans différents ateliers[749]. Moins d'une année plus tard, le 8 mars 1663, le ministre nomma Le Brun à la tête de la nouvelle manufacture. La première tâche qui revint aux membres de la Petite Académie fut alors de concevoir « des desseins de tapisserie »[750] qui seraient ensuite confiés au directeur des Gobelins pour qu'il en déléguât l'exécution. Outre le projet de la grande tenture de l'*Histoire du roy*[751], on produisit deux cycles allégoriques composés de quatre tapisseries chacun, le premier sur le thème des *Quatre élémens*[752] et, le second, sur celui des *Quatre saisons*[753]. Chacune des huit pièces présente une scène de divinités païennes dont la signification apparente — la personnification d'un élément particulier — est supplantée par une signification cachée, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Félibien, « l'image incomparable de ce qu'il y a de plus grand et de plus admirable dans l'âme du Roy »[754]. L'éloge des vertus du roi, transmis par le langage allégorique, est en outre souligné par l'usage de nouvelles devises situées aux écoinçons de la bordure de chacune des tapisseries en haute-lisse[755].

Si elles ne constituaient à l'origine qu'un accessoire aux tapisseries, les devises gagnèrent rapidement une certaine autonomie. À la demande de la surintendance, le peintre Jacques Bailly exécuta, avec le concours de la Petite Académie, un somptueux manuscrit enluminé à la gouache, les *Devises pour les tapisseries du Roy*[756]. Outre les trente-deux devises, enrichies de multiples ornements et occupant chacune une pleine page, l'ouvrage comptait une page de titre et deux pages consacrées aux arguments — c'est-à-dire à la présentation de chacune des deux tentures. Lors de son achèvement en 1668[757], le manuscrit différait assez considérablement de

[749] Sur la manufacture des Gobelins, voir en dernier lieu Knothe, 2016 et Paris, 2019b.
[750] *Registre journal des délibérations et des assemblées de l'Académie royale des inscriptions*, Paris, Archives de l'Institut de France, Série A, transcrit *in* Jacquiot 1968, t. I, p. XCI.
[751] Fenaille, 1903-1923, t. II, p. 99-127 ; Vittet et Brejon de Lavergnée, 2010, inv. no. 77 et 86.
[752] Fenaille, 1903-1923, t. II, p. 51-66; Vittet et Brejon de Lavergnée, 2010, inv. no. 51, 53-54, 65-66 et 75.
[753] Fenaille, 1903-1923, t. II, p. 67-83 ; Vittet et Brejon de Lavergnée, 2010, inv. no. 58-60, 76, 82 et 93.
[754] Félibien, 1667a, p. 10.
[755] Les tentures postérieures, en basse-lisse, ne portaient pas systématiquement une telle bordure (Fenaille, 1903-1923, t. II, p. 51-83).
[756] BNF, Mss., Fr. 7819. Le manuscrit, aujourd'hui intégralement numérisé, a été reproduit dans Grivel et Fumaroli, 1988, auquel on pourra se référer. Sur l'importance des manuscrits enluminés durant la seconde moitié du XVIIe siècle, on consultera, à titre d'introduction, Couvreur, 1996.
[757] La date est attestée par la signature « *J. Bailly pinx. 1668* ».

l'objet que l'on peut aujourd'hui contempler à la Bibliothèque nationale. La reliure en maroquin vert avait remplacé, au XVIIIe siècle, une « garniture d'orfèvrerie ciselée vermeil doré », dont seul le coût élevé, 420 livres, peut nous suggérer l'idée de sa splendeur disparue[758]. Quant aux huit vélins supplémentaires qui représentent les tapisseries dans leur entier, ils ne furent réalisés qu'entre 1669 et 1672[759].

Si ce dispositif complexe a été largement étudié du point de vue iconographique[760], l'examen des différentes contributions à l'élaboration conceptuelle des tapisseries et des ouvrages qui leur sont liés est restée passablement négligé[761]. Or celle-ci permet précisément de mieux cerner certains enjeux relatifs aux pratiques de collaboration entre artistes et érudits, et de situer l'intégration de Le Clerc au sein des institutions dédiées à la construction de la gloire du roi.

3.2.1. Des tapisseries au manuscrit : l'intermédiaire de Félibien

Loué par Félibien pour sa peinture de fleurs en miniature[762], Jacques Bailly était entré à l'Académie de peinture et de sculpture le 30 juin 1663[763], et ce fut probablement à cette occasion qu'il commença la réalisation du manuscrit des *Devises pour les Tapisseries du Roy*. En effet, ce n'est qu'à partir de 1664 que les comptes des Bâtiments du roi font état de dépenses pour les « devises en mignature […] pour le Roy », mais il nous est permis de penser que Bailly fut déjà rémunéré pour l'année précédente[764] ; il aurait ainsi débuté son ouvrage au moment même où Le Brun se vit confier par la Petite Académie le projet de la tenture des *Quatre élémens*.

Cependant, le lien entre les deux ouvrages est plus ténu qu'il n'y paraît. Tandis que les tapisseries n'existaient encore que sous la forme de cartons, un important appareil épitextuel commençait à se développer. En 1665, Félibien publiait chez Pierre Le Petit une description

---

[758] CBR, t. I, col. 208-209, 275-276. Voir Grivel et Fumaroli, 1988, p. 111.
[759] CBR, t. I, col. 547. Voir ci-dessous, chap. 3.3.3.
[760] Sauvel, 1963 ; Grivel et Fumaroli, 1988 ; Los Angeles, 2015, p. 96-99, Knegtell, 2017.
[761] Voir néanmoins l'étude des *Quatre Élémens* proposée par Florian Knothe (2016, p. 87-99).
[762] Félibien, 1666-1685, t. V, p. 254.
[763] PV, t. I, p. 231.
[764] Je reprend ici l'hypothèse de Jacques Vanuxem (1954, p. 64) : en 1668, les comptes font état d'un versement de 151 livres pour compléter la somme totale de 1 551 livres, impliquant de fait que 1 400 livres auraient déjà été versées (CBR, t. I, col. 275). Or, seules 1 100 livres sont effectivement mentionnées dans les comptes des Bâtiments pour les *Devises* (CBR, t. I, col. 49, 100, 153), suggérant qu'un premier versement de 300 livres avait déjà été effectué en 1663.

des *Quatre élémens peints par M. Le Brun*[765]. L'ouvrage fut réédité deux ans plus tard[766], conjointement à la parution d'un autre livre, cette fois consacré aux *Quatre Saisons*[767]. Ces deux volumes, qui ne comportaient alors aucune illustration à l'exception de quelques éléments ornementaux[768], se donnaient pour but d'expliquer, par le texte, « le sens mystérieux » du système allégorique élaboré par Le Brun. La signification des « peintures ingénieuses » de celui-ci étant masquée « sous le voile [des] couleurs », il revenait à Félibien d'en expliquer le sens « à ceux qui ne sont pas accoutumez à voir ces caractères mystérieux »[769]. Comme l'a démontré Stefan Germer, ces ouvrages répondaient à une double fonction : ils servaient à expliquer l'appareil rhétorique destiné à diffuser la gloire du roi, mais aussi à l'amplifier, par l'élaboration d'un réseau de références croisées de plus en plus complexe, afin d'en manifester le caractère indicible[770].

Les ouvrages de Félibien, rédigés sur la base des premiers projets et non d'après les cartons achevés[771], entretenaient une étroite relation avec le manuscrit enluminé par Bailly. En effet, chacune des devises du manuscrit était accompagnée d'une explication en prose et d'un sixain, calligraphiés par Nicolas Jarry, tous deux directement issus du texte de Félibien[772]. En réalité, il est difficile de déterminer dans quelle mesure les travaux de l'historiographe définirent le contenu du manuscrit, ou si l'élaboration du manuscrit lui-même motiva l'écriture des ouvrages. De toute évidence, les sixains furent pensés en premier lieu pour le manuscrit et non pour l'ouvrage, car la composition de chacune des pages du manuscrit avait été conçue dès l'origine pour les accueillir, alors même qu'ils étaient absents de l'édition de 1665 des *Quatre Élémens*, et ne furent ajoutés qu'à l'occasion de l'édition de 1667. Ces éléments répondaient avant tout à un impératif de clarification. En effet, les devises, une fois extraites du contexte de la tapisserie, perdaient le lien immédiat qu'elles entretenaient jusqu'alors avec la figure royale : dans certains cas, seuls le sixain ou l'explication permettaient de rappeler que les qualités louées par la devise s'appliquaient au roi et à nul autre[773].

---

[765] Félibien, 1665.
[766] Félibien, 1667a.
[767] Félibien, 1667b.
[768] Dans le catalogue de l'exposition *Woven gold : Tapestries of Louis XIV* (Los Angeles, 2015, p. 96), il est suggéré que les estampes des tapisseries furent déjà tirés pour les *Quatre élémens* de 1665, ce qui est manifestement faux.
[769] Félibien, 1667, p. 5, cité *in* Germer 2016, p. 185.
[770] Germer, 2016, p. 184-192. Voir également Knegtel, 2017.
[771] Comme le suggère Tony Saurel (1963, p. 64-65).
[772] Nicolas Jarry fut également l'enlumineur chargé des ornements et de l'écriture des vélins des plantes (voir Paris, 2016).
[773] Saunders, 1999, p. 252-254.

À défaut de pouvoir être précisément démêlée, cette intrication permet d'éclairer combien les premiers ouvrages de Félibien ne dépendaient pas tant de Le Brun que de la Petite Académie. Si l'on en croit Charles Perrault, la Petite Académie aurait en effet régulièrement examiné les écrits de Félibien et y aurait peut-être même directement contribué[774]. Dans ce contexte précis, les académiciens ne se contentèrent pas de réviser le texte : ils l'orientèrent de telle sorte que la visibilité de leur contribution fût améliorée. Aussi les deux écrits parus en 1667 se concentrèrent-ils tout particulièrement sur les devises, lesquelles étaient à proprement parler l'œuvre de la Petite Académie. Dans la première édition des *Quatre élémens*, Félibien présentait encore les devises comme de simples « ornemens », soumises au sujet principal qu'elles avaient pour but d'expliciter, « comme une sorte de lumière, qui aidait à [en] découvrir le sens caché »[775]. Or la réédition de 1667 comprend une addition qui vise précisément à renforcer l'importance des devises, et le rôle essentiel qu'elles tiennent dans les tapisseries :

> L'art des devises veut qu'on représente par des figures fort connues, et en peu de paroles, beaucoup de grandes choses. Comme celuy qui a travaillé à celles-cy a heureusement exprimé sa pensée par les figures et les mots dont il se sert, ce n'est pas avec moins de force et d'éloquence qu'il en a expliqué le sens en vers françois, lesquels étendant davantage ce qui est renfermé dans le mot de la devise, j'ay cru les devoir rapporter, pour faire mieux comprendre ce que chaque devise contient de grand et de noble, par le rapport qu'elles ont aux illustres qualitez et aux actions héroïques de S. M.[776]

Cette explication, sans doute motivée par l'ajout des sixains conçus pour le manuscrit enluminé par Bailly, permettait d'amplifier la contribution des membres de la Petite Académie à la construction du discours monarchique. Il semble en conséquence que le projet du manuscrit lui-même fut initié par les académiciens afin de valoriser les ouvrages dont ils étaient les principaux concepteurs, à savoir les devises.

---

[774] Perrault raconte dans ses *Mémoires* que, « [q]uand il n'y avoit pas d'ouvrage de commande, l'Académie travailloit à revoir et à corriger les ouvrages, soit de prose, soit de vers, qui se composoient à la louange du Roi, pour les mettre en état d'être imprimés à l'Imprimerie du Louvre » (Perrault, 1993, p. 131). Il est dit plus loin que Félibien « venoit quelquefois dans l'assemblée lire des descriptions qu'il faisoit de divers endroits des bâtimens du roi » (Perrault, 1993, p. 235)

[775] Félibien, 1665, p. 10.

[776] Félibien 1667a, p. 12-13.

En effet, la composition des devises du manuscrit diffère de manière systématique de celle des devises qui ornent les tapisseries conservées[777]. Une telle différence ne pouvait résulter de simples modifications que Bailly aurait effectuées après avoir vu les esquisses ou les cartons des devises exécutés aux Gobelins[778]. Dans certains cas, les différences semblent certes justifiées eu égard au double changement — de statut et de médium — qu'avaient subis les motifs. Cependant, dans d'autres cas, les différences relèvent de l'arbitraire le plus complet. La forme de la ruche dans la devise de la *Bonté* pour la pièce de l'*Air* **[fig. 3.6 et 3.7]**, la gerbe de blé posée sur une butte et non plus dans un champ, dans la première devise de la pièce de l'*Été* **[fig. 3.8 et 3.9]**, ou encore l'espèce d'oiseau chassé par le faucon dans la deuxième devise de la *Chasse* pour l'*Automne* **[fig. 3.10 et 3.11]**, ne peuvent pas relever de transformations motivées par des préférences esthétiques ou par un désir de clarification du sens. En conséquence, de telles différences résultent plutôt de la manière dont Bailly avait personnellement interprété les indications fournies par les académiciens, indépendamment de la manière dont les peintres des Gobelins avaient eux-mêmes réalisé les cartons des bordures. L'ouvrage de Bailly avait ainsi été directement conçu et supervisé par les membres de la Petite Académie, sans être aucunement lié aux travaux exécutés sous la supervision de Le Brun. En mettant l'accent sur les devises au détriment des motifs centraux, et en accompagnant systématiquement celles-ci de la signature de leur concepteur, alors que le nom du premier peintre est entièrement omis, le manuscrit soulignait avant tout le travail individuel des académiciens.

Félibien ne pouvait quant à lui négliger de louer Le Brun dans ses écrits. Cependant, la place qu'il accorda aux devises dans les deux ouvrages de 1667 relevait du même projet : il s'agissait d'affirmer l'*autorité* des membres de la Petite Académie, en signalant clairement leur contribution personnelle à l'élaboration de la gloire du roi[779]. Bien loin d'effacer les traces des contributions individuelles pour mieux insuffler à l'image du roi un caractère quasi-

[777] Il subsiste néanmoins des exceptions, telles que la devise de la *Valeur* pour la pièce de l'*Eau* (BNF, Mss., Fr. 7819, fol. 17r) qui est exactement similaire à celle de la tapisserie, mais ces quelques occurrences peuvent être attribuées au hasard en raison de leur rareté.

[778] Une telle observation me semble devoir contredire Florian Knothe (2016, p. 89) lorsqu'il suggère que Bailly serait le créateur des devises des bordures des tapisseries.

[779] Comme en témoigne la fierté que Perrault exprime dans ses *Mémoires* lorsque Colbert choisit les devises qu'il avait conçues. Le ministre devait en effet sélectionner seize devises sur les quarante-huit, rédigées par Perrault, Cassagnes et Bourzeis, qui lui furent présentées. Les devises lui ayant été présentées anonymement, il en sélectionna quatorze conçues par Perrault, puis demanda à celui-ci quelles étaient les deux dernières de sa plume. Les ayant lu, le ministre lui dit : « Ces deux-là […] me semblent aussi bonnes que les deux que j'ai prises à leur place : il faut les joindre avec les autres et qu'elles soient toutes de vous » (Perrault, 1993, p. 132).

achéiropoïète, comme ce fut le cas plus tard[780], les ouvrages produits autour des *Devises pour les tapisseries* cherchaient au contraire à affirmer clairement la marque de leurs auteurs[781].

3.2.2. L'intégration fortuite des travaux de Le Clerc au Cabinet du roi

L'intégration de Le Clerc au sein des projets de la surintendance paraît étroitement liée à Félibien et à la Petite Académie. En 1666[782], à peine les premières tapisseries en haute-lisse de l'*Eau* et du *Feu* achevées[783], Bailly entreprit de faire reproduire son manuscrit par le biais de la gravure. Il engagea Le Clerc pour cette tâche, peut-être sur le conseil de Félibien, qui venait d'être nommé historiographe du roi. Cependant, tandis que le manuscrit enluminé fut bien le résultat d'une commande dûment rémunérée par les Bâtiments du roi, la production des exemplaires gravés relevait quant à elle d'une entreprise privée[784]. L'un des mémoires du Cabinet du roi précise en effet que « Mr Bailly avoit fait une impression de 5 ou 600 exemplaires en petit, des devises seulement avant que de vendre les planches au roy »[785].

Une planche de Le Clerc représentant un groupe de dieux, symbole des quatre saisons et des quatre éléments **[fig. 3.12]** aurait, selon Jombert, été réalisée pour une édition in-quarto des *Devises*, « qui s'est vendue par cahiers avant l'édition in-folio »[786]. Si aucun exemplaire d'une telle édition ne semble avoir été conservé, les dimensions du frontispice correspondent

---

[780] Le cas le plus remarquable à cet égard est sans doute les *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand* (*Médailles*, 1702), dont la préface introductive, présentant les différents acteurs du projet avait été supprimée (voir à ce sujet Mosley, 2008, p. 312). Ludovic Jouvet (2016) a plus récemment souligné la suppression des noms des graveurs de médailles dans les planches du livre.

[781] À propos de l'absence de procès-verbaux de la Petite Académie avant 1694, Pablo Schneider (2011, p. 189) suggère que « [e]s hätte der Logik der Repräsentation des Souveräns, der als Ursprung und Ursache aller Bemhüngen charakterisiert wurde, grundsätzlich widersprochen, wenn diese Entwürfe in Textform dokumentiert vorgelegen hätten ». Cette hypothèse est cependant invalidée par ce que Perrault rapporte dans ses mémoires : si Colbert demanda bien aux membres de la Petite Académie « le secret sur ce qu'il alloit [leur] dire », Perrault affirme néanmoins que « [d]ans le même jour il voulut qu'on commençât à travailler devant lui, et ce fut à mettre par écrit ce qu'il venoit de nous dire », puis « il approuva ce que nous avions rédigé par écrit et m'ordonna d'avoir un registre pour l'y mettre et tout ce qui seroit fait et résolu à l'avenir » (Perrault, 1993, p. 130-131),

[782] Selon *Cat. ms.*, 1666, no. 1

[783] Fenaille, 1903-1923, t. II, p. 57 ; Vittet et Brejon de Lavergnée, 2010, inv. no. 51. La *Terre* ne fut vraisemblablement achevée qu'en 1668 et l'*Air* en 1669.

[784] Contrairement à ce qui a souvent été affirmé (Jammes, 1965, p. 5 ; Sauvy, 1973, p. 107, Sabatier, 2000, p. 551 ; Grivel, 2010a, p. 65). Quant à Florian Knothe (2016, p. 94, n. 65), il semble confondre l'édition de 1668 par Blageart et l'édition de l'Imprimerie royale dite de 1669 — en réalité de 1670 (voir ci-dessous, p. 153, n. 794).

[785] *Mémoire de toutes les Planches qui ont esté gravées pour le Roy depuis l'année 1670. Jusques au mois de Juin 1678***,** Paris, Archives nationales, O^1^ 1964^2^.

[786] J. 88, n. 2. L'estampe avait été auparavant décrite dans le catalogue de la collection Potier en ces termes : « une pièce qui avoit été faite pour les tapisseries, et qui n'a point servi » (Helle, 1757, p. 99, no. 456).

approximativement à celles des cuivres des devises[787], suggérant que celles-ci devaient alors occuper une pleine page in-quarto ; le sixain et l'explication, pour peu qu'ils eussent été intégrés dans ce projet, auraient sans doute été placés en regard de la page présentant la devise. La vente par cahiers répondait à une logique purement économique : le financement de la production de nouveaux cahiers était assuré par la vente des cahiers précédents, et permettait de fait que l'entreprise reposât sur un investissement de base considérablement moindre que celui requis pour le tirage d'un ouvrage complet.

Ce projet fut naturellement abandonné lorsque la surintendance versa à Bailly, d'abord le 28 octobre 1667, puis le 17 mars 1668, deux acomptes totalisant 800 livres pour le préachat d'un nombre indéfini d'exemplaires des *Devises*[788]. L'acompte dut en effet servir à élaborer l'exemplaire in-folio publié en 1668[789] et comprenant, sur le modèle du manuscrit, la page de titre, les deux arguments, les deux frontispices et les trente-deux devises. Ici encore, le statut de l'ouvrage restait ambigu. L'éditeur Claude Blageart[790] n'était pas lié à l'Imprimerie royale, alors dirigée par Sébastien Mabre-Cramoisy, et Bailly vendait lui-même les exemplaires au Louvre, ainsi que l'indique la légende en page de titre.

Si l'obtention d'un privilège, le 24 janvier 1668[791], atteste le soutien de la couronne tout en indiquant le caractère privé de l'entreprise, elle témoigne cependant d'une situation *a priori* paradoxale. En effet, un mois auparavant, le 22 décembre 1667, un arrêt du conseil d'État proclamait l'intention d'un vaste projet de production gravée, placé sous le contrôle de Colbert :

> Le Roy ayant résolu de faire graver les plans et élévations des maisons royales, les ornemens de peinture et sculpture estans en icesllles, les tableaux et figures antiques du cabinet de Sa Majesté, ou qui se trouveront ailleurs, comme aussi les figures des plantes et animaux de toutes espèces, et autres choses rares et singulières, il importe pour la perfection desdits ouvrages qu'ils ne puissent estre gravez que par des graveurs habiles et d'une capacité éprouvée, suivant le choix qui en sera fait par le Surintendant des Bastimens du Roy. Comme aussi que défenses soient faites à tous autres graveurs de graver lesdits ouvrages, mesme à tous imprimeurs de les imprimer sous peine au cas

[787] Le cuivre du frontispice in-quarto (IFF 1578) mesure H. 200 sur L. 153 mm, et les cuivres des devises pour les *Élémens* entre H. 173 sur L. 153 mm et H. 207 sur L. 190 mm. Les dimensions des devises des *Saisons* comprennent des exceptions — comme la seconde devise du *Carrousel* pour le *Printemps*, (IFF 1565) qui mesure H. 179 sur L. 223 mm — mais de tels cas peuvent être dus à l'abandon du projet de publication en format in-quarto.
[788] CBR, t. I, col. 210.
[789] Félibien, 1668b.
[790] Blageart avait été reçu maître en 1651 (Renouard, 1995, p. 78).
[791] Ce privilège est mentionné dans Sauvy, 1973, p. 107.

> appartenant. Le Roy en son conseil a ordonné et ordonne que les tables et planches des plans et élévations des maisons royales, tableaux, figures antiques, et autres choses cy dessus spécifiées, ne pourroi[en]t estre gravées ny imprimées que par les graveurs et imprimeurs choisis et nommez par le S[r] Colbert, Surintendant des Bastimens du Roy, Arts et Manufactures de France, et permission qui leur en sera donnée par lettres de Sa Majesté, qui seront expédiées en conséquence.[792]

Il s'agissait donc de réserver les ouvrages de gravure d'après les maisons et collections du roi aux graveurs les plus talentueux, sélectionnés par les soins de la surintendance[793]. Dans quelle mesure les *Devises* auraient-elles alors dû relever de ce programme ? Quoiqu'il ne soit fait nulle mention des tapisseries ni des manuscrits, les « autres choses rares et singulières » suggèrent que la reproduction gravée de tout ce qui appartenait au roi pouvait potentiellement faire l'objet d'une restriction. Aussi, entre 1669 et 1670, l'ouvrage fut réédité non plus par Blageart mais par l'Imprimerie royale[794]. La couronne avait alors dégagé la somme de 3 460 livres afin de rémunérer Bailly « pour avoir gravé 38 tant planches que devises des tapisseries des *Quatre éléments* et des *Quatre saisons*, y compris deux volumes en mignature »[795]. En réalité, comme l'explicitent les documents des archives du Cabinet du roi, Bailly était simplement parvenu à vendre au roi les cuivres initialement gravés à son compte[796]. Ce ne fut qu'à ce moment-là que l'ouvrage devenait un produit de la surintendance, encore qu'il

---

[792] BNF, Fr. 22119, fol. 93r-93v. Voir aussi BNF, Mss., Fr. 21675, fol. 86-87 et, Paris, Archives Nationales, O[1] 1050, fol. 96-98, partiellement transcrit *in* Deutsch, 2015, p. 201.

[793] Grivel, 1985, p. 38. Kristina Deutsch (2015, p. 201) a récemment nuancé l'idée d'un « monopole » (Grivel, 1985, p. 38 ; Germer, 2016, p. 237-238) en relevant que le terme d' » ouvrages » employé ici se rapporte exclusivement aux estampes, et qu'en conséquence « cela ne signifie pas qu'il soit défendu aux artistes exclus de la liste colbertiste de graver les maisons et collections royales, mais seulement de copier les planches gravées par les officiels ». Si la question de la contrefaçon est effectivement prépondérente dans l'arrêt, il me semble néanmoins que l'on ne peut interpréter autrement que par une volonté de restreindre l'accès aux modèles, la mention qu'» il importe pour la perfection desdits ouvrages qu'ils ne puissent estre gravez que par des graveurs habiles et d'une capacité éprouvée, suivant le choix qui en sera fait par le Surintendant des Bastimens du Roy ».

[794] Félibien, 1670. Jombert (J. 88, n. 1) mentionne la date de publication de 1669, mais je n'ai trouvé aucun exemplaire portant cette date.

[795] CBR, t. I, col. 398 et 480.

[796] Dans le *Mémoire du prix de toutes les planches gravées pour le Roy jusques à la fin de l'année 1679*, il est indiqué que les trois frontispices, les devises, ainsi que deux vignettes et une lettre grise gravées pour le livre des *Devises*, « ont esté achestées du Sr. Bailly pour somme de 3 500 livres » (BNF, Est., Rés., YE-160). Je ne parviens pas à expliquer la différence entre la somme indiquée dans les comptes des Bâtiments du roi, et celle indiquée ici, d'autant plus que le paiement de 3 460 livres comprend également « deux volumes en mignature », qui sont peut-être deux exemplaires imprimés, puis peints à la main par Bailly (tels que celui de la British Library, Harley 4377, et de la Österreichische Nationalbibliothek, Series nova 24204), à moins qu'il ne s'agisse seulement de livres de miniature (on sait qu'il existe d'autres planches similaires de devises au Getty Institute à Los Angeles, ms. 11 ; voir Grivel et Fumaroli, 1988, p. 119, n. 12). En outre, un paiement de 400 livres est également noté dans le *Mémoire du prix de toutes les planches gravées pour le Roy jusques à la fin de l'année 1679*, pour un « autre frontispice pour le livre gravé par Le Clerc avec deux vignettes, trois lettres grises, et deux culs de lampes ».

conservât un statut ambigu lié à son origine privée : en dépit de l'achat des planches, Colbert avait accordé à Bailly « que le livre des tapisseries se débiteroit à son profit » comme l'atteste un document adressé à sa veuve[797].

Lorsque les exemplaires imprimés des *Devises* furent ensuite récupérés par la surintendance pour être intégrés au Cabinet du roi, le statut de Le Clerc lui-même changea, en vertu de l'application de l'arrêt du 22 décembre 1667. En effet, si les Bâtiments du roi avaient rémunéré Bailly pour la gravure des *Devises*, il n'était nullement question d'occulter l'auteur des planches. Dans le mémoire « touchant la publication des ouvrages où il y a des planches gravées » rédigé par Charles Perrault le 22 février 1670, Le Clerc est bel et bien mentionné comme le graveur des planches[798]. L'intégration des cuivres des *Devises* au sein de la Bibliothèque du roi avait de fait contribué à placer Le Clerc parmi les « graveurs habiles » sélectionnés par la surintendance afin de contribuer au Cabinet du roi.

3.3. Du Louvre aux Gobelins

Les *Devises* permirent donc d'intégrer les travaux de Le Clerc au sein du Cabinet du roi, et semblent donc avoir conduit le graveur à jouir d'une pension royale et d'un logement aux Gobelins au début de l'année 1669. En réalité cependant, les liens entre le travail de Le Clerc et les avantages qu'il paraît en avoir retirés, ne sont pas aussi évidents, et ils méritent d'être éclairés, aussi bien pour mieux comprendre les stratégies du graveur, que pour élucider certains aspects des débuts de la politique culturelle de Colbert, jusqu'alors occultés.

Selon Laurent-Josse, Le Clerc se serait mis « en pension » chez Bailly, au Louvre, dès son arrivée à Paris[799], ce qui suggère qu'une relation entre les deux hommes préexistât à leur collaboration. En réalité, ce ne fut que le 21 novembre 1667, soit bien après le début des travaux de gravure pour les *Devises*, que Bailly obtint un brevet du roi lui accordant un logement au

---

[797] Nicolas Clément, *Estat de la recepte et despense faite dans l'impression des planches, et le débit des livres et estampes gravées et imprimées pour le Roy, suivant l'ordre de Monseigneur Colbert surintendant et ordonnateur général des Bastimens et Jardins de sa Majesté, Arts, et Manufactures de France*, BNF, Est., Rés., YE-160.

[798] Charles Perrault, *Mémoire que Monseigneur a dressé touchant la publication des ouvrages où il y a des planches gravées*, daté du 22 février 1670, Paris, Archives nationales, O^1 1964^2 ; BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 78.

[799] « Il y arriva au milieu de cette année (1665), et se mit en pension chez M. Bailly, célèbre peintre en miniature, qui avoit un logement aux galeries du Louvre » (*Abrégé*, p. 410). L'abbé Jolly donne une information similiaire qu'il tient également de Laurent-Josse (Bertrand, 1878, p. 299, n. 1).

Louvre[800]. Il semble dès lors que ce ne fut pas en tant qu'ami du peintre que Le Clerc s'installa chez lui, mais plutôt en tant que collaborateur ou assistant. Aussi son départ pour les Gobelins lui permit-il de changer radicalement la nature de cette relation : en tant qu'ouvrier pensionné et logé à la manufacture, Le Clerc percevait alors des avantages semblables à ceux de Bailly — exemption de certaines charges publiques, exonération d'impôt, *committimus*[801] — et accédait de ce fait à un statut relativement similaire à celui du peintre.

Si le graveur avait en conséquence tout à gagner à quitter le Louvre pour les Gobelins, on peut s'interroger sur les motivations de ceux qui procédèrent à une telle promotion. D'une part, travailler pour le Cabinet du roi n'impliquait aucunement le droit à un logement au Louvre ou aux Gobelins, ou même à une pension : la plupart des autres graveurs travaillant pour la surintendance ne bénéficiaient ni de l'un ni de l'autre, et furent simplement rémunérés selon les ouvrages qu'ils exécutaient. En outre, si le Louvre accueillait des graveurs tels que Michel Lasne, Claude Mellan ou, plus tard, Louis de Châtillon[802], les Gobelins n'étaient *a priori* aucunement destinés à la pratique de la gravure. Certes, l'édit du 21 décembre 1667 ordonnait la réunion au sein de la manufacture de tous les « bons ouvriers en toutes sortes d'arts et métiers […] que le Surintendant de nos bâtiments estimera nécessaire d'y établir »[803], ce qui autorisait *a priori* l'inclusion des graveurs. Pourtant, on ne trouve nulle trace d'une presse en taille-douce et encore moins celle d'un imprimeur[804]. Bien au contraire, Colbert avait progressivement centralisé la production d'estampes à la Bibliothèque du roi, rue Vivienne : en mars 1667, il y

---

[800] Le brevet attribuant à Bailly le logement au Louvre, auparavant occupé par Philibert Leguay, mort le 29 avril 1665 (Herluison, 1873, p. 231), est daté du 26 octobre 1667 et signé le 21 novembre par Colbert (Lacordaire, 1853-1855, p. 215-216). Il est très improbable que le peintre pût s'être installé auparavant. En effet, les recherches d'Auguste Jal sur la descendance de Bailly font état de cinq enfants nés avant 1663 selon les registres de la paroisse Saint-Sulpice (Jal, 1867, p. 95) et ce n'est qu'après 1668 que l'on trouve à nouveau trace de baptêmes dans les registres de la paroisse du Louvre, Saint-Germain-l'Auxerrois (Fichier Laborde, no. 1775-1779, BNF, Mss., NAF 12042). Il est donc vraisemblable que Bailly déménageât en 1663 dans une autre paroisse avant de s'installer au Louvre à la fin de l'année 1667.

[801] *Édit du Roy pour l'establissement d'une manufacture des meubles de la Couronne, aux Gobelins*, registré en Parlement le 21 décembre 1667, art. XIII, XIV, XVI, transcrit *in* Gerspach, 1892, p. 219-220. Les possesseurs de lettres de *committimus* obtiennent « le droit d'évoquer leur cause en première instance (qu'ils soient demandeur ou défenseur) devant un juge autre que celui qui aurait dû être normalement saisi (à l'origine le juge était spécialement désigné par commission, d'où le nom de *committimus* […] Le privilege se justifie pour des personnes dont la qualité fait craindre que des juges inférieurs n'aient pas l'indépendance nécessaire pour les juger avec équité » (*Dictionnaire de l'Ancien Régime*, p. 299).

[802] Montaiglon, 1851-1852, p. 218, 237-238.

[803] *Édit du Roy pour l'establissement d'une manufacture des meubles de la Couronne, aux Gobelins*, registré en Parlement le 21 décembre 1667, art. IV, transcrit *in* Gerspach, 1892, p. 217.

[804] Dans la liste des individus logés aux Gobelins qu'il a reconstitué, Florian Knothe (2016, p. 191-196) ne mentionne aucun imprimeur en taille-douce. Notons cependant que Le Clerc avait fait l'acquisition de deux presses en bois, mentionnée dans son inventaire après-décès (Archives nationales, Minutier central, XI, 443, tanscrit *in* Weigert, 1937b, p. 7-8).

avait installé un certain nombre de planches jusqu'alors conservées à l'Imprimerie royale, au Louvre ; trois ans plus tard, les presses en taille-douce furent à leur tour transférées de l'Imprimerie à la Bibliothèque du roi, ceci afin d'assurer le contrôle du tirage des estampes et d'» éviter qu'il n'en soit détourné par les tireurs, lesquelles estant divulguées diminueront de la rareté des présens que le Roy feroit »[805]. L'imprimeur Jean Goyton avait été engagé à la Bibliothèque et fut chargé de tirer les planches du cabinet du roi. Ainsi les cuivres gravés aux Gobelins étaient-ils systématiquement transférés à la Bibliothèque pour y être imprimés[806]. Si l'installation de Le Clerc au sein de la manufacture compliquait en conséquence la production des épreuves, il semble cependant qu'elle dût simplifier l'exécution des cuivres en raison de la nature des travaux pour lesquels le graveur avait été engagé, à savoir la reproduction des huit tapisseries des *Quatre élémens* et des *Quatre saisons* conçues par Le Brun[807].

3.3.1. Le Clerc, élève de l'Académie : la rencontre avec Le Brun et la voie de la gravure

L'introduction de Le Clerc auprès de Le Brun fut peut-être facilitée par Félibien ou par un membre de la Petite Académie. Néanmoins, le réseau que j'ai reconstitué jusqu'à présent néglige un moyen autrement plus simple par lequel le graveur aurait pu retenir l'attention du premier peintre. Laurent-Josse raconte en effet que, dès son arrivée à Paris, Le Clerc s'était rendu « tous les jours » au Palais Brion où se tenaient les séances de l'Académie de peinture et de sculpture, pour y dessiner « en petit d'après le modèle »[808]. Dans les statuts de 1664, l'Académie était en effet ouverte « tous les jours de la semaine, excepté les dimanches et les fêtes, à la jeunesse et aux estudiants, pour y desseigner l'espace de deux heures, et profiter des leçons qu'on fera sur le modèle »[809]. Un tel enseignement constituait alors le pilier central du programme pédagogique de l'institution, autour duquel s'articulaient les leçons de perspective et d'anatomie, et la copie de moulages antiques ou de dessins de maîtres[810]. La recommandation

[805] Grivel, 1985, p. 39.
[806] Comme en témoigne l'*excudit* « J. Goyton » laissé sur les premières planches (IFF 1586, 1588, 1590) et supprimé par la suite.
[807] IFF 1586, 1588, 1590, 1591, 1593-1596.
[808] *Abrégé*, p. 410.
[809] *Statuts et règlemens de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, arrêtés le 24 décembre 1663, art. IV, transcrit *in* Benhamou, 2009, p. 122.
[810] Schnapper, 2000, p. 65 ; Paris, 2009, p. 20-22.

d'un académicien ayant probablement été nécessaire pour participer à ces séances[811], il paraît probable que Le Clerc eût été introduit par Bailly, lui-même reçu en 1663[812].

Que le graveur eût décidé de rejoindre les cours de l'Académie soulève quelques interrogations : il était âgé de près de trente ans, bénéficiait d'une solide expérience et de remarquables capacités qui lui valurent rapidement une certaine renommée. Certes, on pourrait remarquer qu'il était jusqu'alors resté proche des modèles lorrains, ceux de Callot ou de Deruet, et qu'il n'était guère familier de la grande manière d'un Carrache ou d'un Poussin. Lui prêter cependant l'intention de suivre les enseignements de l'institution afin de s'initier au grand goût me paraît relever d'une position téléologique naïve. Il semble plus plausible que Le Clerc cherchât simplement par ce moyen à s'introduire au sein de l'Académie et à attirer l'attention de ceux qu'il estimait capables de lui procurer une situation. Cette ambition semble manifestement avoir été satisfaite lorsqu'il reçut un prix de dessin en septembre 1668.

Chaque année, le dernier samedi de mars, un « sujet sur les actions héroïques du Roy » était soumis aux étudiants afin qu'ils en donnassent le dessin. Plusieurs prix couronnaient ensuite les meilleures productions[813]. Ainsi, en 1668, lors de la remise du prix annuel, Le Clerc remporta le droit « de désigner gratis »[814] — la participation aux séances de dessin exigeait en effet une contribution pécuniaire de dix sols par semaine. Cette récompense permet d'éclairer la position complexe dans laquelle se trouvait le graveur durant les premières années après son arrivée à Paris.

Le Clerc et les autres élèves auraient été amenés à travailler sur le sujet de la première conquête de Franche-Comté, selon la décision prise par l'Académie en avril 1668[815]. La facilité avec laquelle le graveur avait vraisemblablement su exécuter son ouvrage rappelle sans doute son expérience dans le domaine du génie militaire et, à plus forte raison, les illustrations du traité de fortification auquel il s'était adonné[816]. Cette situation suggère que le graveur imaginait peut-être encore la possibilité de combiner différentes compétences, c'est-à-dire conserver à la fois le statut d'ingénieur et celui de graveur et dessinateur.

---

811 Michel, 2012, p. 248.
812 PV, t. I, p. 231.
813 *Statuts et règlemens de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, arrêtés le 24 décembre 1663, art. XXIV, transcrit *in* Benhamou, 2009, p. 127.
814 PV, t. I, p. 333. Si les procès-verbaux ne mentionnent ici que le nom de « Leclère », l'identification est assurée par le fait que, lors de l'agrément du graveur, le 30 juillet 1672, il est précisé que celui-ci « a si devant faict voir à l'Académie de ses dessains et mesme obtenu quelque prix » (PV, t. I, p. 390).
815 PV, t. I, p. 330.
816 Voir ci-dessus, chap. 2.2.5.

Néanmoins, une nouvelle ambition s'était peut-être développée dans l'esprit de Le Clerc par le biais de l'enseignement délivré à l'Académie. Le dessin sur le modèle était en effet destiné, en premier lieu, aux peintres. Ainsi, dans sa *Description de Paris*, Germain Brice souligne-t-il l'importance d'une telle formation « pour apprendre de la nature même le grand art de la peinture », et poursuit en expliquant que les prix eux-mêmes étaient distribués « pour donner de l'émulation aux jeunes peintres »[817]. Les prix visaient donc, eux aussi, à récompenser les peintres. En effet, il était stipulé dans les statuts de 1655 que le meilleur dessin « sera peint et exécuté par l'estudiant qui l'aura fait » et que, sur réception du tableau, l'Académie délivrera à l'étudiant « un prix d'honneur proportionné au mérite du travail »[818], récompense qui devint en 1664 qualifiée de « grand prix royal »[819]. Si la pratique était en réalité plus flexible, puisque les sculpteurs étaient de toute évidence également amenés à participer[820], il est certain qu'aucun graveur ne reçut de récompenses similaires avant qu'un prix spécifique ne fût introduit en 1803[821]. En conséquence, que Le Clerc fût le seul graveur à avoir jamais été honoré de la sorte suggère qu'il ne s'était pas présenté en tant que tel. Il est permis de penser qu'il conserva volontairement un statut indéterminé parce qu'il aspirait également à la pratique de la peinture, comme l'indique l'illustration du manuscrit de fortification. Les deux travaux, presque contemporains, avaient sans doute découlé d'une motivation similaire.

En participant au prix de 1668, le graveur avait peut-être également envisagé de se rendre à Rome. En effet, quelques années plus tôt, Colbert avait promis aux récipiendaires du grand prix royal une pension pour un tel voyage, « quant l'Académie le jugera à propos »[822], ce qui devait être facilité par la fondation de l'Académie de France à Rome en 1666[823]. Nombre des plus importants graveurs de la première moitié du XVIIe siècle s'y étaient rendus, à commencer par Callot[824], et il semble plausible que Le Clerc chercha à suivre un tel exemple. Cependant, tandis que les séjours des peintres et sculpteurs à Rome furent encouragés par la surintendance, aucun graveur ne bénéficia d'une telle mesure, à l'exception d'Étienne Baudet qui reçut, en

---

[817] Brice, 1684, t. I, p. 58.
[818] *Articles que le roy veut ester augmentez et ajoutez aux premiers status et règlemens de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* registrés le 23 juin 1655, art. XIX, transcrit *in* Benhamou, 2009, p. 112.
[819] *Statuts et règlemens de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, arrêtés le 24 décembre 1663, art. XXIV, transcrit *in* Benhamou, 2009, p. 128.
[820] Quoique les statuts ne mentionnent que les peintres, dans la pratique, les sculpteurs étaient également invités à concourir en présentant généralement des bas-reliefs, ou des médailles (voir Duvivier, 1857-1858).
[821] Contrairement à ce qu'avance Albert Duviver (1857-1858, p. 275) il n'y avait en effet aucune place pour un prix de gravure avant la fondation d'un prix spécifique en 1803 (voir à ce sujet Anderson-Riedel, 2010, p. 65-89).
[822] PV, t. I, p. 266. Voir Alaux, t. I, 1933, p. 11-20.
[823] Schnapper, 2000, p. 66.
[824] Sur les graveurs français à Rome durant cette période, voir Meyer, 2010 et 2012b ; Lauro, 2016.

1664, la somme de 200 livres pour se rendre en Italie[825]. En règle générale, les graveurs du Cabinet du roi furent même dissuadés d'entreprendre un tel voyage. D'une part, on craignait qu'ils s'installassent à Rome définitivement[826] et, d'autre part, on jugeait que les bénéfices qu'ils pouvaient tirer de l'Italie ne valaient pas la dépense : contrairement aux arts de la peinture et de la sculpture, pour lesquels la connaissance du dessein était primordiale et devait s'acquérir par l'étude du modèle italien ou du modèle antique, la gravure nécessitait avant tout un savoir-faire dans lequel les praticiens français commençaient à affirmer leur supériorité sur le reste de l'Europe[827].

La récompense que Le Clerc reçut, celle de « dessiner gratis », peut être rapportée à une telle situation. En effet, le grand prix lui-même, si l'on en croit les procès-verbaux, fut attribué à François Verdier, tandis que Jean Jouvenet se vit offrir « la liberté de faire le tableau du sujet de son dessein, sur lequel l'Académie jugera s'il mérite d'être envoyé à Rome »[828]. En d'autres termes, trois artistes furent récompensés, mais seuls les deux peintres pouvaient espérer partir à Rome aux frais de la surintendance[829]. Si Le Clerc avait éventuellement pu souhaiter se tourner vers la mignature, voire vers la peinture, ce ne fut pas, de toute évidence, ce que l'on attendait de lui. De fait, Le Brun lui avait confié quelques mois auparavant la gravure de la vignette du *Plaidoié pour le Sr Girard Vanopstal* d'après son propre dessin[830]. L'affaire qui avait opposé le sculpteur Gérard Van Opstal à l'un de ses débiteurs en novembre 1667 eut un écho considérable au sein de l'Académie[831], et celle-ci avait pris la décision, le 4 février 1668, de faire imprimer la plaidoirie de l'avocat Nicolas Lamoignon de Basville[832]. Les imprimés

---

[825] Dans les comptes des Bâtiments du roi, il est précisé que Baudet reçut cette pension « pour le voyage qu'il va faire en Italie pour estudier en l'art de sculpture » (CBR, t. I, col. 52). Roger-Armand Weigert (IFF17, t. I, Baudet (Étienne), p. 288) voit dans cette dernière mention une simple erreur, ce qui me paraît tout à fait justifié, puisque le 20 juillet 1665, soit peu après son arrivée à Rome, il est mentionné comme « *gallus intagliator* » (Bertolotti, 1886, p. 141). Audran s'était également rendu en Italie vers 1666, peu après avoir gravé deux estampes pour le compte de Le Brun (IFF17, t. I, Audran (Girard), inv. no. 69-70). S'il fut peut-être encouragé par le premier peintre, il reste fort improbable qu'il eût réellement bénéficié du soutien financier de la surintendance (Janand, 1997, p. 21-24) contrairement à ce que l'on a avancé depuis le début du XIXe siècle, probablement pour justifier la création du prix de gravure en 1803 (Anderson-Riedel, 2010, p. 87-88).

[826] L'exemple d'Edelinck rapporté par La Contamine, ou celui de Jean-Louis Roullet par Florent Le Comte, sont assez significatifs (Michel, 2010b, p. 43, et 2015, p. 8-9).

[827] Voir Michel, 2015, p. 9. L'architecte suédois Nicodème Tessin affirmait en 1693 « que s'il y avoit un endroit au monde où il se trouvent présentement des habiles graveurs, […] c'estoit asseurement à Paris » (Tessin, 1964 p. 36).

[828] PV, t. I, p. 333-334.

[829] En réalité, Verdier ne se rendit à Rome qu'à la toute fin des années 1670 (CBR, t. I, col. 1085). Quant à Jouvenet, engagé sur les chantiers de Le Brun en 1669, il ne se rendit en réalité jamais à Rome (Schnapper, 2010, p. 62).

[830] IFF 2221. Lamoignon de Basville, 1668 (transcrit *in Conférences*, 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 208-229).

[831] Voir Teyssèdre, 1965, p. 65-67 et Duro, 1997, p. 20-24.

[832] PV, t. I, p. 328. L'attribution du texte à Nicolas Lamoignon de Basville est démontrée par Bernard Teyssèdre (1965, p. 571)

ayant été reçus quatre mois plus tard[833], ce fut nécessairement durant cet intervalle de temps que Le Brun commanda à Le Clerc l'illustration de l'ouvrage, c'est-à-dire peu avant que le graveur n'obtînt le droit de dessiner gratuitement à l'Académie.

Aussi ce droit ne relevait-il pas d'un prix à proprement parler, mais plutôt d'une forme de prérogative. En 1663, on avait ainsi reconnu la nécessité de distinguer les étudiants les plus avancés par le moyen de « quelque faveur particulière », telle que l'exemption ou la réduction de la taxe[834]. Trois ans plus tard, le droit de dessiner gratuitement fut attribué, non plus uniquement selon l'âge ou le mérite, mais aux « jeunes hommes qui sont auprèz de Monsieur Le Brun, de la par [sic] du Roy, pour estre instruit dans la peinture »[835]. Ce qui pouvait alors passer pour une récompense n'était en réalité qu'un moyen de maintenir Le Clerc dans le métier de graveur, et de l'établir définitivement au service du premier peintre.

Ce serait donc à ce moment-là que Le Brun le « détermina à se fixer au dessin et à la gravure, et à quitter absolument le désir qu'il avoit de s'avancer dans le génie »[836]. Toujours selon ses biographes, « ce fut un bonheur pour M. Le Clerc d'être accueilli de la faveur de M. Le Brun »[837] et il « céda aisément » aux arguments du peintre[838]. De toute évidence, le graveur avait lui-même rapporté de la sorte sa rencontre avec Le Brun, et les raisons qui le déterminèrent à se concentrer sur la pratique de la gravure. Le désir de poursuivre une carrière dans le génie militaire restait assumé, mais l'aspiration à la peinture fut entièrement évacuée. Plus tard, Le Clerc avait sans doute dû affirmer qu'il avait toujours été graveur, puisque dans une lettre à Pierre-Nicolas Desmolets, Laurent-Josse se permit de corriger l'auteur qui avait indûment qualifié son père de sculpteur et de peintre[839] :

---

[833] PV, t. I, p. 332.
[834] « Cejourdhuy l'Académie, deslibérant sur la distribusion des grasses que le Roy a faict aux estudiantz d'icelle, considérant que, pour encourager et donner de l'émulation à chacun d'iceux, il est nesséçaire de recognoistre les plus avancez de quelque faveur particulière, pour éviter les interceptions et le trouble que les plus jeunes, qui ne sont point capables de profiter en ceste étude, ont accoutumé de faire, a arresté que toutes les semaine il en sera choisi 12 d'entre lesd[its] estudianx, pour avoir par aux premiers prix ; assavoir les 6 qui se trouveront avoir le mieux faict ne payerontz rien, et les six autres en payeront que la moitié du prix ordinaire » (PV, t. I, p. 208). Les personnes « d'aages et de discrétion considérable [sic] » pouvaient également prétendre à ce privilège (PV, t. I, p. 209).
[835] PV, t. I, p. 308.
[836] *Abrégé*, p. 412.
[837] *Éloge*, p. 12.
[838] *Abrégé*, p. 412.
[839] Laurent-Josse est mentionné comme « celeberrimi sculptoris pictorisque filio » dans la réédition de la *Biblioteca sacra* de Jacques Lelong (1723, p. xxiv).

> J'aurais voulu qu'en parlant au même endroit de mon père, vous eussiez mis *scalptoris* au lieu de *sculptoris*, et que vous n'eussiez pas mis *pictoris*, parce qu'il était simplement graveur.[840]

Que Le Clerc eût entièrement omis d'exposer à ses proches ses premières aspirations à l'égard de la peinture, suggère que les exhortations de Le Brun ne furent pas aussi faciles à accepter qu'il n'y paraît. D'ailleurs, selon une rumeur rapportée par Michel Huber, « Le Clerc, en arrivant à Paris, montra de si grandes dispositions pour la peinture que Le Brun en fut jaloux et qu'il lui conseilla de quitter le pinceau pour la pointe »[841]. Huber s'empresse alors d'ajouter que « ce conte [lui] paroît fait à plaisir, plutôt par les détracteurs du peintre que par les panégyristes du graveur ». Il paraît certes bien peu crédible que le premier peintre eût ressenti quelque crainte à l'égard d'un peintre débutant, lui qui, au contraire, avait favorisé à la même époque de nombreux jeunes artistes prometteurs, tels François Verdier, Jean Jouvenet, Charles de La Fosse ou René-Antoine Houasse. Cependant, une telle rumeur pouvait avoir été fondée sur les propres sentiments de Le Clerc à l'égard de la demande de Le Brun, sentiments qu'il aurait alors exposés à certains de ses proches en avançant la jalousie du premier peintre. Il semble donc plausible que le graveur vécût cette décision comme une restriction du champ de compétences auxquelles il prétendait.

3.3.2. Réunir les graveurs aux Gobelins : les motivations de Le Brun

Les réticences de Le Clerc disparurent rapidement. En effet, il dut abandonner son traité de fortification dans les semaines qui suivirent la rencontre avec Le Brun, afin d'achever sa *Pratique de la géométrie*, pour ensuite débuter aux Gobelins les ouvrages que le peintre lui avait confiés. Le regroupement des artisans au sein de la manufacture répondait alors à une nécessité logistique : le travail de conception et d'exécution de l'entièreté du mobilier pour la couronne, réuni en un même lieu, facilitait en effet les échanges de compétences et d'outils[842]. Elle permettait aussi à Le Brun d'exercer un contrôle sur la qualité de la production, comme l'explicite un article du *Mercure galant* en 1673 : « […] l'on dit que c'est afin que Monsieur Le Brun puisse voir leurs ouvrages à tous momens, qu'il les puisse corriger et qu'il voye s'ils avancent, et s'ils ne perdent point leur temps »[843].

---

[840] BNF, Mss., Fr. 24474, fol. 64v-65r, cité *in* Bertrand, 1878, p. 75, n. 1.
[841] Huber, 1787, p. 220.
[842] Paris, 2019b, p. 46.
[843] *Mercure galant*, 1673, t. III, p. 249, transcrit *in* Burchard, 2016, p. 264.

Le recrutement des graveurs au sein de la manufacture semble cependant répondre à des préoccupations plus spécifiques. Peu de temps après l'installation de Le Clerc aux Gobelins, deux des plus proches graveurs de Le Brun y obtinrent également un logement. Gilles Rousselet était arrivé vers 1670[844], après avoir réalisé de nombreuses planches pour le compte du premier peintre[845]. Quant à Gérard Audran, il avait vraisemblablement quitté Rome avant le milieu de l'année 1669[846] et, une fois à Paris, s'était rappelé à la mémoire de Le Brun en lui dédiant une suite d'estampes d'après les angles du plafond de la Farnésine peints par Raphaël[847]. Il avait sans doute été accueilli au sein de la manufacture entre 1671 et 1672.

Ayant déjà édité nombre d'estampes d'après ses tableaux, Le Brun savait combien la réputation d'un peintre dépendait de la maîtrise de celui-ci sur la reproduction gravée de ses œuvres[848]. Il semble ainsi avoir réuni Le Clerc, Rousselet et Audran aux Gobelins afin de presser la reproduction des tableaux qu'il avait peints pour le roi, et afin de mieux contrôler une entreprise qui lui échappait jusqu'alors largement. En effet, le programme du Cabinet du roi, déterminé par l'arrêt du 22 décembre 1667, était concentré sur des objets qui ne relevaient pas directement des prérogatives du premier peintre : le mémoire que Pierre de Carcavy rédigea à l'attention de Colbert à la fin de l'année 1669 mentionne différents projets d'illustration, mais non la reproduction des travaux de peinture ou de tapisserie produits sous la direction de Le Brun ; en février 1670, on s'attachait encore à graver d'après les « tableaux et figures antiques du Cabinet de Sa Majesté », sans aucune considération pour les ouvrages du premier peintre[849]. Ce ne fut que durant l'année 1671 qu'Audran et Edelinck furent directement rémunérés par les Bâtiments pour l'exécution des premières planches d'après la série de l'*Histoire d'Alexandre*[850]. En conséquence, et malgré son rôle déjà prépondérant au sein de la

---

[844] Le 2 juillet 1668, Rousselet logeait encore « sur le fossé entre les portes Saint-Marcel et Saint-Victor », et il n'est mentionné qu'à partir du 26 avril 1671, comme graveur « demeurant en l'hostel Royal des Gobelins » (Meyer, 2004, p. 22, n. 14).
[845] Meyer, 2004, p. 20.
[846] Janand, 1997, p. 21-24.
[847] Janand, 1997, p. 37.
[848] Le Brun avait ainsi obtenu un privilège en 1656 pour conserver le contrôle de la reproduction de ses œuvres (transcrit *in* Paris, 1963, p. lii). Sur son activité d'éditeur d'estampes, voir Meyer, 1998 ; Fuhring, 2002 ; Los Angeles, 2010.
[849] Selon le mémoire de Charles Perrault, daté du 22 février 1670 (Paris, Archives nationales, O^1 1964^2 ; BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 78), seuls six tableaux avaient été reproduits : Rousselet grava le *David chantant les louanges de Dieu* du Dominiquin (Meyer, 2004, cat. no. 5) et les quatre *Travaux d'Hercule* de Guido Reni (Meyer, 2004, cat. no. 134-137) tandis qu'Audran se chargea de l'*Énée et Anchise* de Lionello Spada, alors attribué au Dominiquin (IFF17, t. I, Audran (Girard), inv. no. 58). Voir également CBR, t. I, col. 279 (probablement pour le *David*), col. 358 (pour les *Travaux d'Hercule*), col. 362 (probablement pour l'*Énée et Anchise*).
[850] CBR, t. I, col. 474.

cour, le premier peintre n'avait pas été immédiatement favorisé dans le cadre de l'entreprise du Cabinet du roi, et il avait sans doute lui-même dû défendre l'intérêt de faire graver ses propres ouvrages pour le compte de la couronne.

À cet égard, le Cabinet du roi lui échappait une fois de plus. C'était en effet Charles Perrault qui avait obtenu la responsabilité « de proposer les graveurs qui seront propres à chaque ouvrage, pour les employer suivant le mérite et la nature particulière de ce dont on les chargera »[851]. Perrault étant habilité à coordonner l'intégralité de la production gravée, aucun rôle n'avait été attribué à Le Brun au sein du programme initial. Il n'y a cependant nulle raison de penser qu'une telle situation conduisit à un conflit ouvert entre les deux hommes. Après tout, le peintre et le lettré entretenaient une relation d'apparence cordiale, et leur collaboration sous la houlette de Colbert ne laissait que peu de place à une compétition ouverte[852]. Il semble que Le Brun n'eut guère de mal à rejoindre l'entreprise du Cabinet du roi, en soulignant ses propres compétences et l'intérêt d'accueillir un certain nombre de graveurs sous sa tutelle. Le recrutement des graveurs aux Gobelins semble ainsi répondre à une logique d'influence, plutôt qu'à une nécessité pratique. Audran et Rousselet étaient chargés de graver les tableaux des collections royales situées au Louvre ; leur installation aux Gobelins, puisqu'elle n'était guère destinée à leur faciliter la tâche, n'avait d'autre sens que de permettre au premier peintre de regagner le contrôle des travaux de gravure pour la couronne. Le cas de Le Clerc n'est guère plus évident : les tapisseries qu'il était chargé de reproduire en gravure se trouvaient certes aux Gobelins, mais sa présence au sein de la manufacture n'était pas pour autant nécessaire. En réalité, ses ouvrages paraissent bien plus étroitement liés aux travaux que Bailly avait lui-même entrepris au Louvre.

3.3.3. Les raisons de l'engagement de Le Clerc aux Gobelins : la production des estampes d'après les tapisseries des Quatre élémens *et des* Quatre saisons

Le Brun ne s'était pas arrêté au champ de la gravure pour ce qui concerne la reproduction des deux tentures des *Quatre élémens* et des *Quatre saisons :* il avait également demandé à Bailly de compléter son manuscrit par des gouaches, cette fois, d'après les tapisseries elles-mêmes. On a jusqu'à présent avancé que les estampes de Le Clerc précédaient les miniatures

[851] Pierre de Carcavy, *Mémoire sur la publication des ouvrages où il y a des planches gravées*, BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 76.
[852] Lafage, 2015a, p. 67. On connaît néanmoins une occurrence d'une opposition explicite entre Perrault et Le Brun lors de la présentation de Jacques d'Agar à l'Académie, le 9 février 1675 (Michel, 2012, p. 59).

de Bailly, et que celles-ci découlaient de celles-là : en d'autres termes, le travail du peintre aurait été « inspiré » par celui du graveur[853]. Effectivement, les estampes sont jointes à l'édition de 1670, alors que Bailly poursuivait encore ses travaux à la fin de l'année 1671, puisqu'il reçut, le 15 novembre de cette année, un acompte pour les « tapisseries qu'il fait en miniature »[854]. Cependant, selon Laurent-Josse, les planches de Le Clerc n'auraient en réalité été achevées qu'en 1672, puis intégrées aux exemplaires déjà tirés[855]. Or les archives du Cabinet du roi ne s'opposent pas à une telle affirmation : un mémoire mentionne que Bailly demanda à Colbert de joindre aux imprimés « les estampes des huit planches des tapisseries qui ont esté gravées depuis pour le[s] rendre complet[s] »[856] ; les volumes ainsi complétés furent remis à la Bibliothèque du roi le 29 décembre 1671[857]. En conséquence, il semble que Le Clerc et Bailly travaillèrent exactement en même temps à la reproduction des tapisseries, l'un en gravure, l'autre en miniature. La collaboration paraît d'autant plus vraisemblable que les estampes sont en exacte contrepartie des miniatures, et que toutes deux présentent certaines dissemblances signifiantes d'avec les tapisseries elles-mêmes.

Ainsi l'organisation des devises dans les bordures diffère-t-elle d'un médium à un autre. Par rapport aux tapisseries, Bailly avait été amené à intervertir systématiquement les devises de gauche à droite **[fig. 3.13-3.15]**. Ces modifications, loin d'être anodines, suivent en réalité le sens de lecture déterminé par la Petite Académie et explicité par Félibien : la première devise est située à droite en haut, la deuxième à sa gauche, la troisième à droite en bas, et la quatrième à sa gauche[858]. La fidélité des miniatures au texte de Félibien va plus loin. Dans la reproduction de la tapisserie de l'*Automne*, Bailly avait également interverti les devises *Crescit in immensum* et *Et fulminis ocyor alis* **[fig. 3.16-3.18]** pour corriger l'emplacement erroné que leur avait attribué les peintres des cartons des bordures, eu égard aux indications de Félibien pour la tenture des *Quatre saisons* : « il y en a deux [devises] en haut qui ont rapport à la saison, et les

[853] Vanuxem, 1954, p. 68 ; Grivel et Fumaroli, 1988, p. 116 ; Germer, 2016, p. 186 ; Knothe, 2016, p. 94.
[854] CBR, t. I, col. 547.
[855] Voir *Cat. ms.*, 1671.
[856] *Mémoire de toutes les Planches qui ont esté gravées pour le Roy depuis l'année 1670. Jusques au mois de Juin 1678*, Paris, Archives nationales, O^1 1964^2.
[857] *Estat de la distribution qui a esté faits par l'ordre de Mgr Colbert, des grands livres de figures et estampes gravées pour le Roy depuis l'année 1671*, daté du 29 octobre 1693, BNF, Est., Rés., YE-160. En outre, le coût des huit planches s'élève à 4 800 livres « par estimation, à cause qu'il estoit payé tous les ans de 1 800 l.t de pension » (Nicolas Clément, *Mémoire de toutes les planches qui ont esté gravées pour le Roy avec le prix de chacune, depuis l'année 1669 jusqu'à la fin de 1679*, BNF, Est., Rés., YE-160), ce qui suggère que Le Clerc y travailla au moins durant trente-deux mois, soit entre janvier 1669 et septembre 1671.
[858] Félibien, 1665, p. 12-13; Félibien, 1667a, p. 13-14. Cette précision disparaît néanmoins de l'édition de 1670.

deux d'enbas au divertissement »[859]. En outre, le peintre n'avait pas strictement copié la bordure de la tapisserie de l'*Automne* : il avait ajouté les instruments d'agriculture autour des armes du roi, en haut, et, en bas, autour du cartel légendé. Contrairement aux peintres chargés de l'exécution des cartons, il avait scrupuleusement réutilisé la bordure de la tapisserie de la *Terre*, suivant, une fois encore, le texte de Félibien :

> Pour ce qui est des bordures de ces tapisseries [des *Quatre saisons*] on les a faites semblables à celles des quatre Élémens en gardant le rapport que les Élémens ont avec les Saisons ; ainsi la mesme bordure qui sert à l'Élément de l'Air a esté donnée au Printemps, celle du Feu à l'Été, celle de la Terre à l'Automne, et celle de l'Eau à l'Hyver.[860]

À ces modifications, qui témoignent de l'implication persistante de la Petite Académie au sein du projet, s'ajoutent d'autres choix plus curieux. Ainsi la porte de la Conférence, attenante au palais des Tuileries, située dans la partie senestre de la tapisserie de l'*Hiver* **[fig. 3.19]**, se retrouve-t-elle curieusement déplacée à droite **[fig. 3.20]**, de la même façon que dans l'estampe elle-même **[fig. 3.21].** Une telle modification ne répondait à aucune visée systématique, telle qu'elle aurait pu être exprimée par Félibien. Il semble de fait qu'elle relevât d'un pur choix de composition, résultant peut-être de l'exiguïté de l'espace entre les nuages et l'arbre, dans la partie gauche de la miniature.

À défaut de pouvoir être expliquée, cette modification démontre l'étroitesse du lien entre le travail de Bailly et celui de Le Clerc. Que les miniatures eussent été exécutées durant la même période que les estampes atteste en outre une véritable collaboration : soit Le Clerc devait se rendre à l'atelier de Bailly au Louvre pour y dessiner chaque planche d'après les miniatures, au fur et à mesure que celles-ci étaient exécutées, soit Bailly lui transmettait les dessins préparatoires aux miniatures. Une telle pratique prouve que l'installation de Le Clerc aux Gobelins ne répondait pas à un objectif pratique, mais bien, une fois encore, à la volonté de Le Brun de s'entourer de graveurs, afin de maintenir une certaine emprise sur la production du Cabinet du roi.

[859] Félibien, 1667b, p. 12 ; Félibien, 1670, [partie 2] p. 5.
[860] Félibien, 1667b, p. 12 ; Félibien, 1670, [partie 2] p. 5.

3.3.4. L'inclusion des Devises *dans le Cabinet du roi*

L'ajout des reproductions des tapisseries, aussi bien dans le manuscrit que dans les imprimés, transformait radicalement la fonction première de ces ouvrages. L'objectif exégétique du manuscrit — dérivé du modèle des textes de Félibien — cédait en partie sa place à un objectif de reproduction littérale — sur le modèle de l'estampe. L'éloge des vertus du roi appelait jusqu'alors une multiplication des médiums, dont les significations se chevauchaient sans pour autant se réduire l'une à l'autre, afin d'exprimer l'irreprésentabilité de la figure souveraine. En conséquence, les différents objets restaient peu hiérarchisés les uns par rapport aux autres puisque chacun contribuait à ajouter une part de signification à l'édifice panégyrique, par essence imparfait[861]. Au contraire, l'inclusion de l'estampe à cet édifice conduisait naturellement à distinguer et à hiérarchiser deux catégories d'objets : les objets qui, par leur appartenance ou par leur sujet, contribuaient effectivement à la représentation de la figure royale, et les reproductions de ces objets, simplement destinées à diffuser ceux-ci, mais non à leur ajouter un sens. Sous la surintendance de Colbert, la fonction utilitariste de l'estampe, comme moyen de diffusion et de reproduction des images, fut progressivement doublée d'une visée encyclopédique qui caractérisait déjà les grandes collections d'estampes, à commencer par celle de Michel de Marolles, laquelle venait précisément d'être vendue au roi[862].

Alors que l'imprimé des *Devises* avait jusqu'alors été considéré, dans cette même logique, comme la reproduction du manuscrit, la distinction se réduisit considérablement lorsque le statut du manuscrit lui-même fut redéfini par les reproductions des tapisseries qu'on lui avait adjointes : imprimé et manuscrit se trouvaient alors tous deux définis comme les reproductions des tapisseries elles-mêmes[863]. Preuve de cette mutation, le titre original de l'imprimé, « *Devises pour les tapisseries du Roy* », fut remplacé en 1670 par celui de « *Tapisseries du Roy* »[864].

---

[861] Voir ci-dessus, p. 148.
[862] Sur les caractéristiques de la collection Marolles, voir Brakensiek, 2003, p. 17-39, 82-121.
[863] Bien que dans le cas du manuscrit, cette logique de diffusion soit effectivement paradoxale.
[864] Ce changement entraîna des modifications conséquentes : le frontispice principal porte dans l'édition de 1668 le titre « Devises | pour les tapisseries du Roy » et, dans celle de 1670, le titre « Tapisseries | du Roy » (IFF 1542, I/II et II/II) ; le frontispice pour la tenture des *Quatre élémens* (IFF 1543) portant « Devises | pour les tapisseries des Quatre élémens » dans l'édition de 1668 fut entièrement regravé pour l'édition de 1670 avec le titre « Tapisseries | du Roy | où sont représentez | les Quatre | élémens » (IFF 1582) ; enfin, le frontispice de la tenture des *Quatre saisons* présente dans l'édition de 1668 « Devises | pour les tapisseries | des | Quatre | saisons » et, dans celle de 1670, « Tapisseries | du Roy | ou sont représentées | les | Quatre | saisons » (IFF 1561, I/II et II/II).

Résultant en partie de l'impulsion donnée par Le Brun, l'intégration des *Devises* au Cabinet du roi témoigne cependant de la transformation qui s'opère entre les intentions décrites dans l'arrêt du 22 décembre 1667 et celles qui furent formulées dans les mémoires de Carcavy et de Perrault deux ans plus tard. D'un projet limité à l'illustration de certains objets précis, le cabinet du roi dériva vers l'entreprise véritablement encyclopédique qu'on lui connaît ensuite[865].

L'étude détaillée de la transformation du statut des *Devises* permet de révéler l'existence de certaine tensions sous-jacentes entre Le Brun et les membres de la Petite Académie. On ne saurait en effet considérer que le premier peintre fût simplement chargé de mettre en image les formulations iconographiques proposées par les membres de l'institution[866]. Il convient de rappeler que Le Brun, anobli en 1662 et nommé premier peintre du roi en 1664, jouissait non seulement d'un statut social élevé, mais également d'un rapport privilégié avec Colbert[867]. Or l'absence de hiérarchie bien définie entre le peintre et les lettrés ne signifie pas que leur collaboration relevait simplement d'une « organisation collégiale de l'invention », comme l'a suggéré Marianne Cojannot-Le Blanc[868]. Il me paraît plus exact de considérer, à la suite de Gaëlle Lafage, combien ces rapports alternèrent, selon les situations, entre l'entraide et la compétition, entre la connivence et la concurrence[869].

Le Clerc apparaît au centre des tensions qui résultèrent de l'institutionnalisation du Cabinet du roi. Amené à exécuter les planches des *Devises* pour le compte de Bailly, et probablement par l'intermédiaire de Félibien, il répondit d'abord aux ambitions des membres de la Petite Académie, avant que la rencontre avec Le Brun au sein de l'Académie de peinture et de sculpture ne renversât cette affiliation initiale. En suivant le premier peintre aux Gobelins, Le Clerc quittait un statut précaire pour s'assurer une position stable et privilégiée, lui permettant de jouir d'un confort et d'un prestige auxquels la plupart des graveurs ne pouvaient pas même espérer accéder.

---

[865] Sur le caractère encyclopédique du Cabinet du roi, voir Sauvy, 1973.
[866] Berger, 1985, p. 10.
[867] Jacques Thuillier (1985, p. 279-280) insiste notamment sur les liens que le peintre entretenait avec Colbert bien avant que celui-ci obtint la charge de surintendant des Bâtiments. Voir également Gady, 2010, p. 220.
[868] Cojannot-Le Blanc, 2014a, p. 479.
[869] Lafage 2015a, p. 64-73.

3.4. Travailler pour la couronne : de la recherche de prestige à la quête de liberté

L'intégration de Le Clerc aux Gobelins lui fournissait d'incontestables avantages et constituait, à ce titre, une véritable réussite professionnelle. Cependant, elle entraînait aussi certains inconvénients. En effet, à la fin de l'année 1673, peu après son mariage avec Charlotte van de Kerchove, la fille de Josse van de Kerchove, teinturier en chef des Gobelins[870], il renonça à ses appointements de 1 800 livres par an afin d'être rémunéré à la tâche, que ce fût pour le roi ou pour des commandes privées.

Selon Laurent-Josse, son père aurait en effet pressenti « qu'il gagnerait davantage en travaillant à son choix » et que la pension elle-même « étoit d'ailleurs trop modique pour le soutien de sa famille, pour peu qu'elle augmentât »[871]. Une telle explication est parfaitement plausible, puisqu'elle semble correspondre à une réalité effective : les graveurs œuvrant pour la couronne semblent gagner moins que leurs homologues travaillant pour le marché privé[872]. Le système de pension semble être plus désavantageux encore pour un graveur aussi productif que Le Clerc : en effet, dès l'année 1674, il perçut des Bâtiments seulement une rémunération supérieure au montant de sa pension[873], rémunération à laquelle il faut alors ajouter le montant, hélas inconnu, qu'il avait obtenu grâce aux commandes privées.

D'un autre côté, le salaire annuel de 1 800 livres était déjà plus élevé que celui de la très grande majorité des ouvriers des Bâtiments[874], et correspondait aux gratifications offertes à la plupart des lettrés et savants œuvrant pour la couronne. À ce salaire s'ajoutaient encore d'autres avantages, tels que la gratuité du logement et l'exonération de tout impôt. Il régnait en outre aux Gobelins une certaine flexibilité à l'égard des artisans pensionnés[875] : Le Clerc avait ainsi pu obtenir, comme nous le verrons, certaines dérogations afin de travailler pour des éditeurs privés. D'ailleurs, malgré sa démission, il fut autorisé à conserver jusqu'à sa mort son logement ; il reçut en outre une gratification annuelle de 100 livres, en tant qu'officier des Bâtiments[876], à laquelle s'ajouta, dès 1681, une seconde gratification de 300 livres, reçue au

---

[870] Herluison, 1873, p. 225 ; Grouchy et Guiffrey, 1890, p. 294 ; Piot, 1873, p. 71.
[871] *Abrégé*, p. 417.
[872] Comme l'a souligné Merylin Savill (2001, p. 42) en comparant l'exemple de Nanteuil à celui d'Edelinck.
[873] Il perçut en effet durant l'année 1674 un montant total de 2 206 livres, soit 1 806 livres pour les planches du *Labyrinthe de Versailles* (IFF 2818-2815), 300 livres pour les *Métamorphoses en rondeaux* (IFF 1410-1448) — somme qui, en outre, est sans doute incomplète (Meyer, 2015a, p. 134, n. 8), — et 100 livres de pension (CBR, t. I, col. 789, 805).
[874] Comparer cette somme avec les salaires recueillis par Antoine Schnapper (2004, p. 174-187).
[875] Gady, 2007, p. 62.
[876] CBR, t. I, col. 789.

titre d'ouvrier des Gobelins[877]. La générosité dont on fit preuve à l'égard du graveur suggère que le montant de la pension aurait lui-même pu être augmenté en cas de demande justifiée.

En conséquence, si la motivation pécuniaire avait pu, dans une certaine mesure, amener Le Clerc à résilier son engagement auprès des Bâtiments, elle ne pouvait cependant en constituer l'unique facteur. Il convient donc d'identifier les autres motifs ayant conduit à cette situation. Pour ce faire, il est nécessaire de reconstituer plus précisément la conception que le graveur développa à l'égard de son art durant les quelques années passées sous la direction de Le Brun.

3.4.1. La gravure des planches d'après les Devises*, ou la démontration des talents du dessinateur*

En commençant à travailler pour le compte de Bailly, Le Clerc se confrontait à une nouvelle pratique assortie de problèmes spécifiques. Après s'être presque exclusivement attaché à graver d'après ses propres dessins[878], il se retrouvait amené à reproduire en gravure les dessins d'autrui. De fait, ce travail de reproduction ne constituait évidemment pas une simple copie, mais relevait d'un processus d'interprétation[879] ou de traduction — pour reprendre la comparaison défendue par certains théoriciens au cours du XVIIIe siècle[880]. La principale difficulté consistait à transposer l'effet des différentes couleurs par la simple variation des nuances de gris : cela ne signifiait pas, comme le remarquait Florent Le Comte, qu'il faille imiter les couleurs afin de produire « un discernement du vert au bleu, du jaune au rouge, et ainsi des autres couleurs », mais « d'en imiter les masses », selon le modèle de Lucas Vosterman ou de Schelte Adams Bolswert[881].

Le Clerc s'avère avoir été parfaitement conscient d'un tel enjeu, puisqu'il chercha à accentuer les effets d'ombre et de lumière afin de distinguer certains éléments richement colorés dans les miniatures[882]. Cependant, loin de s'arrêter là, il procéda aussi à de nombreuses adaptations permettant d'augmenter la lisibilité de l'ensemble, contrariée par l'absence de

---

[877] CBR, t. II, col. 100, 217. La relation de Laurent-Josse est assez proche des informations tirées des comptes des Bâtiments du roi : « [o]n lui laissa de sa pension seulement cent livres de pure gratification. Trois ans environ après, Mr. Le Brun, pour l'animer, lui en fit donner encore une autre de trois cens livres » (*Abrégé*, p. 417-418).
[878] La principale exception étant le *Triomphe de Charles IIII* d'après les dessins de Deruet (voir ci-dessus, chap. 1.5.4).
[879] Sur la gravure d'interprétation, voir notamment Meyer, 1989 ; Meyer, 2004, p. 1-18 ; Marchesano, 2015.
[880] Voir à ce sujet Michel, 2003.
[881] Le Comte, 1699-1700, t. I [partie 1], p. 155.
[882] Voir les figures 3.22 à 3.45. J'emprunte certains éléments des comparaisons qui suivent à Jacques Vanuxem, (1954) même si celui réduit un peu trop rapidement les modifications effectuées par Le Clerc au souci d'» aérer » la composition.

couleurs. Pour le médaillon de la devise de la *Magnanimité* de l'*Élément de l'Eau*, les nuages éclairés par la lumière du soleil cèdent leur place à un ciel clair, ombré seulement de quelques tailles horizontales **[fig. 3.22 et 3.23] :** l'épuration du registre supérieur de la devise permettait ainsi de souligner le jet d'eau central. À l'inverse, le graveur ajouta un monticule rocheux dans le médaillon central de la devise de la *Magnanimité* pour l'*Élément de l'Air :* la miniature ne comportait que l'oiseau du paradis dans un ciel voilé de quelques légers nuages **[fig. 3.24]** ; la transposition du motif en nuances de gris rendait nécessairement plus difficile l'identification de l'espace dans lequel se trouvait l'oiseau, défaut que venait corriger l'esquisse de paysage **[fig. 3.25]**. D'une autre manière, les corps des grenouilles de la devise de la *Bonté* pour la tapisserie de l'*Eau* sont privés, dans la planche, des taches qui agrémentaient la miniature, tandis que les muscles plus nettement dessinés par le burin les rapprochent davantage de la morphologie humaine **[fig. 3.26 et 3.27]**. Un tel choix atteste combien Le Clerc préférait ici la recherche d'élégance à celle de la vraisemblance — probablement parce que Bailly lui-même ne s'était guère soucié de rendre fidèlement l'image des spécimens, comme en témoignent les pattes griffues des créatures.

Cependant, d'autres transformations visaient non plus à traduire les compositions de Bailly mais bien à les améliorer. Dans certaines miniatures, la légende se trouve superposée à un ruban ou à un coquillage, sans pour autant que la disposition des lettres ne suive exactement le relief de l'objet ; aussi Le Clerc prit-il le parti de corriger cette disposition afin de suggérer l'inscription de la légende sur la banderole, ou sur le coquillage[883]. Si l'on retrouve ici l'attention que le graveur attachait dès son plus jeune âge à la cohérence spatiale de l'image, d'autres transformations suggèrent également un soin particulier apporté à la composition des éléments ornementaux et, plus particulièrement, à la *varietas*. La symétrie à laquelle se limitait Bailly dans certaines de ses miniatures, fut régulièrement brisée dans les planches de Le Clerc, comme l'exemplifient les grimaces des deux petites têtes de satyres dans la seconde devise pour la tapisserie de l'*Été*[884] **[fig. 3.28 et 3.29]**. À l'inverse, d'autres éléments que Bailly avait laissés disparates sont réunis par le graveur. Dans la miniature de la devise de la *Piété* pour l'*Élément de l'Eau*, seuls deux des quatre dauphins projettent un filet d'eau dans la vasque qu'ils surplombent **[fig. 3.31] ;** ils sont tous réunis par le graveur autour du bassin, agrandi à cet effet, et crachent de puissants jets d'eau qui se perdent en gros bouillons **[fig. 3.30]**. Une même

[883] Comparer BNF, Fr. 7819, fol. 17, 20, 33 avec IFF 1556, 1558, et 1568.
[884] On peut également comparer les jambes des grenouilles de la planche de la devise pour la *Bonté* de la tapisserie de l'*Eau* [fig. 3.26] avec celles de la miniature [fig. 3.27], ou les têtes des dragons de la première devise de l'*Été* (IFF 1565) avec celles de la miniature (BNF, Mss., Fr. 7819, fol. 31r).

volonté de cohérence se retrouve sous d'autres aspects. Alors que dans la miniature de la devise de la *Piété* pour l'*Élément de l'Air*, les deux dauphins sont simplement accolés au manteau d'hermine **[fig. 3.32]**, ils sont figurés, dans l'estampe, tenant le manteau dans leur gueule **[fig. 3.33]**. Si ce détail offre simplement une plus grande solidité à l'ensemble décoratif, il arrivait aussi que Le Clerc cherchât à rapprocher davantage le motif de la devise de son ornement. Aussi ajouta-t-il un foudre à l'aigle figurant dans la partie inférieure de la bordure de la devise de la *Valeur* pour l'*Élément de l'Air*, afin de l'accorder à l'aigle qui traverse le médaillon central **[fig. 3.34 et 3.35]**.

Enfin, certaines des modifications sont particulièrement importantes. Pour la devise de la *Bonté* pour l'*Élément de la Terre* **[fig. 3.36 et 3.37]**, Le Clerc réinventa entièrement la partie supérieure de la miniature de Bailly, substituant à la lourde couronne de feuilles de chêne aux deux aigles un décor proprement grotesque, dans lequel un singe porte deux tiges délicatement courbées, dont les extrémités soutiennent deux parasols, chacun abritant une sphinge ; il est ici évident qu'il cherchait à corriger le couronnement assez médiocre que Bailly avait conçu[885]. D'autres cas relèvent de la signification de la devise au sens strict, comme celui du girasol de la devise de la *Piété* pour l'*Élément de la Terre*, que Bailly avait représenté, probablement pour de simples raisons de lisibilité, face au spectateur et non face au soleil **[fig. 3.39]**. Qu'une telle position ne s'accorde pas avec le phénomène de l'héliotropisme n'importait guère[886], mais qu'elle contredise le sens général de la devise devait être plus problématique. En effet, il s'agissait de faire entendre ici, comme le précise l'explication, que « Sa Majesté se conduit par les mouvemens du ciel en toutes ses actions, ainsi que le girasol suit le mouvement du soleil qu'il regarde toujours »[887]. Le Clerc avait donc corrigé la position fautive du girasol en décalant celui-ci vers la droite **[fig. 3.38]**.

Puisque Bailly dirigeait l'entreprise, il paraît évident que son accord était nécessaire pour toute modification. Avant que la planche gravée ne fût présentée au peintre, Le Clerc lui soumettait, sans doute à l'aide de quelques esquisses, les transformations qu'il souhaitait opérer. Celles-ci auraient alors été débattues, et Bailly pouvait aussi bien réfréner qu'encourager certaines des suggestions du graveur. Quoiqu'il en fût exactement, la collaboration semble s'être remarquablement bien déroulée, puisque, quelques années plus tard, Bailly assistait au

[885] Vanuxem, 1954, p. 66.
[886] Pour une introduction aux liens complexe qu'entretiennent l'illustration emblématique et l'histoire naturelle, voir Enenkel et Smith, 2017.
[887] BNF, Mss., Fr. 7819, fol. 19r ; Félibien, 1670, [partie 1] p. 37.

mariage du graveur en qualité d'» amy commun »[888]. Il est permis de penser que cette amitié naquît d'une collaboration toujours plus étroite au fil des mois. En effet, les dernières planches du livre ne présentent presqu'aucune modification par rapport aux miniatures, ce qui pourrait *a priori* suggérer que le graveur se fût, dès ce moment-là, entièrement satisfait des compositions de Bailly. Puisqu'il n'existe aucune raison à cette soudaine satisfaction, on peut alors émettre l'hypothèse qu'il contribuât directement à la conception des dernières devises que le peintre réalisa en miniature.

En effet, le dessin de la première devise pour les Bâtiments dans la pièce de l'*Été* **[fig. 3.40 et 3.41]** rappelle de manière frappante le type de mise en abyme que l'on trouvait chez Antoine de Ville, et que Le Clerc allait employer de façon presque systématique dans les planches de la traduction des *Dix livres d'architecture* de Vitruve par Claude Perrault[889]. L'intégration du plan et de la coupe de la structure architecturale au sein de celle-ci renforce la fonction attribuée à une devise « pour les Bastimens », mais son importance conduit presque à masquer le corps de la devise, qui n'est autre que l'équerre servant à « marquer le soin et l'application de Sa Majesté à réformer les abus de son estat, et à redresser les mauvaises coustumes qui s'y estoient introduittes »[890]. Autant l'idée d'une telle composition paraît improbable chez Bailly, autant elle semble évidente chez Le Clerc, ce qui laisse penser que ce dernier fut à l'origine, non pas forcément de la conception entière du motif, mais de l'idée spécifique que constitue l'intégration du plan dans la composition. Si une telle hypothèse reste fragile, elle me semble néanmoins se conformer à l'impression globale que suggère la comparaison entre les deux ouvrages : Bailly vit rapidement en Le Clerc des capacités dépassant la simple traduction de la couleur en tailles, et il sut apprécier les ambitions et le talent que le graveur avait démontrés par les nombreuses modifications imposées aux planches.

Lorsque Le Brun reprit en main le projet du livre des *Devises* pour y intégrer les planches des tapisseries, il ne manqua pas non plus de faire appel aux qualités de dessinateur de Le Clerc. La planche de la *Piété* pour l'*Élément de feu* jointe à l'édition de 1668 **[fig. 3.42]** reproduisait fidèlement le dessin de la miniature **[fig. 3.44]**, mais elle fut entièrement refaite pour l'édition de 1670 **[fig. 3.43]** et comportait, dans cette deuxième version, de notables écarts d'avec son modèle[891]. Les deux petits génies ailés, que la miniature et la première version de l'estampe

[888] Herluison, 1873, p. 225.
[889] Voir ci-dessous, chap. 4.3.3.
[890] BNF, Mss., Fr. 7819, fol. 32r ; Félibien, 1670, [partie 2] p. 25.
[891] Jombert affirme que cette dernière planche (IFF 1544) serait en réalité la première version (J. 88.5) que Le Clerc aurait refaite suite à la disparition du cuivre (IFF 1545). Meaume (1877a, p. 59) et Préaud (IFF 1544) confirment

maintenaient dans une stricte symétrie l'un à l'égard de l'autre, sont ici entièrement distincts. Sensible à l'effet de variation des postures, le graveur leur ajouta en outre un drap dont les plis délicats remplacent les feuilles d'acanthe. En substituant la flamme des torchères par de la fumée, en diminuant leur taille et celle des feuilles d'acanthe qui les soutiennent, et en incurvant le texte de la devise située sur le cartouche de telle sorte qu'il suive la courbe de la couronne, le graveur atteste, encore une fois, sa volonté de raffiner la composition de l'estampe et d'améliorer son effet. De toute évidence, cette nouvelle planche ne venait pas remplacer une autre planche, disparue ou abîmée, puisque le cuivre subsiste à la chalcographie du Louvre[892]. Elle fut regravée parce que la première version — probablement la première planche de Le Clerc pour Bailly — avait été jugée insatisfaisante[893].

3.4.2. La reproduction des tapisseries : un travail fastidieux ?

Que Le Clerc eût débuté la gravure des *Devises pour les tapisseries du roy* en suivant scrupuleusement le dessin de Bailly, et qu'il pût par la suite effectuer des transformations aussi audacieuses que celles de la partie supérieure de la devise de la *Bonté* pour l'*Élément de la Terre* **[fig. 3.36 et 3.37]**, témoigne de l'intérêt croissant que l'on portait à ses capacités de dessinateur. Cet intérêt ne s'éteignit pas lors de l'arrivée du graveur aux Gobelins : bien au contraire, non seulement Le Brun lui offrit de reprendre la première devise de la *Piété* pour le *Feu*, en lui laissant une plus grande liberté pour réaliser les modifications opportunes, mais il lui confia en outre la conception des lettres grises et de certains culs-de-lampe pour le livre des *Tapisseries*[894]. La composition des ornements les plus importants revenait encore à Bailly[895],

---

cette thèse, quoique Préaud note justement que la soi-disant première version se trouve en réalité dans l'édition de 1670. L'exemplaire de l'édition de 1668, conservé à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art à Paris (Fol Res 323) ôte définitivement le doute sur la question, et permet bel et bien de conclure que la devise IFF 1545 est en réalité la première devise gravée, et celle IFF 1544 la seconde.

[892] Dans son catalogue de la chalcographie, Paul Angoulvent (1933) note que le cuivre de la première planche (cat. no. 2464) est une « [r]épétition alourdie » de la seconde (cat. no. 2432), commettant ainsi la même erreur que Jombert.

[893] Le jugement sévère que lui porte Jombert vient à l'appui d'une telle hypothèse : « Elle est en général gravée avec beaucoup plus de dureté, et poussée au noir. Les deux brasiers ne jettent qu'une flamme, et n'ont point de fumée. L'écriture est plus lourde et gravée d'un seul trait noir. La fumée de la cassolette est très-grossièrement faite. Les deux enfants, ainsi que les enroulemens d'où ils sortent, et les autres ornemens, sont trop noirs » (J. 88.6). Ce jugement me paraît d'autant plus révélateur que Jombert croit que la planche en question constitue la seconde version, et qu'il la juge en conséquence bien inférieure à la première.

[894] Une lettre grise (IFF 1581) et un cul-de-lampe (IFF 1585) sont signés « *Le Clerc in. et f.* », ce qui atteste que le graveur était également l'inventeur de ces compositions. Il est plausible que les deux lettres grises (IFF 1584 et 1592) qui sont simplement signées « *Le Clerc f.* » ainsi que le fleuron de la page de titre (IFF 1541), lequel n'est pas signé, soient également de l'invention du graveur.

[895] Les premiers états des deux bandeaux (IFF 1580 et 1583) et de deux culs-de-lampe (IFF 1587, 1589) portent la signature « *Bailly inv.* », de même que le nouveau frontispice pour les *Quatre Élémens* (IFF 1582), destiné à

mais, même dans le cas de tels travaux, la marge de manœuvre du graveur restait conséquente. En effet, la comparaison entre le dessin préparatoire de Bailly pour le second bandeau du livre **[fig. 3.46]** et l'estampe auquel il servit de modèle **[fig. 3.47]**, atteste que Le Clerc s'attacha à recomposer les contours des deux *putti* et à disposer les ombres et les lumières selon son goût.

Quant à la reproduction des tapisseries, elle demandait un talent non moins grand, mais cependant plus servile. En effet, si le transfert des couleurs en nuances de gris impliquait bien sûr de traduire convenablement les premières, le dessin des estampes était cette fois exactement similaire à celui des miniatures. Aussi ce type d'ouvrage se distinguait-il du travail que Le Clerc avait effectué sur les devises. Pour celles-ci, il avait gravé chaque cuivre en contrepartie de la miniature, afin que l'épreuve fût présentée dans le même sens que son modèle[896]. Si une telle pratique, peut-être motivée par la composition hautement symétrique des ornements des devises, permettait *a priori* une plus grande ressemblance avec l'original, elle impliquait paradoxalement une plus grande dissemblance en raison du processus : même pour un dessinateur accompli, reproduire une image en contrepartie conduisait nécessairement à une altération supérieure à celle qu'impliquait une copie exécutée dans le même sens.

À l'inverse, les estampes des tapisseries, puisqu'elles sont imprimées en contrepartie des miniatures, furent reproduites dans le même sens que leur modèle. Ce choix s'explique aisément par la grande difficulté que représenterait l'inversion d'un dessin aussi complexe, mais il témoigne également du haut degré de fidélité attendu par les commanditaires du projet[897]. Que les tapisseries — ou plutôt les miniatures — dussent être reproduites en gravure avec un soin extrême ne découlait cependant pas de la simple lubie. Certes, Le Brun attachait une grande importance à ce que ses ouvrages soient fidèlement interprétés par les graveurs les plus distingués, mais son intérêt personnel se conformait ici à un plus grand dessein, celui du Cabinet du roi, tel qu'il fut défini par Perrault et Carcavy sous la direction de Colbert.

---

remplacer le premier (IFF 1543). Les cuivres de ces deux dernières pièces sont aujourd'hui conservés à la chalcographie (Angoulvent, 1933, inv. no. 2429 et 2431), ce qui atteste que le frontispice ne fut pas regravé parce que la première plaque était abimée ou perdue, mais parce qu'elle était de trop faible qualité. Jombert (88.4) affirme que « [l]es épreuves de cette planche, même les premières, ont toujours été fort grises » et ajoute que, « [d]ans l'édition des tapisseries du Roi, en 1670, où l'on a fait servir les mêmes frontispices, celui-ci s'étant trouvé trop foible, sans doute parce qu'il étoit gravé sur un cuivre mol, M. Le Clerc l'a recommencé, en y faisant beaucoup de changemens […] » (J. 88.4, n. 1).

[896] On peut néanmoins souligner une exception, celle de l'aigle dans le corps de la devise de la *Valeur* pour l'*Élément de l'Air* [fig. 3.34 et 3.35].

[897] Cette pratique contraste cependant avec le soin que Le Brun accorda plus tard, dans le cadre du projet de reproduction des tableaux du plafond de la Grande Galerie de Versailles, à l'exécution de dessins inversés ou à l'usage de contre-épreuves afin de conserver l'orientation originale des modèles (Beauvais, 2000, cat. no. 451-958).

Motivé par l'objectif exégétique qu'avaient élaboré Félibien et la Petite Académie, le manuscrit de Bailly entretenait un rapport assez lâche aux tapisseries elles-mêmes. Il n'était donc pas nécessaire que le graveur reproduisît fidèlement un ouvrage qui lui-même prenait à l'égard de son modèle de nombreuses libertés. En revanche, lorsque les planches d'après les tapisseries furent incluses dans le projet du Cabinet du roi, l'entreprise exégétique se muait en une simple entreprise de diffusion.

La reproduction des tapisseries impliquait donc une pratique plus *littérale* — en poursuivant ainsi l'analogie avec la traduction — que la reproduction des devises. Ce glissement, s'il découlait de différences relatives au statut des objets reproduits et à la fonction qui était assignée à leur reproduction, n'en était pas moins intrinsèquement lié à la nouvelle situation de Le Clerc. Contrairement à un logement au Louvre, qui permettait une indépendance élevée, une position aux Gobelins impliquait de se conformer à une certaine structure hiérarchique, et de travailler selon les desseins du directeur[898]. Tandis que la plupart des graveurs employés pour le Cabinet du roi ne consacraient en réalité qu'une faible portion de leur temps à ces travaux, il était sans doute attendu qu'un graveur logé et pensionné aux Gobelins travaillât exclusivement — ou presque — pour la couronne, c'est-à-dire pour le Cabinet du roi. En ayant accepté la pension des Bâtiments, Le Clerc se trouvait donc astreint à exécuter de grands ouvrages d'après les travaux de Le Brun ; les estampes des tapisseries des *Quatre élémens* et des *Quatre saisons* n'auraient été que le prologue d'une longue carrière passée à reproduire les œuvres du premier peintre.

3.4.3. Des relations privilégiées hors les Gobelins : Claude-Oronce Finé de Brianville et la valorisation de l'illustration livresque

Le Clerc aurait néanmoins rapidement obtenu la « permission », selon Laurent-Josse, de se consacrer à d'autres travaux[899], parmi lesquels figurent en premier lieu les planches de l'*Histoire sacrée en tableaux* de l'abbé Claude-Oronce Finé de Brianville[900]. Si un tel ouvrage n'occupa qu'une mince place dans le quotidien du graveur[901], son importance ne saurait cependant être sous-estimée. En effet, les relations que développèrent Brianville et Le Clerc

[898] Knothe, 2016, p. 43-44.
[899] *Abrégé*, p. 414.
[900] Finé de Brianville, 1670-1675. Sur Brianville, voir Rochas, 1856-1860, t. I, p. 393-394 ; Mormiche, 2014 ; Teyssandier, 2015, p. 2.
[901] « M. Le Clerc, ne voulant pas retarder l'ouvrage du Roi, quoiqu'il le pût sans scrupule, suivant la permission qui lui en avoit été accordée, ne donna à ce petit travail que ses après soupers » (*Abrégé*, p. 414).

dévoilent remarquablement les ambitions de celui-ci, et les moyens qu'il développa pour les satisfaire.

Les débuts de leur collaboration ne semblent pourtant guère avoir favorisé le graveur. Le frontispice qu'il réalisa pour le compte de Charles de Sercy, alors qu'il était encore à Metz **[fig. 3.48]**, était destiné à un petit *Abbrégé méthodique de l'histoire de France* rédigé par Brianville. Il constituait en réalité la copie d'une estampe gravée avant 1663 par Nicolas Ier de Larmessin[902] **[fig. 3.49]** d'après les indications de Brianville lui-même. Ce dernier avait présenté au roi les armoiries du dauphin, auxquelles il avait joint des éléments « de son invention », tels que la couronne fermée de dauphins et le dais d'hermine aux motifs de dauphins et de fleurs de lys[903]. Les explications relatives aux armoiries étant réitérées dans l'*Abbrégé*, par le biais d'un « Discours touchant la personne et l'estat de Monseigneur le Dauphin », la reproduction de la planche de Larmessin devenait indispensable. Cependant, le format in-douze de l'ouvrage ne permettait en aucun cas sa réutilisation telle quelle, et nécessitait en conséquence une copie en format réduit[904].

La copie d'une estampe était indubitablement conçue comme un travail d'ordre inférieur à la gravure à proprement parler, qu'elle fût d'invention ou d'après un tableau[905]. De fait, si la première commande parisienne que reçut Le Clerc était fort prestigieuse, puisque l'ouvrage s'adressait au dauphin, le rôle du graveur se limitait à celui de simple exécutant, et paraît de fait bien éloigné des ambitions dont témoignent les travaux étudiés jusqu'alors. Dans un premier temps, le graveur fut effectivement réduit à un rôle secondaire, et probablement entièrement ignoré de Brianville. Lorsque celui-ci, sans doute stimulé par le succès de la première édition de l'*Abbrégé*, débuta immédiatement le projet autrement plus ambitieux d'une *Histoire de France en tableaux*, il en confia l'illustration à François Chauveau, et non à Le Clerc[906]. Ce fut

---

[902] L'estampe de Larmessin (IFF17, t. VI, Larmessin (Nicolas Ier de), inv. no. 397) fut également publiée dans l'ouvrage de Dominique de Marinis, *Expositio commentaria in primam partem Angelici Doctoris Saint Thomae* (Lyon, 1663) à partir duquel on peut inférer la date de son exécution. Que cette estampe se trouva jointe dans ce dernier ouvrage est curieux, et témoigne sans doute des relations de Brianville avec le monde de la librairie lyonnaise, dont il aurait fait partie préalablement à son départ pour Paris (Rochas, 1856-1860, t. I, p. 393)

[903] « Le Roy a bien voulu que la sienne [c.-à-d. la couronne du dauphin] fut fermée par quatre Dauphins telles [sic] que l'autheur de cet escrit eut l'honneur de la presenter à sa Majesté peu apres l'heureuse naissance du prince qui la porte. Elle est de son invention aussi bien que le dais royal, qui est un ornement moindre que le pavillon du Roy, mais plus grand que les manteaux des Princes et des Ducs » (Finé de Brianville, 1663, n.p.). Voir également Finé de Brianville, 1664, p. 370.

[904] La planche de Larmessin (IFF17, t. VI, Larmessin (Nicolas Ier de), inv. no. 397) mesure H. 188 sur L. 196 mm, tandis que la planche de Le Clerc (IFF 1608) ne mesure que H. 139 sur L. 85 mm.

[905] Meyer, 1989, p. 44.

[906] IFF17, t. II, Chauveau (François), inv. no. 1419. L'ouvrage ne connut jamais le jour, mais on conserve un *Projet de l'histoire de France en tableaux, pour monseigneur le Dauphin* (Finé de Brianville, 1665). Si le projet ne connut jamais le jour, il présente tous les apparats d'un futur grand ouvrage : publié par l'Imprimerie royale en format in-

à nouveau celui-là qui, en 1666, exécuta pour Brianville chacune des deux grandes planches ornant les *Devises héroïques sur les armes de monseigneur Colbert*[907] et la *Devise pour le roy*[908].

Cependant, la collaboration entre Brianville et Chauveau ne semble guère avoir connu de suite. Quelles que fussent les raisons de cet éloignement, Brianville rappela alors Le Clerc auprès de lui. Encore une fois, le graveur fut amené à copier en format réduit une planche que Chauveau avait exécutée pour la *Devise pour le roy*, afin de l'inclure dans la réédition de l'*Abbrégé* parue en 1667[909]. Néanmoins, Brianville lui confia aussi des travaux plus ambitieux. Il venait de produire une nouvelle devise pour le dauphin, qui le comparait à une parhélie, c'est-à-dire, selon ses propres termes, à « un météore qui représente un second soleil dans le ciel »[910]. À cette occasion, Le Clerc se chargea de la gravure de la devise, laquelle relevait cette fois de son propre dessin **[fig. 3.50]** et fut ensuite insérée comme vignette à l'épître de la réédition de l'*Abbrégé*. Brianville créa ensuite deux devises héroïques pour le roi, l'une en 1667[911] et l'autre en 1668[912], dont il confia chaque fois le dessin et la gravure à Le Clerc.

À ce moment-là, Le Clerc avait donc bel et bien remplacé Chauveau auprès de Brianville. Ainsi la devise publiée en 1668 **[fig. 3.51]**, consacrée aux « *dernières conquestes du Roy* », présente-t-elle une composition particulièrement ambitieuse qui dépasse le seul cadre de l'illustration ornementale auquel Le Clerc s'était prêté jusqu'alors pour le compte de l'abbé. Conçue d'après un spectacle donné par Claude-François Ménestrier à Lyon en 1658, puis repris à Paris en 1660[913], elle n'est plus soumise au texte, mais constitue au contraire l'élément central de l'ouvrage. Ainsi l'illustrateur n'était-il plus seulement l'exécutant d'un programme au service de l'éditeur ou de l'auteur, mais un véritable collaborateur de l'homme de lettres.

Cette relation étroite, relevant à présent de l'amitié[914], apparaît plus nettement dans l'*Histoire sacrée en tableaux*, publiée en trois volumes entre 1670 et 1675[915]. Pour ce projet,

---

folio, il comprend, outre la grande planche gravée par Chauveau, plusieurs ornements typographiques en taille-douce.

[907] IFF17, t. II, Chauveau (François), inv. no. 919.

[908] IFF17, t. II, Chauveau (François), inv. no. 179.

[909] IFF 1611. La planche sert de vignette à l'» explication des symboles gravez sous les portraits de nos rois » (Finé de Brianville, 1667a, p. 373).

[910] Finé de Brianville, 1667b. Cette devise vient se substituer à celle de l'édition de 1664, qui associait le dauphin à l'étoile du matin.

[911] IFF 1612. Finé de Brianville, 1667c.

[912] IFF 1613. Finé de Brianville, 1668. Sur les devises héroïques, voir Chatelain, 2001.

[913] Galctéros-de Boissier, 2009, p. 258-259.

[914] Comme le souligne Laurent-Josse (*Abrégé*, p. 414).

[915] Meaume (1877a, p. 69) affirme que le premier tome de l'*Histoire sacrée en tableaux* se présente indifféremment sous la date de 1669 ou celle de 1670, mais je n'ai trouvé aucune trace d'exemplaires de la première sorte.

débuté en 1669, Le Clerc dessina et grava cent trente-neuf petites vignettes représentant autant d'épisodes de la Bible[916]. Si l'illustration des épisodes principaux de l'histoire biblique ne constituait aucunement une nouveauté[917], la réalisation de ce projet semble néanmoins constituer un cas particulier. En effet, Brianville lui-même attribuait la conception de l'ouvrage au graveur, réduisant son propre travail à « l'explication historique de quelques figures de la Bible que Monsieur Le Clerc a gravées à l'eau forte »[918]. L'existence de suites tirées avant l'édition[919] semble en effet attester l'antériorité du travail de Le Clerc sur celui de Brianville. Cependant, la contribution de ce dernier est loin de se résumer à quelques commentaires, à la manière de ceux qui accompagnent les *Icones Biblicæ* gravées par Matthäus Merian au début du XVIIe siècle[920]. À l'inverse d'une telle production, signée et préfacée par Merian lui-même, le livre de l'*Histoire sacrée* reste présenté comme l'œuvre de Brianville et non comme celle de Le Clerc, malgré les quelques bons mots du premier à l'égard du second. D'ailleurs, selon Laurent-Josse, Brianville aurait lui-même obtenu la permission que le graveur travaillât à de tels ouvrages, alors même qu'il était au service du roi[921], ce qui laisse *a priori* penser que la direction du projet lui revenait.

Cette ambiguïté pourrait-elle suggérer que l'*Histoire sacrée* constituait non pas le projet de l'auteur ou du graveur, mais simplement celui de l'éditeur, Charles de Sercy, qui leur en aurait confié la réalisation[922] ? Il semble difficile de le croire tant le projet initial semble découler des interactions entre Le Clerc et Brianville. Pour être en mesure de trancher, il convient de rapprocher l'ouvrage d'une entreprise fort similaire et exactement contemporaine, celle de l'*Histoire du Vieux et du Nouveau Testament*, plus connue sous le nom de *Bible de Royaumont*, et publié par Pierre Le Petit en 1670[923]. Dans ce dernier cas, le projet revenait explicitement à l'éditeur comme l'indique le privilège :

---

[916] Le Clerc grava soixante-sept vignettes pour le premier tome (IFF 1617-1620, 1622-1632, 1634-1685), trente pour le second (IFF 1687-1694, 1696-1717) et quarante-deux pour le troisième (IFF 1719-1762), sans compter trois planches supplémentaires qui ne furent pas utilisées (IFF 1720, 1723, 1746). Pour la seconde édition, il remplaça deux planches du premier tome (IFF 1621, 1633) et, pour la troisième édition, une planche du second tome (IFF 1695) — probablement parce que les planches furent usées ou perdues.
[917] Sur l'origine des bibles illustrées et des suites de figures de la bible, voir Engammare, 1994.
[918] Finé de Brianville, 1670-1675, t. I, n.p. [préface].
[919] Voir la suite complète — y compris les morceaux jugés rarissimes par Jombert — réunie dans la collection Chenut au Musée Lorrain (pièces non inventoriées).
[920] Merian, 1625.
[921] « M. Le C. fit pour l'abbé de Brianville qui en avait demandé pour luy la permission, la petite suitte de l'histoire sacre de l'ancien testament » (*Cat. ms.*, 1669, no. 2).
[922] Comme le suggère Teyssandier, 2015, p. 12.
[923] Fontaine, 1670. Sur la conception de cet ouvrage, voir Chédozeau, 2007, p. 288-294. Notons que Mariette lui-même semble confondre les deux ouvrages, puisqu'il croit que Le Clerc avait également gravé les cent-quarante-cinq planches « de l'histoire du Vieux et du Nouveau Testament » (Mariette, 1851-1860, t. III, p. 104)

> Nostre cher et bien-aimé Pierre Le Petit […] Nous a fait remontrer qu'il a recouvré un très-grand nombre de planches de cuivre représentant les figures de la bible, et qu'il en a fait graver plusieurs qui n'avoient point esté faites distinctement comme elles le sont à présent, sur lesquelles il a fait faire de petits discours pour l'explication de chaque figure.[924]

Le Petit avait en effet récupéré un lot de cuivres ayant servi à la réédition amstellodamoise des *Icones Biblicæ* de Merian publiée entre 1648 et 1659[925]. Il avait ensuite confié à l'un de ses proches, probablement Nicolas Fontaine[926], le texte explicatif, et s'était ensuite arrangé pour compléter l'illustration, soit en réemployant certaines planches de son propre magasin, soit encore en faisant appel à quelques graveurs proches[927]. Parmi ceux-ci figurait Le Clerc qui lui fournit, vraisemblablement durant l'année 1667[928], deux planches présentant *La Vocation d'Abraham* **[fig. 3.52]** et *La Pénitence des Ninivites*[929]. Une composition assez similaire à la première de ces deux planches fut employée pour le même sujet dans l'*Histoire sacrée*, quelque temps plus tard **[fig. 3.53]**. Que les deux planches fussent orientées dans le même sens suggère que le même dessin préparatoire avait servi, et qu'il existait dans l'esprit de Le Clerc une continuité entre ces deux travaux.

En effet, le graveur ne se contenta pas d'expédier rapidement les travaux pour Le Petit, mais il se familiarisa avec l'entièreté de l'ouvrage projeté. Plusieurs des estampes qu'il réalisa pour l'*Histoire sacrée* de Brianville empruntèrent certains éléments aux planches exécutées d'après Merian. Ainsi l'estampe du *Déluge* **[fig. 3.55]** reprend-t-elle sommairement la composition de la même scène figurée dans la *Bible de Royaumont* **[fig. 3.54]**. Le personnage escaladant un arbre pour échapper aux flots et l'arche qui s'éloigne en arrière-plan constituent presque des lieux communs de l'imagerie du déluge, mais l'inversion de la composition due à l'impression suggère néanmoins que la ressemblance n'est pas fortuite, et que Le Clerc avait bel et bien esquissé son propre dessin d'après l'estampe de Merian. Cette pratique se retrouve ainsi de façon plus nette encore dans *Loth et ses filles* **[fig. 3.56 et 3.57]**, un ouvrage cependant plus tardif puisqu'il ne servit que pour la seconde édition de l'*Histoire sacrée*.

---

[924] Fontaine, 1670, n.p. [privilège].
[925] Max Engammare (1994 p. 554) suggère simplement que Le Petit aurait fait copier les planches d'après l'ouvrage de Merian (1625-1630), mais en réalité une comparaison avec les estampes de la réédition amstellodamoise (1648-1659) atteste le réemploi des cuivres de celle-ci par Le Petit.
[926] Teyssandier, 2015, p. 2.
[927] Voir Teyssandier, 2015, p. 8, n. 46.
[928] *Cat. ms.*, 1667, no. 1.
[929] IFF 2753 ; Fontaine, 1670, p. 339.

Quoique de tels rapprochements restent exceptionnels, d'autres ressemblances peuvent être relevées, comme la présence du four à briques dans *La Tour de Babel* **[fig. 3.58 et 3.59]**, la banderole gonflée par le vent dans *Le Combat contre les Amalécites* **[fig. 3.60 et 3.61]**, ou encore le char de Jéhu dans *La Mort de Jézabel* **[fig. 3.62 et 3.63]**. Parce qu'ils touchent à des détails insignifiants, ces rapprochements attestent que les illustrations de la *Bible de Royaumont* jouèrent un rôle dans le développement du projet de l'*Histoire sacrée*. Les deux ouvrages demeurent néanmoins fort différents l'un de l'autre, aussi bien en termes de choix picturaux, que dans le contenu textuel même. À l'entreprise essentiellement moralisante de Fontaine, Brianville préféra le modèle, dont il était déjà familier, de l'abrégé historique[930]. Alors que chaque chapitre, ou presque, de la *Bible de Royaumont* se clôt sur un commentaire édifiant du récit, le texte de Brianville se limite à dater précisément l'événement présenté, et l'accompagne même parfois de quelques notes relatives à des événements contemporains tirés de la fable ou de l'histoire grecque, selon la chronologie de Philippe Labbé[931].

Il reste difficile de mieux cerner les procédés de collaboration entre Le Clerc et Brianville. Certains éléments semblent suggérer que le développement du texte et de l'image furent étroitement liés. Ainsi l'illustration et le texte consacrés à la visite des anges chez Loth réfèrent tous deux aux filles de Loth, tandis que celles-ci sont totalement écartées du traitement que donne à ce sujet la *Bible de Royaumont*[932]. Plus loin, image et texte se rejoignent à nouveau pour se concentrer sur le mariage d'Isaac et de Rébecca en évacuant presque toute référence à la rencontre de celle-ci avec Éliézer[933]. De même, ce ne sont pas les deuxièmes tables de la loi, brièvement mentionnées dans le texte, qui font l'objet d'une illustration, mais le tabernacle rayonnant de lumière, largement décrit par Brianville[934].

Mais certaines disparités révèlent néanmoins que cette collaboration n'était peut-être pas aussi étroite que Brianville semble lui-même le suggérer. Parmi d'autres exemples, l'estampe figurant la rencontre entre Jacob et Rachel représente le moment spécifique du déplacement de la pierre sur le puits, alors que Brianville omet complètement de mentionner cet épisode[935].

---

[930] Ces différences ont été soulignées par Bernard Teyssandier (2015).
[931] Finé de Brianville, 1670-1675, t. I, n.p. [avertissement].
[932] L'estampe (IFF 1631) figure les deux filles de Loth aux fenêtres, tandis que le texte lit : « Loth cependant n'oublioit rien pour les arrester jusqu'à leur offrir de leur abandonner plûtost ses propres filles, que de souffrir qu'on outrageast ainsi des étrangers dans sa maison. » (Finé de Brianville, 1670-1675, t. I, p. 42). Comparer avec Fontaine, 1670, p. 31-32.
[933] Comparer IFF 1636 et Finé de Brianville, 1670-1675, t. I, p. 53-54. Éliézer n'y est mentionné que comme « l'envoyé ».
[934] Comparer IFF 1669 et Finé de Brianville, 1670-1675, t. I, p. 158.
[935] Comparer IFF 1642 et Finé de Brianville, 1670-1675, t. I, p. 70-72.

Le Clerc prend à son tour quelques libertés envers le texte biblique, comme dans l'estampe où la tête de Goliath est rapportée à Saül, fichée sur la propre épée du géant[936], alors que Brianville mentionne simplement David « portant en main la teste du géant »[937]. Il semble dès lors que les deux hommes ne s'étaient pas systématiquement entendus, et que chacun faisait, dans une certaine mesure, ce qui lui plaisait. Ainsi est-il évident que Le Clerc représenta les Israélites dansant autour du veau d'or **[fig. 3.64]** par goût pour la variation des figures, ayant peut-être vu une copie du fameux tableau de Poussin pour Amadeo dal Pozzo[938]. S'il aurait été plus légitime, du point de vue narratif aussi bien que moralisant, de présenter Moïse brisant les tables de la loi, le motif n'offrait pas les mêmes possibilités d'expression.

Le projet semble en outre se modifier au fil du temps. Dans le premier volume, le titre réfère conjointement à la planche et au commentaire qui la suit, mais la relation entre texte et image se délite dans les deux volumes suivants. À la fin du premier volume, on observe déjà certains cas dans lesquels le titre ne se rapporte à l'illustration que par métonymie : ainsi la figure de la femme morte découverte par son époux **[fig. 3.65]** ne constitue-t-elle que les prémices de la *Guerre civile contre Gaba* que raconte l'épisode[939] ; de même, l'assassinat de Sisara n'est que l'aboutissement de la *Défaite de Sisara*, et non le thème principal[940]. À partir de là, la relation entre texte et image semble s'inverser : au chapitre conçu comme un commentaire de la planche, se substituait la traditionnelle hiérarchie dans laquelle l'image était conçue comme l'illustration d'une partie du récit.

Les épisodes se condensent d'ailleurs de manière drastique : quand bien même l'histoire de Joseph et celle de Samuel comportent approximativement le même nombre de mots dans la Bible, la première occupe quarante pages et dix estampes du premier volume de l'*Histoire sacrée*[941], tandis que seules six pages et une estampe sont consacrées à la seconde, au début du deuxième volume[942]. En conséquence, il semble probable que Le Clerc se fût progressivement désinvesti de ce projet, peut-être en raison de nouvelles occupations découlant de sa réception à l'Académie de peinture et de sculpture ou, simplement, de son mariage[943]. Brianville aurait

---

[936] IFF 1689.
[937] Finé de Brianville, 1670-1675, t. II, p. 14.
[938] Nicolas Poussin, *L'Adoration du veau d'or*, 1633-1634, huile sur toile, H. 153,4 ; L. 211,8 cm, Londres, National Gallery, NG5597.
[939] Finé de Brianville, 1670-1675, t. I, p. 189-191.
[940] Comparer IFF 1680 et Finé de Brianville, 1670-1675, t. I, p. 192-194.
[941] IFF 1645-1657 ; Finé de Brianville, 1670-1675, t. I, p. 80-122.
[942] IFF 1687 ; Finé de Brianville, 1670-1675, t. II, p. 1-6.
[943] Selon le catalogue de Laurent-Josse, « il finit le 3e tome avant son mariage » (*Cat. ms.*, 1669, no. 4).

alors pris une plus grande part à la conception et au découpage des différents épisodes, et les aurait condensés afin de boucler rapidement l'ouvrage.

Cependant, si les rapports entre auteurs et illustrateurs furent parfois houleux[944], nulle trace de tension ne subsiste ici. Au contraire de Nicolas Fontaine, qui n'hésite pas à souligner l'imperfection des illustrations et la nécessité de les compléter par l'écrit[945], Brianville ne dit mot sur la question des images. On a pu interpréter ce silence comme le résultat d'un manque d'intérêt envers les illustrations[946], mais cette hypothèse relève, il me semble, d'un contresens. L'abbé se montrait en effet particulièrement attentif aux vertus de l'image. Une lettre adressée à Samuel Guichenon le 27 mars 1658 atteste l'attention qu'il portait, déjà en ce temps, aux illustrations, et témoigne même de sa propre pratique du dessin : il jugait ainsi que les lions d'une vignette « pourroient estre un peu mieux dessinés », et plus loin, à propos de médailles, il admet qu'il « les desseinoi[t] un peu à la haste »[947]. Le succès de l'*Abbrégé*, qui « surpassa de beaucoup tout ce qu'on en pouvoit attendre »[948], l'avait probablement incité à développer une utilisation plus systématique de l'image à des fins pédagogiques, comme en témoigne le projet complexe, et laissé inachevé, de l'*Histoire de France en tableaux*[949].

Si Brianville n'explicite aucunement le but des illustrations, c'est sans doute parce que celui-ci lui est devenu parfaitement évident. Comme d'autres jésuites avant lui, l'abbé reconnaissait la supériorité de l'image sur le texte pour toucher le spectateur et lui permettre ainsi de mémoriser l'objet de la représentation[950]. L'efficacité de l'image relevait presque du merveilleux, lorsque Brianville liste les étonnantes réactions du dauphin, alors âgé de trois ans, devant les images des rois de France :

---

[944] Les auteurs reprochent fréquemment aux illustrateurs de ne pas suivre à la lettre le texte ou, carrément, de commettre des erreurs issues de confusions. Voir à ce sujet Engamarre, 1994, p. 583.
[945] Fontaine, 1670, n.p. [avertissement], cité *in* Teyssandier, 2015, p. 8.
[946] C'est notamment l'hypothèse de Bernard Teyssandier (2015, p. 10).
[947] Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 644, pièce 256.
[948] Finé de Brianville, 1667a, n.p. [préface]
[949] Dans le *Projet de l'histoire de France en tableaux, pour monseigneur le Dauphin* (Finé de Brianville, 1665), l'estampe de Chauveau constitue le « tableau » de règne de Philippe de Valois, et sert dès lors de « modèle » aux tableaux qui enrichiront le futur ouvrage, en se reposant scrupuleusement sur les indications que donne Brianville dans les deux premières pages de l'ouvrage. En effet, la structure du tableau doit rester la même : le cartel central représentera « l'action la plus mémorable du règne qu'on décrit », tandis les deux plus petits cartels seront également consacrés à « deux autres événemens considérables du mesme règne » ; les sept médailles portraitureront les différents personnages du règne, à savoir le roi dans la médaille supérieure centrale, la reine et les enfants de part et d'autre de la bordure supérieure. Sur la fonction pédagogique de l'image chez Brianville, voir également Mormiche, 2014.
[950] Voir ci-dessus, p. 71-73.

> D'où vous pouvoit venir cette prompte inclination, dès la première fois que j'eus l'honneur de vous ouvrir le livre des portraits de nos rois, qui d'abord vous fit arrêter votre choix sur celuy de Henry le Grand, que vous avez toujours aimé avec un empressement tout particulier ? D'où cet attachement pour Saint Louis, pour Charlemagne, pour Clovis, et pour tous nos plus vertueux monarques, qui vous appliquoient tout autrement que ne faisoient les autres ? D'où ce mépris pour les rois fainéans, jusqu'à dédaigner de les regarder ? D'où cette aversion des cruels et des vicieux à qui vous faisiez sentir votre petite colère en les déchirant ?[951]

Ici, l'image jouait simplement son rôle primordial, celui de représenter l'absent[952]. Elle ne requérait nul commentaire, nulle description, nul rappel, car elle est — au contraire des devises ou des allégories — parfaitement transparente. En conséquence, image et texte se profilent chez Brianville comme deux discours distincts, sans qu'il fût nécessaire de subsumer l'un à l'autre. La valeur que l'abbé accordait à la production de Le Clerc découlait donc de la valeur élevée qu'il accordait à l'image.

Par ailleurs, le graveur venait d'être intégré au service de la couronne. Une telle étape s'était probablement avérée décisive aux yeux de Brianville : aussi pouvait-il affirmer que le graveur dessina et grava les illustrations « avec cette habileté qui le rend si digne de cette réputation et du choix qu'en a fait Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy, pour graver d'après luy les plus rares de ses ouvrages à la gloire immortelle de notre grand monarque »[953]. Si la qualité des illustrations était bien entendue désirable, le renom de l'illustrateur lui-même commençait à constituer une véritable plus-value dans un monde où s'éveillaient de nouvelles manières de collectionner le livre et l'estampe[954]. Ainsi George de Scudéry désirait-il « mettre en lumière » son *Alaric* « avec des figures dessinées et gravées par les meilleurs maistres qui soient aujourd'huy »[955], tandis que Jean de Saint-Perès allait jusqu'à présenter chacun des quatre artistes qui avaient contribué à l'illustration de son ouvrage, leur attribuant une « réputation que personne ne leur peut disputer »[956]. De tels auteurs considéraient alors la renommée de leurs illustrateurs, indépendamment de la qualité effective de leurs travaux[957],

---

[951] Finé de Brianville, 1667a, n.p. [épître].
[952] Sur cette conception, perçue comme appartenant à la fonction originale de la peinture, voir notamment Kris et Kurz, 2010, p. 79-84 ; plus précisément, sur le traitement de cette question par Félibien au sein de l'Académie de peinture et de sculpture, voir Germer, 2016, p. 301-307.
[953] Finé de Brianville 1670-1675, n.p. [préface].
[954] Voir ci-dessous, chap. 5.4.
[955] Scudéry 1654, n.p. [privilège]. Sur ce sujet, voir Duportal, 1914, p. 44-46.
[956] Saint-Perès, 1657, n.p, [préface].
[957] Il y a bien entendu corrélation entre la renommée d'un illustrateur et la qualité de son travail, mais la renommée substitue à l'appréciation *a posteriori* de chaque ouvrage une appréciation *a priori* de son œuvre.

comme un moyen d'augmenter la valeur de leur ouvrage. Cette logique était probablement celle qui animait Brianville : le prestige qui auréolait Le Clerc après son accession aux Gobelins accordait d'emblée une certaine dignité à l'ouvrage.

Quant à Le Clerc, il pouvait trouver à ce travail un intérêt tout particulier, et entièrement distinct de celui qui l'incitait à œuvrer pour le Cabinet du roi. Partant du modèle que lui fournissait la *Bible de Royaumont*, il avait conçu le projet de l'*Histoire sacrée* avec le concours de Brianville, comme un moyen d'exprimer sans doute sa piété, mais surtout sa capacité d'invention. Si les illustrations de Merian constituèrent évidemment une source d'inspiration pour les travaux de Le Clerc, la faible ressemblance qu'entretiennent les deux ensembles découle du projet du graveur : il s'agissait de créer des compositions originales qui, en conséquence, ne devaient pas rappeler trop évidemment leur modèle. Après tout, même pour le sujet de la *Vocation d'Abraham***,** la composition de l'estampe destinée à l'*Histoire sacrée* **[fig. 3.53]** diffère à plusieurs égards de la planche que Le Clerc avait conçue et exécutée deux ans auparavant pour la *Bible de Royaumont* **[fig. 3.52]**. Il avait sans doute travaillé d'après son premier dessin, mais il avait cependant modifié de nombreux éléments selon son propre goût.

L'illustration d'un petit ouvrage sur l'histoire sainte ne pouvait valoir à Le Clerc le même prestige que lui procurait la reproduction en gravure des tapisseries du roi. Néanmoins, la position centrale qu'il occupait dans ce projet et les louanges que lui accorda Brianville dans sa préface permettaient sans doute de satisfaire certaines ambitions auxquelles le Cabinet du roi ne pouvait de toute évidence répondre. À la lumière des ouvrages exécutés à Metz, le projet de l'*Histoire sacrée* vient attester combien l'invention, ou la création, dans leur sens le plus commun — l'acte de « trouve[r] simplement les choses »[958] ou de « tirer comme du néant les productions visibles de la nature »[959] — constituait l'un des moteurs mêmes de l'art du graveur.

3.4.4. La Pompe du chancelier Séguier *(1672) : l'expression d'une inclination particulière ?*

Une autre planche, exécutée cette fois pour le compte personnel de Le Brun[960], permet d'affirmer plus nettement les aspirations du graveur et de souligner combien celles-ci peinaient

[958] Dufresnoy, 1673, p. 134.
[959] Piles, 1708, p. 127.
[960] Dans le *Mesmoire de la despense faicte pour la sérémonie du Service solemnel, Oraison funèbre et Catafalque*, (PV, t. I, p. 391-396), il n'est fait aucune mention relative aux dépenses pour les estampes représentant la pompe funèbre de Séguier, que ce fussent celles d'Audran ou celle de Le Clerc, ce qui suggère qu'elles avaient été financées par Le Brun lui-même, qui espérait de toute évidence en tirer profit dans le cadre de son activité d'éditeur

à se réaliser au travers des ouvrages du Cabinet du roi : la *Pompe funèbre du chancelier Séguier* **[fig. 3.66]**, achevée au milieu de l'année 1672, semble en effet avoir constitué un moyen pour le graveur, non seulement de se faire recevoir au sein de l'Académie de peinture et de sculpture, mais également d'afficher ses propres aspirations à l'égard de sa pratique.

À la mort de Pierre Séguier, le 28 janvier 1672, Le Brun prit la décision d'organiser une splendide cérémonie pour celui qui fut non seulement le protecteur de l'Académie de peinture et de sculpture, mais aussi, à titre plus personnel, l'un de ses principaux mécènes[961]. Tous les académiciens avaient été appelés à contribuer à ce grand projet par lequel, comme le rappelait Félibien, l'Académie « non seulement donna des marques de son zèle et de son affection à la mémoire de son protecteur, mais encore fit juger de ce qu'elle estoit capable de faire pour la décoration de ces sortes de pompes funèbres »[962].

Que la cérémonie servît à démontrer le génie de l'Académie, en particulier celui de Le Brun, dans la conception de grands décors éphémères, ne laisse guère de doute[963]. Le premier peintre entreprit en effet de faire « graver tous les ouvrages qui serviront à ce superbe mosolée pour en compiler un livre et le distribuer » durant la cérémonie[964]. Quoique l'ouvrage n'ait jamais été achevé, il semble plausible que Gérard Audran eût été chargé d'en graver les planches. Il avait en effet exécuté deux estampes, représentant au total huit des figures drapées qui ornaient le catafalque[965], et une composition allégorique **[fig. 3.67]** d'après un dessin attribué à François Verdier[966]. La partie centrale de cette dernière planche et la banderole dans la partie inférieure, toutes deux laissées vierges, suggèrent qu'on prévoyait d'y ajouter des

(à ce sujet, voir Meyer, 1998). En effet, lors de l'inventaire des biens de Le Brun, on trouva, outre le cuivre, cent trente épreuves de la *Pompe du chancelier Séguier* qu'il avait fait tirer (PV, t. III, p. 37).

961 Sur la pompe funèbre du chancelier Séguier, voir en dernier lieu Lafage 2015a, p. 160-174. Un ensemble de sources documentant la cérémonie a été réuni par Gaëlle Lafage et hébergé sur le site internet du Centre de recherche du Château de Versailles (www.chateauversailles-recherche.fr)

962 Félibien, 1666-1688, t. V, p. 153.

963 Après la cérémonie, l'Académie « considérant que toute ceste heureuse réussite provenoit particulièrement de la prudensse, des soins et du travail que monsieur Le Brun y avoit apporté, a résolut de l'en aller remersier » (PV, t. I, p. 385)

964 PV, t. I, p. 380-381.

965 IFF17, t. I, Audran (Girard), inv. no. 192-193. Christian Michel (2010a, p. 487) et Gaëlle Lafage (2015a, p. 167) ont également reconnu que ces deux planches auraient pu servir au livre.

966 Le dessin attribué à François Verdier est conservé à la BNF (Est., Rés., B-6 (A, 19)), et reproduit dans Brejon de Lavergnée, 2014, inv. no. 270. Il est lui-même fondé sur un dessin de Le Brun, conservé à la Biblioteca Nacional de Madrid (inv. 8925) (voir Lafage, 2015a, p. 77) qui devait avoir servi à la réalisation d'un grand tableau portant une inscription latine sur la protection que Séguier accorda à l'Académie de peinture et de sculpture après la mort de Mazarin (Lafage, 2015a, p. 173).

inscriptions propres à celles d'un frontispice[967], ce qui atteste que le projet du livre avait bel et bien débuté.

Il me paraît dès lors plausible que la planche de la *Pompe du chancelier Séguier* dût initialement servir aussi à orner cet ouvrage. D'une part, les dimensions de la planche au trait carré sont extrêmement proches de celles des deux planches d'Audran[968]. D'autre part, la lettre qui figure dans la partie inférieure ne fut ajoutée qu'en 1690 sur un petit cuivre distinct, accolé au cuivre de Le Clerc lors de l'impression[969] : l'estampe ne devait à l'origine comporter aucune indication de ce type, ce qui suppose qu'elle n'était pas conçue initialement pour être présentée comme un objet autonome. Une fois le projet du livre définitivement abandonné, la présence du titre s'avéra alors nécessaire.

Que Le Brun confiât l'exécution de cette planche à Le Clerc et non à Audran n'est pas anodin. À l'arrivée de celui-ci aux Gobelins, les deux graveurs avaient probablement entretenu une certaine forme de rivalité. Alors que Rousselet appartenait à la génération de Le Brun et était un proche collaborateur du peintre depuis de nombreuses années, Audran et Le Clerc avaient à peu près le même âge, bénéficiaient de prérogatives similaires[970], étaient employés au même type de travaux de reproduction des grandes œuvres des collections royales, et exécutaient leurs ouvrages avec la même technique, celle de l'eau forte retouchée au burin. Pourtant, leurs compétences respectives étaient à l'origine bien différentes les unes des autres. Avant que Le Clerc ne rentrât au service de la couronne, il s'était essentiellement concentré sur de petites planches de sa propre invention, alors qu'Audran travaillait exclusivement d'après les ouvrages des peintres. Non seulement ces travaux diffèrent par leur processus de fabrication, mais ils peuvent également être distingués selon leur format ou, plus exactement, selon leur échelle.

Au XVIIe siècle, la gravure « en petit », dans laquelle s'étaient notamment illustrés Jacques Callot ou Stefano Della Bella, se trouvait déjà explicitement dissociée de la pratique

---

[967] Roger-Armand Weigert avait déjà attribué cette fonction à la planche (IFF17, t. I, Audran (Girard), no. 82).
[968] La planche de Le Clerc mesurait à l'origine H. 358 sur L. 292 mm, mais elle a ensuite été réduite pour atteindre les dimensions de H. 351 sur L. 271 mm, presque similaires aux deux planches gravées par Audran qui mesurent respectivement H. 344 sur L. 272 mm et H. 346 sur L. 272 mm (IFF17, t. I, Audran (Girard), inv. no. 192-193).
[969] Les deux cuivres sont conservés à la Chalcographie du Louvre (Angoulvent, 1933, cat. no. 4048) et reproduits dans le catalogue de l'exposition *Graver pour le roi* tenue à Paris en 2019 (cat. no. 38a). Le titre, qui lit « *Représentation du mausolée érigé en l'église des R. P. de l'Oratoire, de la rue St-Honoré, par l'Académie royalle de peinture et de sculpture, à la mémoire de Monseigneur le chancelier Séguier, son Protecteur, inventé par Monsieur Le Brun et dessigné et gravé par M. Le Clerc* », fut ajouté sur l'ordre de l'Académie, le 6 mai 1690 (PV, t. III, p. 37-38).
[970] À la seule différence qu'Audran ne touchait pas une pension, mais été rémunéré en acomptes pour ses travaux.

traditionnelle de la gravure, dite, par une évidente opposition, « en grand »[971]. Elle demandait alors des qualités spécifiques, comme l'affirme Florent Le Comte, afin que l'ouvrage ne soit pas « tué de travail », mais, au contraire, « touché avec art, de sorte que l'on le croye être fait promtement et sans peine, quoique travaillé avec beaucoup de soin et de temps »[972]. Le graveur en petit devait donc faire preuve de « hardiesse » et d'» esprit », selon Charles-Nicolas Cochin ; il devait à tout prix souligner les contours et privilégier des tailles peu nombreuses et bien marquées[973]. Cette technique, qui est précisément celle que privilégiait Le Clerc[974], demande un savoir-faire spécifique, distinct des compétences propres à un graveur comme Audran.

En faisant appel à Le Clerc pour l'estampe du catafalque de Séguier, Le Brun aurait clairement reconnu les aptitudes spécifiques de son protégé pour la gravure en petit. Le succès de l'ouvrage fut immédiat. Selon Laurent-Josse, le premier peintre, « parfaitement content » de l'ouvrage, « prit M. Le Clerc dans son carrosse et le conduisit chez M. Colbert et ensuite chez tous les académiciens, lesquels, à la première assemblée, l'agrégèrent à leur corps en qualité de graveur »[975]. Le rôle décisif qu'aurait joué Le Brun se voit en outre confirmé par les procès-verbaux de l'Académie : le 30 juillet 1672, le premier peintre soumit auprès de ses confrères la demande d'agrément de Le Clerc, après leur avoir montré « quelques espreuves de la pompe funèbre faicte à la mesmoir de desfunct Monseigneur le Chancelier »[976].

De telles relations ne doivent cependant pas conduire à attribuer au graveur une forme de passivité à l'égard de cette situation. Les efforts qu'il avait déployés, par sa participation aux enseignements prodigués par l'institution, se révélèrent payants, puisque Le Brun jugea bon de préciser, lors de la demande d'agrément, que son protégé avait « si devant faict voir à l'Académie de ses dessains et mesme obtenu quelque prix »[977]. Par ailleurs, les moyens par lesquels il obtint la commande de la planche de la *Pompe funèbre du chancelier Séguier*,

---

[971] La formulation de ce dualisme est notamment explicite dans le *Mémoire sur la publication des ouvrages où il y a des planches gravées* rédigé par Pierre de Carcavy : Perrault était en effet chargé de sélectionner les graveurs selon leurs compétences « pour les employer suivant leur mérite et la nature particulière de ce dont on les chargera, comme des personnages, des paysages, de l'architecture, *du grand, du petit,* etc. » (BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 76, je souligne).
[972] Le Comte, 1699-1700, t. I [partie 1], p. 153.
[973] « Les contours seront dessinés d'une manière un peu quarrée ; ils ne doivent point être équivoques, mais il faut qu'ils soient ressentis ; on se gardera bien de ne les former qu'avec les tailles qui les approchent, cette manière peut être bonne dans le grand, au lieu qu'elle est vitieuse dans le petit, parce qu'elle en amollit trop les contours » (Bosse et Cochin, 1745, p. 85-86).
[974] On peut évidemment penser que les prescriptions de Cochin sont en bonne partie fondées sur la manière de Le Clerc, celui-ci ayant été l'un de ses principaux modèles (Michel, 1993, p. 43).
[975] *Abrégé*, p. 415..
[976] PV, t. I, p. 390.
[977] PV, t. I, p. 390.

quoiqu'ils nous échappent entièrement, ne sauraient être attribués à la seule clairvoyance de Le Brun ; le graveur avait sans doute dû inciter le premier peintre à lui confier cet ouvrage en vantant combien celui-ci correspondait à ses propres aptitudes. Sa réception, le 6 août 1672, couronnait donc les soins entrepris dans ce but dès les premières années suivant son arrivée à Paris.

À cette occasion, Le Clerc fit don à l'Académie du cuivre ainsi que d'une épreuve « enchâssée proprement dens une bordure dorée »[978]. Il était alors d'usage de confier aux peintres et sculpteurs aspirant à rejoindre l'institution, la réalisation d'un morceau de réception après leur agrément[979]. Néanmoins, au moment où Le Clerc fut reçu, les graveurs n'étaient pas encore astreints à une telle procédure[980], et aucun d'entre eux n'avait jusqu'alors fait don de l'un de ses ouvrages à l'Académie, à l'exception de Grégoire Huret ; cependant, l'exemplaire du *Théâtre de la Passion* que celui-ci présenta en 1664 constituait de toute évidence un moyen pour le graveur d'afficher ses prétentions[981], et ne répondait aucunement à une demande de l'institution.

Le cas de Le Clerc semble pouvoir être rapproché de celui de Huret. Le don du cuivre est d'autant plus significatif que, par ce geste, le graveur avait manifestement outrepassé ses prérogatives. En effet, le cuivre ne lui appartenait pas : il revenait à Le Brun, puisque c'était lui, et non l'institution, qui en avait passé la commande et qui en avait financé la réalisation. Le don de Le Clerc ne fut pas accepté : le cuivre retourna auprès du premier peintre, et ce ne fut qu'après la mort de celui-ci que l'institution récupéra l'ouvrage[982]. Ce fut donc bien de son propre chef, et non sur les indications de Le Brun, que le graveur résolut de faire présent de sa planche, présent qui lui avait paru légitime, voire souhaitable, d'une part en raison de l'hommage au travail de l'Académie qu'il constituait et, d'autre part, parce qu'il lui permettait d'afficher ses compétences et d'obtenir la reconnaissance de celles-ci par ses pairs.

Or les compétences que Le Clerc cherchait à démontrer ne peuvent simplement se résumer à un savoir-faire en matière de gravure. En effet, il ne se contenta pas de reproduire un dessin que Le Brun lui eût fourni — comme ce fut le cas, en substance, pour les tapisseries — mais, comme son fils le raconte, il « copia sur le lieu toute la décoration », et « y ajouta du sien une

[978] PV, t. I, p. 398.
[979] Sur ce sujet, voir Michel, 2012, p. 177-195.
[980] Cette procédure fut régularisée le 31 mars 1674 (PV, t. II, p. 27).
[981] Voir Laz, 2015, p. 213-215. Voir également ci-dessous, p. 267-268.
[982] PV, t. III, p. 37.

multitude presque infinie de personnages ou de figures de toutes sortes d'états »[983]. À cet égard, les deux signatures « *C. Le Brun invenit.* » et « *Seb. Le Clerc fecit* » doivent être interprétées comme le résultat de la relation contractuelle qui unissait les deux hommes, mais elles ne rendent aucunement compte des rôles respectifs dans l'exécution de l'ouvrage. Si le mausolée lui-même avait été conçu par Le Brun, la composition de l'image était bien du ressort de Le Clerc, et celui-ci n'avait certainement pas manqué de le rappeler à qui voulait bien l'entendre : comme Laurent-Josse, Vallemont savait que, « excepté la décoration, tout le reste, et principalement les figures étoient de l'invention et du dessein de M. Le Clerc »[984]. Le mérite du graveur ne s'arrête cependant pas à la qualité des figures. Le point de fuite de la composition, situé précisément au niveau du cercueil, c'est-à-dire bien au-dessus de l'endroit auquel le dessinateur devait vraisemblablement s'être tenu, permet de rappeler que la représentation n'était pas une simple affaire de copie sur le lieu, mais résultait de l'entière reconstruction de l'espace de l'église. Enfin, l'ouvrage se caractérisait par un extraordinaire rendu des ombres déterminées par l'unique source lumineuse que constitue le chandelier en forme de pyramide. Ce choix pouvait évidemment être rapporté à l'importance que tenait ce type d'éclairage dans une cérémonie funèbre[985], mais il semble surtout témoigner d'une volonté de privilégier l'effet général sur la lisibilité des décors eux-mêmes. La structuration de l'espace en masses permet en effet de faire ressortir les ornements du catafalque lui-même, mais elle absorbe également tous les tableaux situés sur les parois de part et d'autre de la nef, qui ne pouvaient dès lors être identifiés[986]. Ce procédé paraît justifié par le projet initial d'intégrer la planche dans un ouvrage qui eût précisément compris les figures détaillées de chaque élément décoratif, mais il devait surtout permettre à Le Clerc d'exprimer, outre son talent de graveur signalé par la vivacité des tailles, son génie particulier pour les grandes compositions « en petit » : les nombreuses figures et les multiples détails restaient entièrement soumis à l'effet d'ensemble construit par la

[983] *Abrégé*, p. 415. Le Clerc s'était peut être aussi aidé des dessins préparatoires tel celui conservé à l'Institut national d'histoire de l'art, à Paris (inv. OA-308).
[984] *Éloge*, p. 15. Jean-Gérald Castex a suggéré que Le Clerc se serait probablement fondé sur un dessin de Le Brun (Paris, 2019a, cat. no. 38). Ce n'est pas impossible, mais outre l'accent des deux biographes sur la part d'invention de Le Clerc, il paraît difficile d'envisager que Le Brun eût produit un dessin aussi détaillé pour servir à la gravure, alors même que Le Clerc aurait pu réaliser son propre dessin à partir des dessins préparatoires aux ouvrages de la cérémonie (voir note prédécente).
[985] Comme le rappelait Claude-François Ménestrier (1684, p. 192) : « [les] chandeliers en forme de piramide […] ne sont pas le moindre ornement de ces décorations, parce que tout estant noir, les lumières paroissent davantage, et quand elles sont bien disposées elles peuvent representer plusieurs figures, et paroistre en divers sens ».
[986] Ces douze tableaux en camaïeux (à la manière de « bas-reliefs rehaussés d'or ») retraçaient les grandes actions de la vie du chancelier et tenaient de fait une place considérable au sein du programme décoratif (voir Lafage, 2015a, p. 169-173).

disposition de larges masses claires et sombres. Le Clerc semble d'ailleurs avoir été parfaitement conscient de la réussite de son ouvrage et de l'effet dramatique que le clair-obscur procurait à celui-ci. Lorsque Nicodème Tessin souhaita, près de trente ans plus tard, qu'il gravât les funérailles de Charles XI[987], le graveur prétendit n'utiliser « point d'autre lumière que celle que l'église reçoit des cierges et lampes, que le sujet en deviendra plus beau, de la manière qu'il a dessein de mesnager la dite lumière »[988]. Tessin ne manqua pas d'apprécier une telle proposition, « d'autant plus que le mauzolée qu'il a gravé d'après l'ordonnance du S[r] Le Brun, me le persuade entièrement »[989].

Que l'estampe initialement prévue pour un livre prît ensuite un statut autonome — que Le Clerc n'hésita pas à accentuer par la présentation de l'ouvrage à l'Académie dans un cadre doré — modifiait sa fonction initiale. D'une image transparente, exclusivement destinée à représenter la cérémonie et donc l'ouvrage de l'Académie, l'estampe devenait un objet de contemplation en tant que tel. Son exposition lors du salon de 1673[990] servait sans doute encore à attester les hauts faits des académiciens, mais ce fut bien pour le talent et le génie particulier de son auteur qu'elle fut ensuite admirée et recherchée par le public[991].

L'incontestable réussite de l'estampe contribua à transformer radicalement la carrière du graveur. Le premier peintre lui avait non seulement reconnu des compétences spécifiques, mais il avait en outre choisi de souligner celles-ci auprès de l'Académie, au détriment du type d'ouvrage dont le graveur avait été chargé en intégrant les Gobelins. Le Clerc fut donc reçu à l'Académie par le moyen d'un ouvrage qui, en contribuant certes à la valorisation des compétences des académiciens, servait également à le définir lui-même aux yeux de ceux-ci. L'estampe de la *Pompe funèbre du chancelier Séguier* attestait moins l'habileté du burin ou la capacité de traduire convenablement le coloris d'un tableau, que le talent du dessinateur et la fécondité de son génie. Quoique les circonstances ayant présidé à la réalisation de la planche fussent en partie indépendantes de sa volonté, Le Clerc avait désiré utiliser la *Pompe funèbre du chancelier Séguier* pour afficher ses propres ambitions à l'égard de la pratique de la gravure. Dès lors, l'ouvrage témoigne d'une inclination personnelle tout à fait distincte des travaux que

---

[987] IFF 818.
[988] Lettre de Cronström à Tessin, 20/30 octobre 1699, *in* Tessin, 1964, p. 246.
[989] Lettre de Tessin à Cronström, 8 novembre 1699, *in* Tessin, 1964, p. 248-249.
[990] Loire, 1993, cat. no. 129.
[991] Ainsi Vallemont pouvait-il clamer : « H[e]ureux les curieux qui firent alors la conquête de l'estampe qui représente ce catafalque ! Le peu d'exemplaires qu'on en tira dans ce tems-là, parce que la planche passa assez promptement en la possession de l'Académie, la rendent assez rare » (*Éloge*, p. 16).

Le Brun lui avait jusqu'alors confiés, et qu'il avait acceptés afin d'obtenir une position avantageuse, aussi bien sur le plan artistique que financier.

3.4.5. La vocation du graveur, ou le plaisir de l'invention

Si Le Clerc avait pu aspirer à d'autres travaux au sein du Cabinet du roi, il ne parvint cependant guère à persuader Le Brun. Quelques mois plus tard, le 10 mars 1673, le premier peintre affirma, dans une lettre à Jean Donneau de Vizé, le rédacteur du *Mercure galant*, que « [l]es sieurs Rousselet et Le Clerc, graveurs, font de très belles planches en taille-douce qui représentent les tableaux du cabinet du Roy »[992]. Une telle description, bien qu'inexacte, reflète néanmoins les intentions de Le Brun à l'égard du graveur et la nature des travaux qu'il lui avait confiés à la suite des *Quatre élémens* et des *Quatre saisons*, à savoir la reproduction des tapisseries de l'*Histoire du roy*. En effet, quoique les cinq planches[993] ne fussent achevées et rémunérées que tardivement, entre 1679 et 1685[994], on sait qu'il avait déjà commencé la première planche de la *Défaite du Comte de Marsin*[995] « lorsqu'il était payé à l'année de son travail »[996], c'est-à-dire avant 1674. S'il poursuivit donc la gravure des planches de l'*Histoire du roy* pendant une dizaine d'années après avoir renoncé à sa pension annuelle, cet ouvrage fut exécuté à un rythme bien moins soutenu[997]. Le désintérêt croissant du graveur est attesté par le fait qu'il délégua le travail de burin du *Renouvellement d'alliance entre la France et les Suisses* à Jean Nolin[998], au lieu de l'achever lui-même **[fig. 6.17 et 6.18]**, avant d'abandonner entièrement la cinquième planche[999], probablement en raison de la mort de Colbert et de l'arrêt du tissage de la tenture[1000].

Qu'il eût renoncé à travailler exclusivement pour le roi, non seulement pour des motifs pécuniaires mais également en raison de son inclination personnelle, trouve certains échos chez

---

[992] Cité *in* Jouin, 1889, p. 406. Voir également la comparaison entre la lettre de Le Brun et l'article du *Mercure Galant*, paru dans la troisième livraison de l'année 1673, transcrit *in* Burchard, 2016, p. 263-264.
[993] IFF 617-621.
[994] CBR, t. I, col. 1208, t. II, col. 220, col. 356, col. 785.
[995] IFF 621.
[996] Nancy, Musée Lorrain, collection Chenut, non inv. (partiellement transcrit *in* Robert, 1876, p. 58).
[997] Il lui fallut plus de dix ans pour achever trois estampes d'après les tapisseries de l'*Histoire du roy*, et esquisser les deux suivantes qu'il laissa inachevées, contre trois ans seulement pour les huit estampes d'après les tentures des *Quatre Élémens* et des *Quatre Saisons* de mêmes dimensions.
[998] L'estampe porte la date de 1682, et fut effectivement achevée avant le 17 octobre de cette année, date à laquelle elle fut versée au Cabinet du roi (Nicolas Clément, *Mémoire des planches que Monseigneur m'a fait remettre entre les mains par Mr Perrault, pendant l'année 1671, et les années suivantes,* BNF, Est., Rés. YE-160)
[999] IFF 617.
[1000] Ringot, 2015, p. 60.

ses contemporains. Jean-Louis Roullet avait ainsi décliné l'invitation de Le Brun à le suivre aux Gobelins, car il désirait « être libre également dans le choix de ses ouvrages comme dans le maniement de les faire »[1001], et Nicolas Pitau aurait refusé une offre similaire pour les mêmes raisons[1002]. Enfin, le cas de Jean Marot, comme l'a suggéré Kristina Deutsch, permet d'imaginer que le type d'ouvrage destiné au Cabinet du roi pouvait brider la créativité d'un graveur et éveiller chez ce dernier une certaine frustration[1003].

Faire primer l'inclination personnelle sur le prestige de la position appelle cependant certaines questions relatives à la nature de cette inclination, et à son rôle dans la constitution même de la pratique artistique telle que nous l'entendons aujourd'hui. Selon une distinction courante, le travail de l'artisan ressortissait généralement au métier, c'est-à-dire qu'il sert un motif purement pécuniaire, tandis que travail de l'artiste relève — du moins dans sa forme la plus idéalisée — de la *vocation*. Aussi le motif pécuniaire cédait-il sa place à un objectif d'accomplissement personnel — dont la nature exacte reste cependant difficile à cerner.

Dans la littérature artistique de la période moderne, l'usage du concept de vocation permettait évidemment l'affirmation du caractère désintéressé de la pratique artistique, propre à lui conférer un statut libéral et donc entièrement distinct des activités artisanales[1004]. Ce concept peut être directement rapproché de l'idée du poète porté par une disposition innée mais néanmoins indépendante de sa volonté[1005] — l'inspiration des Muses que décrivait Platon dans l'*Ion* — et qui faisait déjà dire à Félibien :

> […] un peintre ne doit jamais contraindre son esprit quand il veut produire quelque ordonnance. Il doit attendre que son feu soit allumé, s'il faut ainsi dire, pour exprimer ses conceptions, et lors qu'il est en belle humeur, se laisser emporter doucement au courant de ses belles imaginations.[1006]

De fait, l'art pratiqué par vocation pouvait être associé à une forme de loisir, c'est-à-dire à une occupation motivée par le plaisir immédiat qu'elle procure[1007]. Selon Félibien, Poussin peignait exclusivement pour cette raison : « il n'aimoit pas tant la peinture pour le fruit et la

---

[1001] Le Comte, 1699-1700, t. III, [partie 2] p. 202-8, cité *in* Michel, 2015, p. 9.
[1002] Mariette, 1851-1860, t. IV, p. 180.
[1003] Deutsch, 2015, p. 210-211.
[1004] Voir notamment, Heinich, 1993, p. 205-208 et Kris et Kurz, 2010, p. 38-48.
[1005] Blanc, 2008, p. 23. Sur le génie, voir notamment Kris et Kurz, 2010, p. 47-69.
[1006] Félibien, 1666-1688, t. II, p. 407.
[1007] Pour une introduction à l'histoire du loisir à l'époque moderne, voir Burke, 1995b, et sur les rapports entre loisir et plaisir dans la France du XVIIe siècle, voir Dumonceaux, 1975, p. 366-367.

gloire qu'elle produit que pour elle-mesme et pour le plaisir d'une si noble étude et d'un exercice si excellent »[1008]. Bien entendu, si une telle déclaration servait, sous la plume de l'historiographe, un projet d'ordre idéologique — celui d'ériger le peintre comme « artiste absolu », entièrement détaché des modes de faire des artisans[1009] — elle témoigne néanmoins d'une certaine réalité, certes plus prosaïque. La pratique des arts du dessin pouvait en effet être considérée comme une source de divertissement. Ainsi le *Traité de la mignature* de Claude Boutet n'était-il pas destiné aux peintres professionnels, mais simplement à ceux qui souhaitaient se récréer par quelque « agréable exercice »[1010]. L'enseignement dispensé dans le traité se concentre ainsi davantage sur la facilité d'exécution, afin que l'amateur puisse rapidement y trouver du plaisir, plutôt que sur la manière d'obtenir un résultat de qualité[1011]. Loin d'être en reste, la gravure était pratiquée par des amateurs depuis le début du XVIIe siècle[1012] : le traité de Bosse, publié en 1645, était déjà destiné aux « honnestes gens curieux de pratiquer cet art »[1013].

Dès le début du XVIIIe siècle, certains peintres professionnels revendiquèrent le plaisir que leur procurait la pratique de leur art, en comparant précisément celle-ci à un loisir. Dans une lettre adressée le 2 février 1739 à Philibert Orry, Charles-Antoine Coypel formulait nettement la nature de son inclination pour la peinture : « je l'adore comme occupation, je la déteste comme profession »[1014]. Le caractère paradoxal de l'affirmation s'estompe certes lorsqu'on apprend que celle-ci servait en réalité d'argument au sein d'un désaccord relatif à la rémunération du peintre[1015]. Cependant, qu'un tel argument puisse être soulevé atteste, outre son efficacité rhétorique, combien le plaisir de la pratique avait quitté le seul champ du loisir pour s'implanter au sein de l'activité professionnelle.

Le cas de Le Clerc ne semble *a priori* guère s'intégrer dans ce contexte. Son quotidien, minutieusement décrit par Laurent-Josse, paraît strictement rythmé par le travail[1016]. Le graveur

---

[1008] Félibien, 1666-1688, t. IV, p. 315-316.
[1009] Sur la construction de Poussin par Félibien, voir Bonfait, 2015, p. 206-220
[1010] Boutet, 1696, n.p. [avertissement].
[1011] « Il est agréable de peindre des fleurs, non seulement par l'éclat de leurs différentes couleurs, mais aussi par le peu de temps et de peine qu'on employe à les faire ; il n'y a que du plaisir, et quasi point d'application » (Boutet, 1696, p. 83).
[1012] Voir à ce sujet, Grivel, 2010b.
[1013] Bosse, 1645, p. 4. Voir également sa dédicace « aux amateurs de cet art ».
[1014] Lettre de Charles-Antoine Coypel à Philibert Orry, 2 février 1739, cité *in* Lacordaire, 1853, p. 90.
[1015] L'aveu de Coypel faisait en effet suite à une plainte, présentée quelques semaines auparavant à Orry, au sujet de la rémunération du tableau de *La Destruction du palais d'Armide*, jugée trop basse (voir Lacordaire, 1853, p. 88).
[1016] *Abrégé*, p. 432-433. Ce témoignage est fort similaire à celui de Charlotte van de Kerchove, rapporté par Mariette (1851-1860, t. III, p.102), mais il diffère en quelques points : selon Laurent-Josse, « M. Le Clerc ne s'est

se contentait de maigres collations, prises à l'atelier même, « sans quitter son ouvrage », et seuls le dîner et le souper l'interrompaient véritablement. À l'exception d'une petite promenade en été, de quelques lectures données par l'un de ses enfants, son quotidien semble entièrement dédié à la gravure[1017]. Aussi obstiné que parcimonieux, il semble davantage correspondre à l'image traditionnelle de l'artisan laborieux, plutôt qu'à celle de l'artiste qui, comme l'affirme Coypel, « ne travaille qu'autant [qu'il est] entraîné par la force de l'imagination »[1018].

En réalité, le rapport du graveur à son art est autrement plus ambigu que ce bref portrait ne le suggère. Laurent-Josse souligne une certaine différence de qualité « entre une pièce faite à la hâte et pour gagner quelque chose, et une autre, faite avec soin et par principe d'honneur »[1019]. Qu'il soit difficile de confirmer ce jugement[1020] me paraît d'autant plus révélateur d'une distinction *a priori* entre les ouvrages que le graveur se plaisait à réaliser et ceux qu'il exécutait uniquement dans un but pécuniaire. Un autre phénomène, décrit aussi bien par Laurent-Josse que par Vallemont, tend à soutenir ce dualisme. Le Clerc n'aurait « jamais succombé sous le dégoût du travail », car dès lors qu'un ouvrage lui devenait trop fastidieux, « il se délassoit en changeant d'occupation et en faisant autre chose », c'est-à-dire en poursuivant la gravure d'une autre planche, ou en produisant de nouveaux dessins[1021]. Si Laurent-Josse vante la capacité de son père à jongler entre ses différents travaux, il reconnaît également qu'une telle procédure était contraire à toute logique économique, puisque Le Clerc « auroit pu terminer en beaucoup moins de temps » certaines pièces, « s'il y eût travaillé sans interruption »[1022]. La versatilité du graveur rappelle alors les paroles que Coypel adressa à Orry, dans la lettre déjà citée :

---

jamais levé fort matin, mais ordinairement entre sept et huit », alors que, selon sa femme, le graveur se levait à « cinq ou six heures ». Elle ajoute également qu'il faisait généralement poser le modèle dans la salle de dessin des Gobelins, avant le souper.

[1017] Daniel Cronström affirme en 1711 que Le Clerc travaillait encore quinze heures par jour (lettre à Nicodème Tessin, 7 octobre 1711, *in* Tessin, 1964, p. 373).

[1018] Lettre de Charles-Antoine Coypel à Philibert Orry, 2 février 1739, cité *in* Lacordaire, 1853, p. 90.

[1019] *Abrégé*, p. 412.

[1020] On pourrait certainement suggérer que les nombreuses pièces publiées par Daniel Elzevier et Thomas Jolly pour les œuvres de différents poètes italiens (IFF 1451-1458, 2177-2183, 2769-2789, 3080-3108) furent faites « à la hâte et pour gagner quelque chose ». Néanmoins, si l'on considère (suivant Meaume, 1877a, p. 111-112) que les planches pour la *Jérusalem délivrée* du Tasse furent exécutées dans les années 1660, il n'y a pas de différence de qualité frappante entre ces pièces et celles de la *Pratique de la géométrie* ; on n'observe pas non plus de différences remarquables entre les planches, plus tardives, exécutées pour les autres volumes parus chez Elzevier et celles gravées pour Brianville, par exemple.

[1021] *Abrégé*, p. 422 ; *Éloge*, p. 184.

[1022] *Abrégé*, p. 434.

> […] je plains le sort de ceux […] qui sont obligés de produire tous les jours, et qui se trouvent dans la malheureuse nécessité de produire du beau, à jour nommé, ainsi qu'on promet un habit.[1023]

Certes, le graveur devait, au contraire de ce que semble prétendre Coypel, travailler tous les jours, jusqu'à être parfois « épuisé » par son ouvrage[1024] ; il ne manquait d'ailleurs pas de faire venir ses enfants pour lui faire la lecture afin de « se désennuyer en travaillant »[1025]. Mais ici, cette affirmation du déplaisir atteste *a contrario* l'importance que revêtait, pour le graveur, la dimension de plaisir dans la pratique de son métier.

Cette dimension se reflète dans la fabrication même des planches de l'*Histoire sacrée* de Brianville. Laurent-Josse relate que son père « ne donna à ce petit travail que ses après soupers », et « faisoit quelquefois une de ces petites planches en une seule soirée, sans en faire aucune esquisse, mais les dessinant du premier coup sur la planche »[1026]. Une telle activité, vraisemblablement rapportée par le graveur lui-même afin de démontrer la supériorité de son génie et la virtuosité de sa main[1027], témoigne, à son insu, du statut qu'il accordait à cet ouvrage. Pour un peintre ou un graveur, les heures du soir étaient en effet propices à une pratique artistique moins exigeante que celle qui l'occupait durant la journée. Ainsi, du temps où Benoît Audran vivait chez Étienne Picart, il « se récréoit les soirs à faire quelques esquisses de génie »[1028], tandis que Cochin prenait chez Jombert « quelques heures de récréation après son travail » et « produisoit encore en s'amusant » de nombreux dessins[1029]. Par la suite, Le Clerc lui-même travailla régulièrement en petite société, si l'on en croit Laurent-Josse ou Mariette[1030], et il ne paraît pas totalement improbable que Brianville et lui eussent partagé certaines soirées, durant lesquelles la discussion d'un point de l'Écriture pouvait éveiller l'idée d'une composition, rapidement croquée sur papier, ou directement sur le cuivre[1031].

[1023] Lettre de Charles-Antoine Coypel à Philibert Orry, 2 février 1739, cité *in* Lacordaire, 1853, p. 89-90.
[1024] *Éloge*, p. 183
[1025] *Abrégé*, p. 433.
[1026] *Abrégé*, p. 414.
[1027] Laurent-Josse s'attarde d'ailleurs sur la virtuosité de son père : « C'est une preuve évidente de la force de son imagination et de la facilité avec laquelle il l'a suivoit dans l'exécution » (*Abrégé*, p. 414). Mariette exprime à cette occasion son scepticisme : « M. son fils m'a dit que son père en faisait une par jour, n'en faisant jamais le dessin qu'au bout de la pointe, ce que j'ai de la peine à croire. » (Mariette, 1851-1860, t. III, p. 104.)
[1028] Anne Picart, « Éloge historique », *in* Picart, 1734, p. 1.
[1029] Certains de ces dessins servirent à la réédition du *Traité de géométrie*, en 1744 (Jombert, 1770, cat. no. 128, cité *in* Michel 1987, p. 213).
[1030] Voir ci-dessous, chap. 7.2.1 et 7.2.2.
[1031] Selon Jean-Michel Papillon (1854, p. 11), Chauveau procédait de cette manière à l'égard des illustrations qu'il était chargé de concevoir : « [i]l avoit habitude de se faire lire par ses enfants les histoires ou romans dont il falloit qu'il fît des vignettes ou sujets ».

Lorsque Le Clerc dessinait et gravait selon son inspiration, au milieu d'une conversation, il transformait la pratique du métier en une activité récréative. Une telle mutation devait évidemment permettre au génie de s'exprimer plus librement et plus aisément ; elle servait également à élever la pratique artistique en l'inscrivant au sein de modes de sociabilité héritées des cercles littéraires[1032] ; enfin, elle me paraît attester la reconnaissance d'un plaisir spécifique découlant de la pratique artistique, et plus particulièrement du processus créatif[1033]. La description minutieuse que Laurent-Josse laissa de ce processus atteste en effet le soin extrême que le graveur lui portait :

> J'ai vu cent fois travailler mon père, et je suis témoin oculaire de la méthode qu'il suivoit dans son travail […] il jettoit ses idées sur le papier, comme par manière d'esquisse. Il ruminoit ensuite sur cette esquisse, et il en examinoit l'effet à loisir. Il la retouchoit à différentes reprises, et après diverses copies mises au net, où il changeoit toujours quelque peu de chose, il se fixoit. C'étoit lorsque son goût lui faisoit sentir qu'il étoit enfin parvenu au point de beauté et de perfection qu'il cherchoit.[1034]

S'il n'est pas évident de démontrer qu'un travail aussi important — attesté par certains dessins préparatoires conservés[1035] — était en partie motivé par le plaisir qu'il procurait à Le Clerc, il convient alors de considérer, une fois encore, le jugement négatif que le graveur pouvait, en comparaison, porter à d'autres tâches. À propos de la planche de l'*Élévation du château de Stockholm* **[fig. 3.68]**, il aurait ainsi avoué qu'il « travaill[ait] sans plaisir à cette sorte d'ouvrage à cause de son uniformité », et que seule « la propreté extraordinaire du dessein » de Nicodème Tessin l'avait déterminé à en entreprendre la gravure. Il aurait de toute évidence souhaité davantage de variété, puisque Daniel Cronström, le correspondant de Tessin en France, s'empressa de lui assurer « qu'il auroit bientost de quoy se dédommager par un autre plus riche et plus remply d'ornements magnifiques »[1036].

Le graveur reconnaissait l'ennui que lui causait un travail répétitif, mais aussi le plaisir que lui procurait la beauté et la richesse d'un modèle, ce qui atteste combien le moteur de son travail,

---

[1032] Sur ce sujet, voir en dernier lieu Schapira, 2003.
[1033] L'expérience de ce plaisir n'est pas quelque chose d'étranger au XVIIe siècle, puisque celui-ci est notamment exprimé par Samuel van Hoogstraten (voir Blanc, 2008, p. 25-26).
[1034] Le Clerc, 1736, p. 1067-1068, cité *in* Bertrand, 1878, p. 297.
[1035] Comparer notamment les deux dessins de l'*Académie des sciences et des beaux arts* (conservés à l'École nationale des beaux arts de Paris, EBA 1169 [fig. 7.7] et au British Museum, inv. 1886,0111.18), ceux de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone* [fig. 5.82, 5.86, 5.87] et ceux du *Cabinet* (outre les deux dessins reproduits ici [fig. 7.2 et 7.5] voir également le dessin en contrepartie conservé au Science Museum, à Londres, inv. 1948-336).
[1036] Lettre de Cronström à Tessin, 15/5 avril 1695, *in* Tessin, 1964, p. 72.

loin de se résumer à la rémunération ou au prestige qu'il pouvait en tirer[1037], reposait aussi sur la nature du travail effectué. La variété permettait une diversification des gestes nécessaires à l'accomplissement de l'ouvrage, tandis que la richesse des ornements devait être propre à stimuler l'esprit. Or il semble justement que c'est par le manque de latitude laissée à celui-ci, que l'on peut expliquer le déplaisir particulier qu'avait ressenti Le Clerc en exécutant l'*Élévation du château de Stockholm*. Le graveur semble ainsi avoir exprimé à plusieurs reprises le souhait d'effectuer des transformations par rapport aux travaux dont on lui confiait la reproduction :

> Il est quasy impossible de l'obliger à coppier à la lettre quelque chose en gravant. Il veut toujours se réserver la liberté d'agencer les choses de manière qu'on ne puisse pas dire qu'il a suivy l'original de point en point […][1038]

Que Le Clerc insistât pour « estre maistre d'une certaine manière dans les ouvrages qu'il fait »[1039] peut être rapproché du type de procédé qu'il avait mis en œuvre dans la *Pompe du chancelier Séguier*. Si nous verrons par la suite que le graveur fonda sa renommée tardive en mettant l'accent sur son génie singulier[1040], la recherche de prestige par l'invention ne pouvait que suivre, et non précéder, le plaisir particulier que lui procurait l'acte créatif lui-même — que ce fût par l'invention d'une scène ou même par la simple modification du modèle qui lui était confié. La composition des planches des *Messes*, la conception des vignettes pour Brianville, ou les transformations opérées sur les dessins des *Devises* de Bailly, bien que de natures très différentes les unes des autres, répondaient ainsi à la même recherche d'un plaisir découlant d'une certaine stimulation de l'intellect que l'on peut qualifier d'imagination.

Aussi la cause de la démission de Le Clerc ne peut-elle être exclusivement rapportée à une motivation pécuniaire. Elle doit également être expliquée par la prise de conscience du graveur, une fois les planches des tentures des *Quatre élémens* et des *Quatre saisons* achevées, qu'il lui était possible de conserver son statut et ses prérogatives, sans pour autant s'astreindre à

[1037] Bien entendu, ces deux motivations supplantèrent sans doute régulièrement la raison du plaisir : on peut ainsi se référer à la lettre de Cronström à Tessin, le 5 juin 1699, dans laquelle le premier explique que Le Clerc se refusait à travailler pour le compte d'autrui : « [j]e taschoy de l'ébransler, mais voyant qu'il demeuroit ferme, j'adjoutoy que j'espèrois luy faire donner un couple de médailles d'or du portrait du Roy par présent de Sa M^te^. Cela le toucha un peu ; après bien des raisonnements, il fallut mettre prix à la 1e planche. Vous en serez épouvanté. Il en demanda 3 000 l.t, mais tant fut procédé et verbalisé qu'il en fust réduit à 1 500 livres J'espère néanmoins l'avoir à 1 200 ou 1 350 l.t ». Et plus loin : « Pour les médailles d'or, cela flatteroit son ambition » (Tessin, 1964, p. 230-231).
[1038] Lettre de Cronström à Tessin, 26/16 septembre 1698, *in* Tessin, 1964, p. 204.
[1039] Lettre de Cronström à Tessin, 9 mai/29 avril 1698, *in* Tessin, 1964, p. 194.
[1040] Voir ci-dessous, p. 319-322 et 335-337.

l'exécution de travaux qu'il jugeait manifestement fastidieux. Cette interprétation, soutenue par les cas particuliers que constituent les illustrations de l'*Histoire sacrée* de Brianville et la *Pompe funèbre du chancelier Séguier*, permet d'attribuer au graveur une certaine approche de son art. Loin de réduire sa pratique à un métier, il semble que Le Clerc trouvait au contraire un plaisir dans la pratique de la gravure, ou plus spécifiquement, dans la partie de cette pratique qui relevait à proprement parler de l'invention et de la composition. À l'inverse, la gravure, dans sa partie la plus manuelle et la plus répétitive — ce dont témoignent les planches d'après les tapisseries de Le Brun, ou de manière plus flagrante encore, l'*Élévation du château de Stockholm*, — lui procurait un déplaisir qu'il manifesta de plus en plus clairement. Après avoir intégré les Gobelins, Le Clerc pouvait ainsi s'offrir le luxe de s'orienter vers une pratique de la gravure qui lui convenait mieux. En d'autres termes, il avait obtenu la liberté d'affirmer son inclination personnelle. Qu'une telle affirmation pût *in fine* contribuer à augmenter le prestige du graveur en dressant le portrait d'un artiste travaillant, comme Poussin, par vocation, n'est certainement pas inconcevable. Pourtant, cet objectif à lui seul ne pouvait, de toute évidence, avoir servi de motif à la démission du graveur, puisque le prestige qu'il avait gagné découlait précisément des ouvrages qu'il exécutait pour Le Brun. Aussi l'apparition d'une vocation ne peut-elle être rapportée à la recherche de prestige social, quoiqu'elle pût rapidement être employée à une telle fin.

***

L'étude de l'ascension sociale du graveur et des conditions de production de ses pièces au tournant des années 1670 permet d'éclairer certaines ambitions qui, comme nous le verrons, jouèrent par la suite un rôle décisif. Elle permet en outre de mieux comprendre l'instauration de l'entreprise officielle de production gravée connue plus tard sous le nom du Cabinet du roi. L'édit de 1667 conduisait effectivement à une situation de monopole sur la reproduction par la gravure de certains objets liés à la couronne. Cependant, l'inclusion progressive d'autres objets — à commencer par le manuscrit de Bailly et les tapisseries d'après les dessins de Le Brun — ne résultait aucunement de l'application stricte de l'arrêt, mais, au contraire, découlait des stratégies que déployèrent les artistes eux-mêmes pour rendre désirable cette inclusion.

La figure de Le Brun apparaît ainsi sous un jour contrasté. L'établissement de Le Clerc, de Rousselet et d'Audran aux Gobelins signale sa volonté de reprendre les rênes d'une entreprise qui lui avait jusqu'alors échappé. Cependant, il est plus difficile de cerner le contrôle effectif du premier peintre sur ses trois graveurs, largement occupés à des travaux qui ne relevaient pas immédiatement de ses compétences ; la reproduction gravée des tentures des *Quatre élémens*

et des *Quatre saisons* avait sans doute impliqué le peintre — en témoigne le soin avec lequel les scènes centrales avaient été représentées, — mais elle relevait surtout, comme on l'a vu, d'une collaboration étroite entre Bailly, Le Clerc et les membres de la Petite Académie. Si Le Brun chercha à se fabriquer, comme l'a suggéré Wolf Burchard, une « image d'autorité » calquée sur le modèle monarchique[1041], ses relations avec les graveurs — ou du moins avec Le Clerc lui-même — paraissent en réalité bien plus tempérées[1042].

À cet égard, la résignation du graveur constitue un témoignage plus remarquable encore. Qu'il sût conserver de bonnes relations avec Le Brun[1043], en dépit du refus manifeste de poursuivre les travaux qui lui étaient confiés, atteste la flexibilité du premier peintre, ou plus exactement sa capacité de ménager les artistes les plus talentueux et à s'accorder à leur goût personnel. Bien entendu, cette stratégie ne relevait pas de la seule bonté de cœur : Le Brun avait sans doute compris que les compétences du graveur étaient plus à même de se manifester au sein de travaux correspondant à son inclination, comme en témoigne la réussite de la *Pompe funèbre du chancelier Séguier*.

De fait, la démission de Le Clerc ne signifiait aucunement l'abandon de toute production qui servît la gloire de la couronne. Le Brun lui confia ainsi, à titre privé, l'exécution des deux planches figurant les grands décors conçus aux Gobelins pour des célébrations royales, et que le peintre fit publier dans le *Mercure galant*[1044]. En outre, tout comme il avait conçu avec Brianville certaines devises héroïques à la fin des années 1660, il exécuta de vastes planches célébrant les vertus du roi pour le compte de privés, tels que le père Jean-Jacques Souhaitty[1045] ou l'abbé Jean d'Estrehan[1046], et plus tard, pour son propre compte, avec notamment deux de ses plus fameux morceaux, l'*Académie des sciences et des beaux arts* **[fig. 7.6]** et l'*Entrée d'Alexandre à Babylone* **[fig. 5.61]**.

[1041] Burchard, 2016 (en particulier p. 111-153).
[1042] Voir à ce sujet Gady, 2007.
[1043] Les relations entre Le Brun et Le Clerc ne furent pas pour autant brouillées, puisque le premier peintre fut témoin du mariage du graveur avec Charlotte van de Kerchove, le 20 novembre 1673, et le parrain de leur fille, Anne Catherine Charlotte, baptisée le 23 juillet 1675. Sur la signification des parrainages de Le Brun, voir Gady, 2009.
[1044] L'*Arc de triomphe pour la fête de Saint Louis en 1679* (IFF 814) est jointe à la description parue dans la livraison de septembre 1679 (p. 55-63) et la planche des *Décorations pour la naissance du duc de Bourgogne* (IFF 815) est parue dans celle d'août 1682 (p. 122-140). (Il faut consulter les exemplaires conservés à l'Arsenal, qui sont plus complets que ceux du Département des imprimés de la BNF.) Au sujet de ces deux célébrations, voir Lafage, 2015a, p. 152-159.
[1045] IFF 848, 851.
[1046] IFF 855.

Ce portrait permet de concevoir plus aisément la complexité de la relation établie entre la couronne et les artistes travaillant à la gloire de celle-ci. Il convient, une fois encore, de nuancer l'amalgame souvent opéré — du moins pour l'étude de la production artistique sous Louis XIV — entre le commanditaire et le concepteur. Le Cabinet du roi ne fut pas une entreprise conçue par un Colbert visionnaire qui aurait progressivement rassemblé les différents objets destinés à y figurer[1047], mais le résultat d'efforts entrepris par chacun des exécutants afin d'obtenir le financement de ses ouvrages. Les productions dérivant des tapisseries des *Quatre élémens* et des *Quatre saisons* ne découlaient pas de l'application d'un programme préétabli, mais de la conjonction d'intérêts individuels.

Cette première observation conduit à interroger la coïncidence des intérêts entre les artistes et le pouvoir. Ce n'est qu'en prenant une certaine hauteur que la gloire du roi peut nous apparaître comme le moteur de la pratique artistique[1048]. Cependant, dès lors que l'on se rapproche des individus, les motivations deviennent absolument irréductibles à cet objectif. Le travail des artistes, tout comme le discours des lettrés, peut certes témoigner d'» une identification avec le pouvoir », comme le suggère Stefan Germer, mais il ne saurait pour autant attester une incapacité de « distinguer ses propres intérêts des intérêts extérieurs, car il [c.-à-d. l'homme de lettres ou l'artiste] s'en imaginait lui-même partie prenante »[1049]. Il me semble plutôt que, comme l'exemplifie le cas de Le Clerc, la réunion des intérêts de l'artiste à ceux du pouvoir apparaît, au début du règne de Louis XIV, comme le résultat de certaines conjonctions spécifiques, mais néanmoins fragiles, largement irréductibles à la seule attraction que pouvait exercer l'image du roi.

[1047] L'historiographie du Cabinet du roi tend trop souvent à attribuer à Colbert la conception du projet (voir p. ex. Marchesano, 2010, p. 15), probablement en raison de la lettre, déjà mentionnée, de Chapelain (voir ci-dessus, p. 134, n. 673), et parce que Perrault lui-même affirme que Colbert avait déjà pensé, à la fin de l'année 1662, que toutes les grandes choses du règnes devront « être décrites et gravées avec esprit et avec entente pour passer dans les pays étrangers (Perrault, 1993, p. 125-126), ce qui sert davantage à servir la mémoire de son protecteur qu'à éclairer l'origine du Cabinet du roi.

[1048] Cette hauteur est particulièrement flagrante dans les travaux d'inspiration structuraliste, tels ceux de Louis Marin (1981), de Jean-Marie Apostolidès (1981), ou de Pablo Schneider (2011).

[1049] Germer, 2016, p 224.

4. Le graveur parmi les savants (1667-1685)

Durant les années 1670, les travaux commandés par les frères Perrault occupèrent une large part de l'emploi du temps du graveur et, à cet égard, supplantèrent nettement les commandes du premier peintre. Un tel phénomène ne doit guère surprendre, eu égard à la position centrale que tenait Charles Perrault : secrétaire de la Petite Académie en 1663, contrôleur général des Bâtiments en 1672, il était l'un des principaux acteurs de la production culturelle financée par le roi[1050] — en témoigne notamment le rôle que lui avait initialement confié Colbert dans la production gravée du Cabinet du roi[1051]. Ce fut donc sous sa direction que Le Clerc exécuta, en 1674, les quarante et une planches du *Labyrinthe de Versailles* paru en 1679[1052], l'*Arc de Triomphe de Louis XIV à la Porte Saint-Antoine*[1053] et la *Représentation des machines qui ont servi à eslever les deux grandes pierres qui couvrent le fronton de la principale entrée du Louvre*[1054]. Or ces deux dernières planches étaient elles-mêmes étroitement liées au frère de Charles Perrault, Claude, puisque la première planche représentait le projet de celui-ci, jamais réalisé[1055], et la seconde, les machines qu'il avait conçues pour élever les deux grandes pierres du Louvre[1056]. Si de telles planches servaient bien la gloire du roi, elles n'entraient guère dans le programme arrêté le 22 décembre 1667, et elles doivent être en conséquence rapportées à des motivations plus personnelles.

[1050] Voir Bonnefon, 1908 ; Rabinovitch, 2018, p. 80-102 ; Bouchenot-Déchin, 2018.
[1051] Voir ci-dessus, p. 163.
[1052] IFF 2818-2858. Malgré les affirmations de Laurent-Josse ou de Jombert, qui datent les planches de 1679, l'ouvrage fut probablement achevé à la fin de l'année 1674, puisque Le Clerc perçut durant l'année la somme de 1 806 livres « pour parfait payement […] pour les planches du Labyrinthe de Versailles (CBR, t. I, col. 805). Sur le labyrinthe de Versailles, voir Versailles, 2013.
[1053] IFF 884.
[1054] IFF 882.
[1055] Voir Petzet, 2000, p. 399-442.
[1056] Voir Petzet, 2000, p. 315-322. La fidélité de la figure dessinée par Le Clerc est assurée par Laurent-Josse : « Toutes les machines et cordages et l'échafaudage entier sont si distinctement et si exactement dessinez et gravez que de fort bons connoisseurs n'ont pas fait difficulté d'assurer qu'on remontreroit sur le dessein de M. le C. la machine en son entier. » (*Cat. ms.*, 1677, no. 1, cité *in* IFF 882). En outre, la planche de la machine publiée dans la seconde édition de la traduction que Perraut donna des *Dix livres d'architecture* de Vitruve est une copie exacte de la figure tracée par Le Clerc (IFF17, t. XIII, Lepautre (Pierre), inv. no. 1148).

Dès qu'il eut accédé à la confiance de Colbert, Charles chercha à assurer la position des autres membres de sa famille[1057]. Aussi réussit-il de manière particulièrement remarquable à placer son frère sur deux entreprises entièrement distinctes : il l'intégra aux réunions relatives à la conception architecturale de la façade du Louvre après l'abandon des projets de Bernin[1058], et il le fit nommer parmi les premiers membres de l'Académie des sciences[1059] lors de la création de celle-ci à la fin de l'année 1666[1060].

Ce fut précisément au sein de celle-ci que la collaboration entre Claude Perrault et Le Clerc se développa de manière particulièrement intense. Jusqu'en 1685, le graveur se chargea d'exécuter la plupart des planches destinées à illustrer l'un des premiers grands ouvrages de l'Académie, les *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*. Le premier volume parut en 1671 et comptait quatorze planches[1061]. On réimprima ces planches en 1676 pour le second volume, auquel on joignit seize nouvelles planches[1062]. Par la suite, douze autres planches furent réalisées pour le projet d'un troisième volume, resté inachevé[1063].

Ces travaux s'inscrivaient au sein d'un vaste programme de recherche présenté par Claude Perrault entre la fin de l'année 1666 et le début de l'année 1667, et qui incluait l'ensemble des travaux à poursuivre dans les champs de l'anatomie et de la botanique[1064]. Le discours résolument utilitariste qui soutenait ce programme[1065] ne saurait cependant occulter combien celui-ci était également lié à la construction de la gloire du roi. L'Académie ne disposait pas encore de statuts, et son existence dépendait donc exclusivement de sa capacité de servir le roi[1066]. Aussi les « figures des plantes et les animaux de toutes espèces » furent-elles rapidement

---

[1057] Sur l'importance des liens familiaux dans la construction des carrières respectives des Perrault, voir en dernier lieu Rabinovitch, 2018.
[1058] Petzet, 2000, p. 61-68, 147-182.
[1059] Sur le rôle de Perrault au sein de l'Académie des sciences, voir en dernier lieu Guerrini, 2015.
[1060] Cette fondation reste non-officielle, et il faudra attendre 1699 pour que l'Académie bénéficie enfin de statuts permettant son existence légale (voir Tits-Dieuaide, 2002).
[1061] Perrault, 1671. La planche du caméléon fut en réalité gravée par Bosse (Lothe, 2008, cat. no. 1496), mais toutes les autres planches sont de Le Clerc (IFF 2910-2913, 2918, 2920, 2923-2928).
[1062] Perrault, 1676. IFF 2930-2945.
[1063] Seules sept planches furent effectivement gravées par Le Clerc (IFF 2946-2952). Les cinq dernières planches furent seulement dessinées par lui pour être gravées par Louis de Châtillon — cependant elles ne figurent pas dans l'*Inventaire* consacré à ce graveur (voir ci-dessous, p. 239, n. 1252 et p. 244, n. 1280).
[1064] Claude Perrault, « Projet pour les expériences et observations anatomiques », *in* PVAS, vol. 1, p. 22-30, et « Projet pour la botanique », *in* PVAS, vol. 1, p. 30-38.
[1065] « Les véritez à l'éclaircissement desquelles le Roy veut que le[s] physiciens s'employent ne sont pas les plus éclatantes de celles qui doivent paroistre dans son Académie, *mais on peut dire qu'elles sont les plus solides puisqu'elles appartiennent et se rapportent à ce qui doit estre le fondement de tous les biens des hommes* » (Claude Perrault, « Projet pour les expériences et observations anatomiques », *in* PVAS, vol. 1, p. 22, je souligne). Sur la question complexe, et encore irrésolue, de la place de l'utilité dans les discours et les pratiques de l'Académie, voir notamment Briggs 1991 et Meynell, 2000.
[1066] Licoppe, 1994, p. 224-225.

incluses dans les domaines réservés par l'arrêt du 22 décembre 1667, ce qui atteste combien les projets botaniques et anatomiques pouvaient également servir, par les images qu'ils produisaient, la gloire du roi[1067]. Les volumes des *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux* et celui, paru en 1676, des *Mémoires pour servir à l'histoire des plantes*[1068], édités par l'Imprimerie royale en format grand in-folio, constituaient avant tout des ouvrages de prestige, pleinement intégrés au Cabinet du roi. Il n'est pas anodin que ce fût Claude Perrault, et non un autre académicien, qui se chargea de présenter le programme de recherche devant l'Académie : en appuyant sa nomination, son frère avait bien entendu escompté qu'il contribuât directement aux grands projets de la surintendance.

4.1. Le type et le spécimen : le fonctionnement de l'image dans le champ de l'histoire naturelle

À la différence de l'illustration livresque, considérée de manière générale, l'illustration scientifique présentait pour l'auteur lui-même un enjeu considérable : dès lors que sa fonction principale était de pallier les limites des capacités de la langue à transmettre convenablement un savoir sur les choses[1069], l'image contribuait pleinement à l'entreprise épistémique. Au cours du XVIe siècle, son usage se développa largement dans le champ de l'histoire naturelle, par le biais de la gravure sur bois. Pourtant, de nombreux naturalistes gardaient encore à l'esprit les avertissements de Pline l'Ancien : l'image était certes « très attrayante », mais elle était également « trompeuse » par sa nature même[1070]. De fait, l'une des principales difficultés qu'elle posait résultait de ce que les naturalistes étaient — en règle générale — incapables de fabriquer eux-mêmes leurs illustrations. Ils devaient alors déléguer ce travail à un dessinateur ou à un graveur, et veiller à ce que celui-ci l'exécutât correctement[1071]. Il convenait en effet au savant de conduire la fabrication de l'image afin de limiter l'intrusion de tout élément subjectif émanant de l'illustrateur, pour obtenir de l'objet une « peinture naïve », selon les termes de

[1067] Voir ci-dessus, chap. 4.3.2.
[1068] Dodart, 1676.
[1069] Sur les usages de l'image en histoire naturelle à la période moderne, la littérature est extrêmement abondante : voir notamment Kemp, 1993 ; Freedberg, 2002 ; Kusukawa, 2012.
[1070] *Histoire naturelle*, XXV, 4, cité *in* Kusukawa, 2012, p. 20.
[1071] Sur le rapport entre le savant et l'illustrateur, voir en particulier Kemp, 1993.

Perrault lui-même, c'est-à-dire « avec simplicité, sans ornement », de façon à le représenter dans sa « vérité »[1072].

Le rôle du savant dans la fabrication de l'image apparaît plus nettement encore si l'on prend le soin de s'arrêter sur le concept de *vérité* tel qu'il doit être compris ici. La vérité d'une image ne saurait se résumer, dans ce contexte, à l'enregistrement fidèle des caractéristiques propres à l'objet observé. En règle générale, les naturalistes ne s'intéressaient pas au spécimen particulier qu'ils étudiaient, mais au *type*, à savoir l'objet exclusivement pourvu de ses caractéristiques « essentielles », propres à l'espèce, et donc départi de tout aspect particulier ou « accidentel »[1073]. Comme le reconnaissaient les confrères de Perrault à l'Académie des sciences, parmi les différences entre les spécimens, « il y en a qui font varier l'espèce, [mais] il y en a aussi qui ne sont pas essentielles et qui procèdent seulement […] de quelque autre occasion externe »[1074]. Départager les caractéristiques essentielles des caractéristiques accidentelles — soit ce qui est jugé signifiant de ce qui ne l'est pas — nécessite des connaissances que seul le savant était capable d'acquérir. En conséquence, comme le soulignait Perrault à propos des illustrations de l'*Histoire des animaux*, il était préférable qu'un savant, et non un artiste, se chargeât d'effectuer les dessins d'après nature[1075] :

> On a jugé que c'estoit une chose bien avantageuse pour la perfection de ces figures, d'estre faites d'une main qui fust conduite par d'autres connoissances que par celles de la peinture, lesquelles ne sont pas toutes seules suffisantes, parce que l'importance en ceci n'est pas tant de bien représenter ce que l'on voit, que de bien voir comme il faut ce que l'on veut représenter.[1076]

Une telle affirmation semble *a priori* reléguer les compétences du dessinateur ou du graveur au seul travail de traduction, impliquant de ce fait une hiérarchie clairement définie. Cependant, la réalité de la relation qui unissait Perrault à Le Clerc apparaît autrement plus complexe. La manière dont chacun des deux hommes appréhenda les compétences en jeu dans la fabrication des planches pour l'*Histoire des animaux* permet d'éclairer sous un jour plus nuancé la réalité de leur collaboration, et conduit de ce fait à mieux cerner les motivations de

[1072] Perrault, 1671, n.p. [préface] ; voir également Guerrini, 2015, p. 152-153.
[1073] Sur cette question, voir en dernier lieu, Daston et Galison, 2012, p. 69-136.
[1074] PVAS, vol. 4, fol. 297r.
[1075] Le cas le plus radical est sans aucun doute celui de Johannes Hevelius qui, pour sa *Selenographia* parue en 1647, affirme avoir dessiné et gravé toutes les figures de son livre, à l'exception de quelques unes (Hevelius, 1647, p. 218).
[1076] Perrault, 1671, préface, n.p. [préface]

Le Clerc et, plus largement, à éclairer certains aspects des débuts de la pratique professionnelle de l'illustration scientifique.

Afin que cet éclairage soit proprement orienté, il convient de considérer préalablement les premiers travaux que le graveur réalisa dans le champ de l'histoire naturelle. En effet, un deux ou ans avant de commencer à travailler pour l'Académie des sciences, il avait déjà exécuté plusieurs planches pour l'*Histoire générale des Antilles habitées par les François* du dominicain Jean-Baptiste Du Tertre[1077]. Or ces planches posent, comme nous allons immédiatement le voir, des problèmes comparables à ceux que soulèvent l'*Histoire des animaux ;* l'étude de leur fabrication permet d'attester la pluralité des pratiques d'illustration et, par comparaison, de mieux identifier les spécificités de la collaboration entre Le Clerc et l'Académie des sciences.

4.2. La fabrication des illustrations de l'*Histoire générale des Antilles* de Jean-Baptiste Du Tertre (1667)

Vers la fin de l'année 1666[1078], l'éditeur Thomas Jolly, pour lequel Le Clerc avait déjà travaillé à quelques reprises[1079], confia au graveur l'exécution du frontispice et des éléments ornementaux de l'*Histoire générale des Antilles*[1080]. À ces travaux dont le graveur pouvait aisément s'acquitter, s'ajoutèrent en outre la commande de planches représentant la vie et les mœurs des colons et indigènes des Antilles, ainsi que de nombreux spécimens de la flore et de la faune locales[1081] **[fig. 4.1-4.8]**. De telles représentations semblent *a priori* soutenues par une forme d'*autopsía* — c'est-à-dire par un examen des choses fondées sur l'observation par ses propres yeux[1082]. Du Tertre assure en effet à ses lecteurs qu'il « ne décrir[ait] rien, dont [s]es yeux, [s]es mains, et [s]on goût, n'ayent esté les véritables témoins »[1083]. Cependant, ce discours

[1077] Du Tertre, 1667-1671.
[1078] selon *Cat. ms.*, 1666, no. 3. L'achevé d'imprimer des deux premiers volumes est daté du dernier jour de février 1667, et semble donc confirmer les dires de Laurent-Josse.
[1079] Voir ci-dessous, p. 139.
[1080] IFF 1519-1522, 1537-1538.
[1081] IFF 1523-1535.
[1082] Cette pratique se distingue donc d'un autre mode d'acquisition empirique du savoir, celui de l'*historia*, qui est la collection des observations faites par autrui (voir Pomata, 2011, p. 7 et Kusukawa, 2012, p. 21-22).
[1083] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 3. Dans la préface du premier tome, il affirme également que « [t]outes les choses que contiennent ces deux livres se rapportent à celles dont j'ay esté témoin oculaire, et qui n'ont point d'autre garand que ma foy et mon honneur, ou aux originaux et pièces authentiques qui m'ont esté communiqués […] ».

relevait déjà d'une figure rhétorique consacrée, et il ne peut aucunement garantir à l'historien la réalité de la pratique. Il témoigne seulement des ambitions épistémiques de son auteur, à la lumière desquelles la fabrication des images doit être examinée. Celle-ci pose alors une difficulté évidente : ne s'étant jamais rendu en Amérique, Le Clerc n'avait bien entendu pu observer ni les plantes, ni les animaux, ni le paysage antillais, ni même ces scènes de la vie coloniale qu'il sut pourtant restituer de manière si vivante. Du Tertre avait sans doute réalisé quelques croquis lors de ses propres voyages, mais la grossièreté des dessins de sa main, que l'on conserve encore aujourd'hui[1084], **[fig. 4.9-4.15, 4.17, 4.19 et 4.20]** interdit de penser que ceux-ci eussent servi de seuls modèles aux estampes. Enfin, si Le Clerc avait pu se rendre dans les cabinets de certains curieux pour y dessiner d'après nature des spécimens qu'on aurait ramenés des Antilles[1085], de tels cas restaient néanmoins exceptionnels et ne peuvent expliquer le processus de fabrication de l'entièreté des planches.

Que la relation entre l'observation de l'objet et sa représentation fût aussi lâche n'avait en soi rien d'exceptionnel, en particulier pour ce qui relevait des spécimens exotiques. Alors même que les premiers naturalistes des Amériques avaient largement insisté sur l'autorité de l'observation directe[1086], rares sont les illustrations qui furent effectivement exécutées d'après nature. Aussi le grand botaniste flamand Charles de L'Écluse s'était-il contenté de compiler différentes sources visuelles et les avait soigneusement étudiées afin d'éliminer les contradictions internes, attestant par là un désir de cohérence plutôt qu'une recherche de fidélité[1087]. De fait, même pour ceux qui se targuaient de ce dernier objectif, les conditions de voyage extrêmement éprouvantes nuisaient souvent à la transmission correcte des informations : après la perte d'un spécimen lors d'une tempête ou la destruction de dessins en raison de l'humidité, il ne restait guère que les écrits, voire même la simple parole fondée sur le souvenir, pour partager — et déformer — un savoir[1088]. Or les moyens de communication entre Le Clerc et Du Tertre étaient eux-mêmes limités en raison de leur éloignement : le

---

[1084] *Histoire de la Guadeloupe, par un missionnaire qui y séjourna de 1640 à 1642, avec une description, accompagnée de dessins, des produits de l'île*, BNF, NAF 9319 et *Histoire des isles de la Guadelouppe, Martinique, St Christophle, la Dominique et autres isles circonvoisines en l'Amérique, et des sauvages en icelles,* Paris, Bibliothèque Mazarine, Ant. Ms. 7.

[1085] Ainsi le portrait du flamant serait-il « tiré de l'oiseau même […] conservé dans le cabinet de M. de Harlay » (Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 3). Certaines paroles de Du Tertre suggèrent en outre qu'il aurait visité plusieurs cabinets et se serait entretenu avec de nombreux curieux, mais rien ne permet de savoir si, dans de tels cas, Le Clerc l'accompagnait (voir notamment Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 80, 194).

[1086] Asúa et French, 2005, p. 89.

[1087] Asúa et French, 2005, p. 110-114.

[1088] Voir à ce propos De Renzi, 2000 (en particulier p. 156-157).

dominicain avait quitté la capitale pour s'établir à Toul en 1666, probablement quelques mois avant que Le Clerc ne débutât la gravure des planches[1089].

4.2.1. La valorisation de l'image comme soutien au discours empiriste

L'*Histoire générale des Antilles* est une réédition, considérablement augmentée et corrigée, du premier traité de Du Tertre sur l'*Histoire générale des isles de S. Christophe, de la Guadeloupe, de la Martinique, et autres dans l'Amérique*, paru en 1654, sans aucune illustration[1090]. Deux ans après cette parution, le dominicain devait effectuer un nouveau voyage qui lui « donna lieu de voir toutes les isles [qu'il] n'avoi[t] pas encore veue [sic] »[1091], et qui l'encouragea sans doute à produire la réédition augmentée que Le Clerc illustra[1092].

De fait, Du Tertre avait dès la première édition prévu d'ajouter des planches, puisqu'il avait fait préciser, dans le privilège de 1654, que l'ouvrage devait être « enrichy de plusieurs cartes, figures et images »[1093]. La réédition aurait donc servi à intégrer de nouvelles découvertes, mais également à pallier l'un des principaux défauts de l'*Histoire générale des isles*, à savoir l'absence d'images.

Ce défaut s'explique aisément par l'urgence dans laquelle se déroula la publication de 1654. Après avoir séjourné sept longues années dans les Antilles, Du Tertre fut rappelé à Paris en 1648[1094] et débuta, une fois de retour, la rédaction de son livre. De ces préparatifs, on conserve encore aujourd'hui deux exemplaires manuscrits, sensiblement similaires l'un à l'autre[1095]. Or, selon Du Tertre, l'un de ces manuscrits était alors conservé dans la bibliothèque de son protecteur, le magistrat Achille de Harlay, tandis que l'autre, une « copie imparfaite »,

---

[1089] La vie de Du Tertre nous est assez mal connue, si ce n'est par ses propres écrits. Jacques Dampierre (1904, p. 113) affirme qu'il serait parti pour Toul en 1665, mais Jacques Quétif (1719-1721, t. II, p. 713) donne quant à lui l'année 1666 : « Eas demum relinquens anno MDCLVIII, ac in nativum suum convetum reversus, anno circiter MDCLXVI ad provinciam S. Ludovici regis transit, cujus in conventum Tullensem a magistro ordinis F. Joanne Baptista de Marinis […] ».

[1090] Du Tertre, 1654.

[1091] Du Tertre, 1667-1671, t. I, n.p. [préface].

[1092] Comme le souligne le privilège de l'édition de 1667 : « […] lequel livre [c.-à-d. l'*Histoire générale des isles*] il auroit depuis reveu, corrigé, et augmenté de plus de la moitié, et enrichy de plusieurs titres, originaux, lettres, remarques et observations qu'il a faites au dernier voyage qu'il a fait ausdites isles de l'Amérique, et recouvrées depuis ladite édition, lequel il désireroit ainsi r'imprimer et mettre en lumière avec lesdites augmentations et corrections […] ».

[1093] Du Tertre, 1654, n.p. [privilège].

[1094] Pour une brève biographie de Du Tertre, voir Dampierre 1904, p. 108-114. À propos de son premier séjour aux Antilles, entrecoupé d'un bref retour en France en 1642, voir Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 43-63)

[1095] BNF, NAF 9319 ; Paris Bibliothèque Mazarine, Ant. Ms. 7. Sur la datation du manuscrit de la BNF, voir Dampierre, 1904, p. 106, et pour une comparaison entre le contenu du manuscrit et celui de l'*Histoire générale des isles*, voir p. 102. Notons que Dampierre ne connaissait pas l'existence du manuscrit de la Bibliothèque Mazarine.

lui aurait été dérobée[1096]. Ce fut sans doute en raison de ce vol, et du risque qu'il courait de voir un ouvrage fondé sur son manuscrit paraître avant le sien, que Du Tertre accéléra le processus de publication, comme il l'affirme lui-même[1097]. Réalisée à la hâte, l'édition de 1654 le contraignit à abandonner les illustrations qu'il avait prévu de faire graver.

Les craintes de Du Tertre n'étaient pas infondées. En 1658, le pasteur Charles de Rochefort publia sa propre *Histoire naturelle et morale des iles Antilles de l'Amérique*[1098] qui, par bien des aspects, présente des similitudes avec le premier ouvrage de Du Tertre, à la différence cependant qu'il comporte, quant à lui, de nombreuses planches. Quoique la filiation entre le texte de Du Tertre et celui de Rochefort ne résultât pas nécessairement du vol du manuscrit[1099], le dominicain ne manqua pas d'accuser son confrère d'avoir pillé son œuvre jusqu'à en reproduire même les fautes[1100]. Dès lors que toute correction constituait une preuve à l'encontre de son adversaire, il lui était d'autant plus impératif d'amender son propre ouvrage à la suite de son nouveau voyage.

De la même manière, les planches déjà souhaitées lors de la première édition, devenaient à présent absolument indispensables afin de se mesurer à l'ouvrage illustré de Rochefort. Celui-ci fut vertement critiqué : il se serait — selon les termes du dominicain — « accoustumé à nous donner des monstres, au lieu des animaux qu'il nous veut représenter »[1101]. À diverses reprises, Du Tertre pria son lecteur « de remarquer par la figure » qu'il avait fait graver « combien celle que le sieur de Rochefort a donnée dans son livre est éloignée de la véritable ressemblance »[1102].

[1096] Comme il l'indique en 1667, ce manuscrit tomba entre les mains de « pirates qui font profession de s'enrichir des pertes d'autruy, et [qui] vouloient mettre au jour [le livre] sous leur nom, encore qu'ils n'eussent qu'une copie imparfaite ». Ce vol eut lieu avant 1654, puisque Du Tertre en fit déjà mention dans l'*Histoire générale des isles* (Du Tertre, 1654, n.p. [épître]). Il précise par la suite que le manuscrit, une fois dans la bibliothèque de Harlay, « fut si curieusement recherché, que quelque diligence que je fisse pour en conserver une copie assez imparfaite qui m'etoist demeurée, je ne put [sic] empescher qu'elle me fût dérobée » (Du Tertre, 1667-1671, t. I, n.p. [préface]). En raison de ce qualificatif de « copie imparfaite », il est permis de penser que le manuscrit de la BNF, auquel il manque le premier cahier ainsi que les deux derniers chapitres, soit la copie volée du manuscrit de la Bibliothèque Mazarine.

[1097] « Certainement, il [son livre] n'aurait pas si tôt vu le jour, si je n'avais été bien informé que l'on avait surpris ma copie, pour la faire imprimer sous un autre nom que le mien ; l'on en avait déjà parlé à quelques imprimeurs, lesquels m'en donnèrent avis » (Du Tertre, 1654, n.p. [préface]).

[1098] Rochefort, 1658. Voir au sujet de cet ouvrage et de l'identification de son auteur, Roux, 2011.

[1099] Comme le souligne Benoît Roux (2011, p. 213-214), la circulation des manuscrits, l'absence de protection juridique et l'emprunt non référencé conduisent nécessairement à de telles ressemblances, sans pour autant que celles-ci résultent d'un délit.

[1100] « […] excepté les disgressions qu'il a faites, très peu convenable [sic] à l'histoire des Antisles, le vocabulaire de ce bon père [Raymond Breton], et les belles antithèses de ses amis, presque tout le reste estoit si fidellement tiré de mon livre qu'il n'a pas mesme obmis les fautes que j'y avois faite [sic] » (Du Tertre, 1667-1671, t. I, n.p. [préface]). À propos de cette affaire, voir Dampierre, 1904, p. 107-108 ; Alden, 1970 ; Roux, 2011, p. 213-216.

[1101] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 283.

[1102] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 140.

En d'autres termes, il s'appuyait sur l'autorité de ses propres planches pour réprouver celles de son adversaire.

Or cette stratégie permettait de tirer parti d'un problème caractéristique de l'histoire naturelle du Nouveau Monde, à savoir la difficulté, pour le lecteur, d'obtenir un spécimen réel — ou de recouper suffisamment d'informations à son sujet — afin de juger de la véracité d'un texte ou, à plus forte raison, d'une image. Face à ce problème, l'auteur devait chercher à convaincre le lecteur de l'exactitude des planches qu'il lui donnait à voir : aussi Du Tertre ne manque-t-il pas de rappeler régulièrement combien ses figures sont fidèles aux objets qu'elles représentent[1103] et, pour soutenir son discours, va jusqu'à relater les difficultés que lui causèrent l'observation de certains spécimens[1104]. Les critiques à l'encontre des planches de Rochefort pouvaient alors servir le même objectif rhétorique : le lecteur était naturellement amené à accepter l'exactitude des figures du dominicain en désapprouvant celles de son concurrent[1105].

Que Du Tertre accordât aux planches de son livre une telle autorité ne pouvait être sans effet sur le travail de Le Clerc. En général, la méfiance des savants à l'égard des graveurs et des dessinateurs qui travaillaient pour eux se manifestait par un avertissement relatif aux possibles déformations opérées par l'artiste. Rochefort lui-même tenait ce genre de discours :

> Si la main du graveur qui a tasché de suivre le crayon du peintre n'a pas bien conduit tous ses traits, nonobstant les soins et les adresses de ceus qui en ont formé les desseins, il s'en faudra prendre seulement à sa foiblesse et a son inadvertence, et non pas rejetter la faute sur les directeurs de l'ouvrage[1106].

Affirmer que toute éventuelle erreur devait être attribuée au graveur permettait à Rochefort de conserver sa légitimité en dépit des critiques que l'on pouvait émettre à l'encontre des planches de son livre. Outre son manque d'efficacité — en témoigne la réaction de Du Tertre,

---

[1103] « Toutes les figures [du latanier] que j'ay veues dans tous les autheurs n'ont jamais bien exprimé la forme de cette feuille, et je puis asseurer que celle que je donne est la plus accomplie de toutes celles qui ont esté faites jusqu'a présent » (Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 171-172).

[1104] « Il faut que j'avoue ingénuement que je me trouvay fort empêché dans la première édition de mon livre, lors que je voulus faire la description de la galère, car ce poisson me sembla si particulier dans sa forme que je ne sçavois sous quelle categorie le ranger ; c'est ce qui m'obligea dans mon dernier voyage d'en rechercher fort curieusement toutes les particularitez » (Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 225).

[1105] Par exemple, à propos de la bonite, Du Tertre affirme que « [l]a figure que le sieur Rochefort nous a donné [sic] dans son livre a si peu de ressemblance avec la bonite qu'il fait bien voir qu'il ne l'a jamais veue » (Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 215). On peut également mentionner l'exemple suivant : « Le tatou, dont le sieur de Rochefort nous a donné la figure, a esté tiré de quelque relation du Brésil, car ce n'est point celuy de nos isles. Il se trompe mesme dans les choses qui sont communes à tous les tatous : j'ay fait tirer la figure que je donne sur le tatou mesme, et par là l'on verra qu'il est fort différent, de corps, de queue, de pates et de teste, de celuy que cet autheur nous a donné » (Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 299).

[1106] Rochefort, 1658, n.p. [préface].

— cette stratégie conduisait à dévaloriser le savoir-faire du graveur et, par là même, à reconnaître le manque de fiabilité des figures elles-mêmes. Les images restaient certes promptes à s'imprimer dans la mémoire et servaient donc à « facilit[er] l'intelligence des matières »[1107], mais elles ne pouvaient donner accès à un savoir propre à concurrencer l'information textuelle et à pallier les limites de celle-ci.

Une telle position permet, par contraste, de saisir les implications de la position de Du Tertre. La manière dont l'auteur reporte à plusieurs reprises le lecteur vers la contemplation de l'image atteste que celle-ci permettait, à ses yeux, non pas simplement de favoriser la mémorisation d'un savoir, mais de transmettre ce savoir d'une façon que le langage ne saurait égaler[1108]. En priant instamment le lecteur de se référer à ses figures et de croire en leur véracité, c'est-à-dire en imposant leur autorité, Du Tertre témoignait implicitement de la confiance qu'il accordait au travail de Le Clerc.

4.2.2. Les rôles de l'auteur et de l'illustrateur

Reconnaître les ambitions de Du Tertre à l'égard de la fonction des images permet de préciser le cadre conceptuel dans lequel se déroula la fabrication des planches, mais aussi de souligner l'écart entre les prétentions du dominicain et la manière dont furent effectivement réalisées les figures du livre.

Du Tertre ayant rédigé son manuscrit à son retour en France, il va de soi que les dessins qui accompagnent le texte furent exécutés de mémoire, ou sur la base de notes ou d'esquisses antérieures[1109]. Eussent-ils été croqués sur le vif, ils n'auraient cependant guère pu gagner en fidélité en raison des compétences extrêmement limitées du dessinateur. Leur schématisme témoigne d'une conception tout à fait différente de celle que suggère le discours que Du Tertre donna par la suite dans ses écrits. En effet, l'utilisation de dessins aussi grossiers démontre combien la question de la fidélité de la représentation était encore anecdotique. Par comparaison, lorsque Balthasar de Monconys — probablement aussi peu capable que Du Tertre

[1107] Rochefort, 1658, n.p. [préface].
[1108] « La figure que je donne de la tortue est si exacte que ce seroit perdre le temps de m'arrêter à faire aucune description de sa forme » (Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 227). Voir également l'exemple du tatou, cité ci-dessus, p. 209, n. 1105.
[1109] « Si j'avois escrit sur les lieux ou que j'eusse fait des mémoires avant mon départ, j'aurois escrit davantage » (BNF, NAF 9319, p. 4). Selon Jacques Dampierre (1904, p. 109), il est plausible que le manuscrit fût fondé sur des notes prises durant les voyages. En effet, lors de l'écriture de son manuscrit en 1648, il se serait limité à « mettre en ordre quelques remarques […] faites dans [ses] premiers voyages et séjours aux Antilles de l'Amérique » (Du Tertre, 1667-1671, t. I, n.p. [préface]).

dans l'art du dessin — se vit abandonné par son peintre lors d'un voyage dans les Indes orientales et réduit « à faire quelques méchans griffonnemens », il se refusa à ce que ceux-ci servissent de modèle à un graveur, et abandonna le projet d'illustrer son ouvrage[1110]. À un même problème — l'incapacité de tirer une représentation fidèle de l'objet observé — répondaient alors deux solutions différentes, qui elles-mêmes sous-tendent deux conceptions distinctes du statut de l'image. De fait, pour Du Tertre, le rôle de celle-ci apparaissait alors strictement limité à un usage pratique : les dessins, réduits à quelques traits sommaires, ne servent nullement à transmettre des informations irréductibles au langage ; ils permettent simplement de les fournir de manière plus économique que les mots.

Le dominicain aurait donc progressivement développé, en réaction aux travaux de Rochefort, la position qu'il défendit dans ses écrits. Mais comment lui et Le Clerc s'y prirent-ils pour produire les figures souhaitées, alors que le matériel ramené des Antilles n'avait vraisemblablement pas été initialement prévu à cet effet ? Dans le cas de certaines plantes, l'usage des dessins du second manuscrit de Du Tertre est évident, et demandait au graveur un important travail de reconstitution : on retrouve dans le charbon épineux gravé par Le Clerc **[fig. 4.16]** les tiges droites, épaisses et anguleuses du dessin **[fig. 4.17]**, mais on peut cependant noter comment le graveur choisit de représenter — peut-être sur les recommandations de Du Tertre — les épines le long de la tige par un jeu d'ombres, là où le dominicain les avait simplement signalées par de petites étoiles. De la même façon, la figure que Le Clerc donna du karatas **[fig. 4.18]** résultait d'une simple reconstruction d'après le dessin de Du Tertre **[fig. 4.19]** : le graveur ajouta des ombres aux feuilles, donna à celles-ci une forme ondulée, et les disposa de manière irrégulière afin d'évoquer le naturel de la plante. Cette irrégularité avait déjà été travaillée par Du Tertre lui-même, comme en témoigne la comparaison entre le premier dessin **[fig. 4.20]**, qui présente une structure étoilée régulière, et le second, caractérisé par l'ajout de certaines feuilles donnant à l'ensemble un aspect plus foisonnant **[fig. 4.19]**.

Dans certains cas, les choix de représentation servaient manifestement à contredire les figures de Rochefort. Le cas du bananier est à cet égard exemplaire : là où Rochefort avait représenté la banane comme un gros fruit **[fig. 4.21]**, Du Tertre avait au contraire accentué la minceur du croissant **[fig. 4.22]** pour souligner l'inexactitude de la figure de son concurrent[1111]. Le schématisme de la figure gravée par Le Clerc indique que celle-ci ne découlait évidemment

[1110] Monconys, 1695, t. I, p. 2.
[1111] « Je prie le lecteur de remarquer par la figure de cette plante que j'ay fait graver combien celle que le sieur de Rochefort a donné [sic] dans son livre est éloignée de la véritable ressemblance » (Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 140).

pas d'une observation directe, mais plus probablement d'une description verbale, explicitement formulée contre la figure de Rochefort.

À de tels procédés, s'ajoute celui de l'emprunt de modèles antérieurs. En effet, Le Clerc grava certaines figures, telles que celles du lamantin **[fig. 4.23]**, de l'iguane **[fig. 4.7]** ou du poisson-lune **[fig. 4.26]**, directement d'après celles de Johannes De Laet, l'auteur de la première grande compilation d'histoire naturelle de l'Amérique[1112] **[fig. 4.24, 4.25 et 4.27]**. Une telle pratique ne signifiait pas l'exécution d'une copie absolument conforme : aussi le travail que Le Clerc réalisa pour la mâchoire du poisson-lune est-il d'une finesse bien supérieure à celle de la figure gravée pour Laet. Cependant, cette fidélité apparente pouvait également relever d'une reconstruction ; quoique la figure du poisson-lune, « presque rond », avec une queue « qui se termine en forme de croissant », corresponde bien à la description qui lui est associée, elle représente en réalité un spécimen des Indes orientales que Du Tertre ne pouvait en aucun cas avoir observé[1113].

Ce type de pratique vient manifestement contredire les prétentions du dominicain. Pour sa défense, il convient de rappeler que le réemploi de figures antérieures était largement répandu au sein des publications d'histoire naturelle, même auprès des plus fervents défenseurs d'une approche empiriste[1114]. Néanmoins, tandis que Rochefort reconnaissait implicitement sa dette envers les planches de Laet et de L'Écluse[1115], Du Tertre masqua volontairement toute référence à de tels modèles, et ce probablement parce que la légitimité d'une telle pratique avait dû lui paraître problématique.

À cet égard, un cas particulièrement éloquent est celui de la figure de la *Grosse araignée,* **[fig. 4.28]** que Du Tertre appelle également « phalange », corrigeant par ce biais Rochefort, qui aurait donnait ce nom à la « mouche cornue »[1116]. Il reconnaît cependant à cette occasion que son rival a « assez bien exprimé la figure » de cette araignée, dont il eut lui-même le loisir

---

[1112] De Laet, 1640 (il s'agit en réalité d'une traduction de l'ouvrage en néerlandais *Nieuwe wereldt ofte beschrijvinghe van West-Indien*, paru chez Elzevier en 1625). Sur l'œuvre de Laet, voir en dernier lieu Asúa et French, 2005, p. 123-125.

[1113] Aucun des spécimens que l'on peut observer dans la mer des Antilles ne porte les deux longs appendices inférieurs (Asúa et French, 2005, p. 119).

[1114] Sur la tension entre rhétorique empiriste et approche « emblématique » de l'image, voir Ashworth, 1985.

[1115] « Nous y avons ajouté un grand nombre de figures et de tailles douces […] Et nous n'avons pas creu que les célèbres auteurs qui ont excellement représenté une partie des mêmes choses par le burin de leurs graveurs, comme entr'autres Charles de L'Écluse et Jean de Laet nous en deussent détourner » (Rochefort, 1658, n.p. [préface]).

[1116] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 283. Rochefort appelle certes « falange » une forme de grande mouche, mais remarque néanmoins que « quelques uns ont mi[s] au rang des falanges » certaines grandes araignées « à cause de leur figure monstrueuse, et de leur grosseur si extraordinaire […] » (Rochefort, 1658, p. 141-143).

d'observer un spécimen, quoique de manière vraisemblablement imparfaite[1117]. Il est donc parfaitement plausible que la figure eût été, une fois encore, construite d'après la figure de Laet **[fig. 4.29]**. Cependant, dans un tel cas, les deux figures présentent des différences non négligeables, notamment en ce qui concerne les pattes de l'araignée. Quoiqu'il tirât sa propre figure de celle de Charles de l'Écluse[1118], Laet affirme avoir pu observer un spécimen vivant, et ses précisions témoignent en effet de ses efforts : il note que l'araignée possède cinq paires de pattes, comme le décrivait L'Écluse, tout en rappelant que « les deux de devant sont plus menues et courtes que les autres »[1119]. Le spécimen observé comptait évidemment quatre paires de pattes et non cinq, mais ses pédipalpes étaient sans doute d'une taille suffisamment importante pour qu'elles puissent être apparentées à de petites pattes. La figure de Laet atteste alors une observation attentive, car le nombre d'articulations des pattes est supérieur à celui des pédipalpes[1120]. Or cette nuance disparaît complètement dans la figure gravée par Le Clerc, qui présente dix pattes, toutes d'une taille presque similaire et comprenant chacune trois jointures. La figure contredit ainsi le texte par lequel Du Tertre affirmait, comme ses prédécesseurs, que les pattes comportent « quatre jointures […] sans celles qui les joignent au corps »[1121]. Les différences entre le texte et l'image ne s'arrêtent pas là. Les « deux petits yeux noirs luisans, guères plus gros que des pointes d'épingles » que Du Tertre avait effectivement pu observer sur un spécimen, sont démultipliés dans l'estampe et intégrés dans un cercle situé à l'avant du céphalothorax, de manière similaire à celle de Laet.

Cette disparité suggère que, cette fois, la figure ne résultait pas des indications du dominicain, mais qu'elle avait été conçue de manière indépendante par Le Clerc d'après la figure donnée par Laet. Cependant, un autre détail semble contredire l'usage de ce modèle. En effet, l'araignée gravée par Le Clerc possède deux petits crochets fort visibles que Laet avait manifestement occultés. Celui-ci ne les avait pas oubliés, mais il les avait délibérément masqués

---

[1117] « J'ay veu dans l'isle de la Martinique, une sorte d'araignée qui doit estre épluchée de plus prés » (Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 342). Dans l'*Histoire generale des isles de S. Christophe, de la Guadeloupe, de la Martinique*, il affirmait déjà que « *celles* que j'ay veu dans l'isle de la Martinique, doivent estre épluchées de plus près » (Du Tertre, 1654, p. 383). Plus loin, il dit en avoir « trouvé encore quelques-unes toutes semblables dans des ananas, mais un peu plus petites, qui avoient une partie du poil de dessus le corps tout verd » (Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 343).

[1118] De fait, Laet avait repris un grand nombre d'images à celles publiées par Charles de L'Écluse (Asúa et French, 2005, p. 125).

[1119] De Laet, 1640, p. 505.

[1120] Le nombre d'articulation n'est pas un détail insignifiant puisque, comme le relève Laet, Pline donnait aux araignées « trois joinctures seulement à chaque jambe » alors que la grosse phalange, fait exceptionnel, en portait quatre à chaque patte — et trois aux pédipalpes (De Laet, 1640, p. 505).

[1121] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 342. Rochefort dit la même chose (Rochefort, 1658, p. 144)

après avoir observé que l'araignée, encore vivante, ne les sortait jamais de ses chélicères[1122]. Or ces crochets sont clairement représentés dans l'estampe de Rochefort **[fig. 4.30]** qui est elle-même, à cette exception près, une copie exacte de la figure de Laet.

Il serait donc parfaitement plausible que Le Clerc eût fondé son propre dessin, non pas sur le modèle de Laet, mais sur celui, presque similaire, de Rochefort. La présence de ces crochets pouvait alors être justifiée par l'intérêt que l'on accordait à leurs propriétés supposément thérapeutiques, ainsi que le mentionne Rochefort :

> […] les curieus les enchâssent en or pour s'en servir au lieu de curedens qui sont fort estimez de ceux qui connoissent la vertu qu'ils ont de préserver de [toute] douleur et de toute corruption les parties qui en sont frottées.[1123]

Du Tertre rapporta également ce traitement, ce qui indiquerait peut-être son souhait de voir les crochets illustrés et, en conséquence, son implication dans la fabrication de l'estampe. Cependant, il se montre en vérité fort sceptique à l'égard de l'efficacité thérapeutique des crochets : « je ne sçay si mes maux de dents estoient pires que ceux des autres, mais je sçay bien que cela n'a eu aucun effet sur moy »[1124]. En conséquence, il semble que la raison qui aurait pu conduire Rochefort à inclure les crochets de l'araignée dans sa figure ne puisse guère être partagée par Du Tertre.

Cette interprétation suggère donc que Le Clerc travailla de manière relativement indépendante en employant les figures dont il disposait grâce à l'ouvrage de Rochefort, et ce, quitte à s'éloigner parfois des descriptions de Du Tertre. Les modifications apportées par le graveur témoignent d'une volonté d'idéaliser, ou de réorganiser de façon cohérente l'image du spécimen. Le nombre constant d'articulations à chaque patte, leur courbure régulière, la similarité entre les deux taches noires représentant, en bas, les yeux et, en haut, la fovéa — généralement fort différents l'un de l'autre — atteste le travail de reconstruction effectué par le graveur, en vue de produire une image plus harmonieuse, ou plus régulière, du spécimen décrit. Ainsi avait-il pu, dans le même but, réduire considérablement la différence entre les deux pinces du pagure, ou « soldat », **[fig. 4.8]** contre l'avis de Du Tertre, lequel affirmait que « l'un[e] n'est

[1122] « […] elle a auprès de la gueule de chaque costé deux bossettes dans lesquelles sont enfermés en chacune une dent, comme de petits ongles, pareils à ceux qu'ont les petits oiseaux, courbés, semblables à de la corne et d'un noir luisant ; nous n'avons jamais veu que celle qui est en vie les ait jamais mis hors, combien que nous lui ayons jetté plusieurs insectes et des mousches dont a coustume de vivre cette sorte d'animaux » (De Laet, 1640, p. 506).
[1123] Rochefort, 1658, p. 143-144.
[1124] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 343.

guère plus gros[se] qu'un de ses pieds, et l'autre est plus large que le pouce, rond[e], qui serre estrangement »[1125].

Le processus de reconstruction apparaît de manière encore plus flagrante dans les grandes planches mettant en scène les différentes activités des colons et des indigènes[1126] **[fig. 4.1-4.3]**. Ces compositions peuvent être rapprochées des vues du Brésil de Frans Post **[fig. 4.31]** ou d'Albert Eckhout qui, dès le milieu du siècle, générèrent, par leur diffusion au nord de l'Europe et en France, une fascination nouvelle pour les paysages américains[1127]. Cependant, à l'inverse de tels tableaux, généralement exécutés d'après des études croquées sur le vif, les planches de Le Clerc résultent d'un assemblage d'éléments disparates au sein d'un paysage imaginaire, permettant de concilier le projet épistémique avec le désir de produire des images propres à séduire un lectorat plus vaste. En effet, si la connaissance des différents spécimens est préservée par leur énumération et par l'emploi de légendes, elle s'efface au premier abord afin de permettre au lecteur de contempler la scène et de susciter chez lui l'intérêt ou le plaisir[1128]. Il semble plausible que ce choix — encore peu répandu au sein des ouvrages d'histoire naturelle — résultât de la confluence des différentes ambitions en jeu dans le processus de fabrication de l'ouvrage.

En engageant à l'origine Le Clerc pour le travail d'illustration, Thomas Jolly espérait sans doute retrouver le caractère riche et divertissant des planches que le graveur lui avait fournies pour *La cour d'amour* de Du Perret[1129] ou pour l'*Abrégé de la Cléopâtre* de La Calprenède[1130]. Le Clerc lui-même avait dû montrer davantage d'enthousiasme à l'idée de concevoir ces scènes qu'à celle d'exécuter les plus traditionnelles planches synoptiques dans lesquelles les différentes figures sont disposées sur fond blanc, et n'entretiennent aucune relation spatiale les unes avec les autres. Enfin, ce projet conjoint, loin de s'opposer à la volonté de l'auteur, semble avoir même été motivé par celui-ci. Dans la deuxième version de son manuscrit, Du Tertre assembla lui-même différentes figures présentées individuellement dans la première version **[fig. 4.9-4.14]**, afin de former l'ébauche rudimentaire **[fig. 4.15]** de la scène de la *Sucrerie* **[fig. 4.1]**. Cependant, le dessin ne présente aucune cohérence spatiale qui puisse permettre de déterminer si Du Tertre avait, à ce moment-là, souhaité mettre en scène les différents éléments, ou s'il avait simplement opté pour un regroupement thématique. Cette logique thématique

[1125] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 337.
[1126] IFF 1526-1527, 1530-1531, 1535-1536.
[1127] Voir notamment à ce sujet, Paris, 2005.
[1128] Voir Bickendorf, 2002, p. 109.
[1129] IFF 1513-1518.
[1130] IFF 2187-2198.

imprègne en effet la composition des différentes planches, à commencer par celle de la *Sucrerie* ou celle de l'*Indigoterie* **[fig. 4.2],** qui réunissent des plantes utilisées lors de la fabrication du sucre ou des teintures. Certains éléments sont cependant intégrés pour des raisons plus surprenantes : Du Tertre avait observé que son urine était devenue écarlate à la suite de l'ingestion du fruit du figuier d'Inde, ce qui l'avait « obligé d'en donner la figure dans la planche de l'Indigoterie, croyant qu'elle pourroit servir à la teinture »[1131] ; quant au chou caraïbe, réputé incomestible, il avait pourtant été introduit au premier plan de la *Sucrerie*, simplement en raison de « sa figure assez extraordinaire »[1132]. D'autres rapprochements semblent découler de l'organisation du discours textuel. La *Chasse à la tortue* **[fig. 4.3]** représente ainsi de nombreuses espèces aviaires, tout simplement parce que la planche pouvait ainsi être insérée au début du chapitre consacré aux animaux de l'air, sans être trop éloignée de la description de la chasse à la tortue, située une quinzaine de pages plus haut[1133]. Enfin, la réunion des deux thèmes était facilitée par le paysage marin, qui permettait à la fois de représenter la scène de chasse au second plan, et d'abaisser suffisamment l'horizon pour dégager la vaste étendue de ciel dans laquelle les figures d'oiseaux en vol se détachent aisément.

Le rôle de Du Tertre dans la composition de ces planches semble donc avoir été assez signifiant. Il ne s'était pas contenté d'énumérer simplement les éléments à réunir dans une planche, mais avait vraisemblablement aussi contribué à leur organisation spatiale. En effet, il précise, à propos de la plante dite « pajomirioba », qu'il l'avait fait « marquer par A » dans la planche de la *Sucrerie*[1134] *;* le sens de lecture habituel, tel qu'employé dans l'estampe de l'*Indigoterie*, semble suggérer que l'emplacement de la plante devait donc être déjà déterminé à gauche de la scène, et ce alors même que la planche n'était pas encore achevée, puisque les lettres furent en dernière instance remplacées par des nombres[1135]. Cet exemple atteste donc que Du Tertre et Le Clerc collaborèrent assez étroitement dans le cadre des grandes planches, et que le dominicain contribua à la composition de celles-ci, et exerça un certain contrôle sur les travaux du graveur avant que ce dernier ne les achevât.

Cette brève étude permet de souligner certains aspects des interactions entre l'auteur et l'illustrateur de l'*Histoire générale des Antilles*. Malgré ses affirmations, Du Tertre ne prêtait pas grande attention à l'exactitude des figures réalisées par le graveur ; il lui laissa sans doute

[1131] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 132.
[1132] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 98.
[1133] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 230-233.
[1134] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 93.
[1135] Le sens de lecture fut alors modifié avec l'ajout des nombres, probablement pour s'adapter à l'ordre dans lequel les différents éléments sont traités dans l'ouvrage.

quelques images disparates et des indications succinctes, lui confiant alors la responsabilité de reconstituer, selon ses propres critères, la figure vraisemblable de l'objet décrit, sans prendre ensuite le soin de vérifier — comme le démontre l'exemple de la figure de l'araignée — l'adéquation de cette figure à sa propre expérience de l'objet. Or cette relative souplesse envers la qualité épistémique de l'image est contrebalancée par une attention marquée à l'égard des propriétés esthétiques et didactiques de celle-ci. Que Du Tertre fût sensible au caractère spectaculaire des objets représentés est attesté de façon explicite à plusieurs reprises. Ainsi affirme-t-il que certaines « sauterelles » — en réalité des phasmes — « sont tout à fait admirables dans leur forme », et que « c'est ce qui [l']a obligé d'en donner les figures »[1136] **[fig. 4.8]**. De même, ce fut pour cette raison qu'il accorda une place prépondérante au chou caraïbe dans la *Sucrerie*, reléguant les cannes à sucre au second plan. Enfin, la position centrale de la tortue que l'on retourne sur le dos dans la planche de la *Chasse à la tortue* découlait sans doute de l'intérêt — ou de la fascination — que pouvait provoquer la souffrance de l'animal incapable de se rétablir sur ses pattes[1137].

En conséquence, Le Clerc se trouvait, d'une part, remarquablement libre d'interpréter le matériel dont il disposait afin de reconstituer, sous la forme qu'il jugeait la plus convenable, l'image des objets qu'il était chargé de représenter ; d'autre part, Du Tertre avait cherché à tirer parti de la capacité d'invention du graveur dans la mise en scène de paysages vraisemblables et avait, de ce fait, implicitement accordé une valeur à une telle capacité. En d'autres termes, aux yeux de Le Clerc, il semble que la réalisation des planches de l'*Histoire générale des Antilles* ne devait guère constituer un travail qui fût d'une nature fondamentalement différente de ceux qui l'avaient jusqu'alors occupé.

4.3. L'intégration du graveur à l'Académie des sciences

Peu après la publication de l'*Histoire naturelle des Antilles*, Le Clerc fut amené à travailler pour l'Académie des sciences. Selon Mariette, il aurait été « choisy pour ce travail, comme plus propre à l'exécuter dans toute sa perfection, tant à cause de son habileté dans le dessein et la

[1136] Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 347-348.
[1137] « […] ils la tournent sur le dos, et la laissent là jusqu'au lendemain, sans craindre qu'elle se puisse retourner. Quelques-uns ont dit qu'estant ainsi tournée, elle soupiroit et pleuroit. Les soupirs sont véritables ; mais pour les larmes ce n'est autre chose que certaines glaires qui luy sortent des yeux, que l'on fait passer pour larmes » (Du Tertre, 1667-1671, t. II, p. 233).

graveure, que de ses connoissances dans la physique »[1138]. Cependant, que l'affectation du graveur à cette tâche découlât du savoir-faire qu'il démontra pour l'ouvrage de Du Tertre[1139] n'est pas aussi évident qu'il puisse paraître. Perrault lui-même tenait en piètre estime les voyageurs qui, tel le dominicain, s'improvisaient naturalistes :

> [il n'y a] guères d'apparence que des marchands et des soldats soient pourvus de l'esprit de philosophie et de la patience qui sont nécessaires pour observer toutes les particularitez de tant de différens animaux, dont la figure extraordinaire remplissoit d'abord toute leur curiosité, comme estant capable d'enrichir suffisamment leurs relations, sans qu'ils jugeassent nécessaire de passer à une recherche plus exacte. Mais ce qui doit davantage diminuer l'estime qu'on peut faire de ces sortes de mémoires, c'est le peu de fidélité dont les voiageurs usent d'ordinaire en leurs relations, qui ajoutent presque toujours aux choses qu'ils ont vues, celles qu'ils pouvoient voir, et qui pour ne pas laisser le récit de leurs voiages imparfait, rapportent ce qu'ils ont leu dans des auteurs, par qui ils sont premièrement trompez, de mesme qu'ils trompent leurs lecteurs en suite.[1140]

Loin d'être la conséquence d'un savoir-faire développé dans l'ouvrage de Du Tertre, l'emploi de Le Clerc à l'Académie des sciences doit plutôt être attribué à la contribution du graveur aux premiers travaux du Cabinet du roi. Les planches des animaux étant inscrites dans l'édit du 22 décembre 1667, il semble que Le Clerc aurait pu naturellement recevoir une telle commande, à la suite de son intégration officielle aux Gobelins. Cependant, les premiers ouvrages pour le compte de l'Académie des sciences précédent en réalité l'obtention de la pension de 1 800 livres[1141], et suggèrent un lien direct entre Le Clerc et les Perrault, à la suite immédiate de l'achèvement des planches des *Devises pour les tapisseries du roy*.

Afin de mieux comprendre les raisons qui conduisirent le graveur à exécuter les planches de l'*Histoire des animaux*, il convient de reconstituer plus précisément le processus par lequel il obtint ses premières commandes, en essayant de déterminer quelles furent les attentes initiales des académiciens à son égard. À partir d'un tel éclairage, on peut essayer de reconstituer la nature des compétences que les académiciens pouvaient rechercher chez un graveur, et la façon

---

[1138] Mariette, *Notes manuscrites*, t. IV, fol. 215r, BNF, Est., Rés., YA2-4.
[1139] C'est la thèse défendue par Gabriele Bickendorf (2002, p. 110).
[1140] Perrault, 1671, n.p. [préface].
[1141] Les comptes des Bâtiments du roi font état de deux premiers paiements au graveur en décembre 1668 et en avril 1669, pour « des planches de divers animaux qu'il grave pour le roy » (CBR, t. I, col. 281, 359). Ces paiements précèdent l'obtention de la pension de 1 800 livres, puisque, dans le cas inverse, celle-ci aurait en effet dû absorber la rémunération à la pièce perçue par le graveur.

dont Le Clerc put contribuer, dans une certaine mesure, à modifier le regard qu'ils portaient sur son métier.

4.3.1. Dans l'ombre des premiers illustrateurs de l'Académie des sciences

Suivant le programme de recherche présenté par Claude Perrault, les premières dissections et vivisections animales furent exclusivement conduites sur des espèces communes[1142]. Mais en juin 1667, les académiciens eurent cette fois l'opportunité d'étudier deux spécimens tout à fait extraordinaires, à savoir un requin — appelé « renard marin » — et un lion[1143]. Chacune de ces deux séances donna lieu à un compte rendu que Perrault adressa à l'un des plus distingués membres de l'Académie, Marin Cureau de La Chambre, et qu'il chargea ensuite l'imprimeur Frédéric Léonard de publier[1144]. L'ouvrage avait sans doute dû être approuvé par l'Académie[1145], mais il constituait en soi un projet entièrement privé, de toute évidence financé par les deniers de Perrault[1146].

Le médecin avait également confié à Jacques Bailly le soin de réaliser deux planches représentant les parties anatomiques de chacun des deux animaux[1147] **[fig. 4.32-4.33]**. Il ne fait guère de doute que le peintre aurait parfaitement été capable de graver ces deux travaux : selon Félibien, il passait en effet pour un excellent aquafortiste[1148], et les quelques estampes qu'on lui connaît, celles de la série des *Diverses fleurs mises en boucquets* **[fig. 4.33]**, témoignent en effet d'un indéniable talent. Cependant, elles permettent de lui retirer assurément la fabrication des estampes du requin et du lion, en raison de la très grande différence de traitement. Attribuer ces deux planches à Le Clerc paraît dès lors autorisé. Comme pour l'exécution des planches des *Devises*, Bailly se serait déchargé de ce travail auprès de Le Clerc : il l'avait rémunéré directement et il avait conservé les cuivres, avant de les céder à la surintendance à la fin de l'année 1669[1149]. Pourtant, alors qu'il avait publiquement reconnu Le Clerc comme le graveur

---

[1142] Plusieurs séances avaient notamment été consacrées au problème de la transfusion sanguine (voir Guerrini, 2015, p. 99-105).
[1143] Guerrini, 2015, p. 128-130.
[1144] Perrault, 1667.
[1145] Le 19 janvier 1667, l'Académie arrêta « que toutes les choses qui seront proposées dans l'assemblée demeureront secrettes, que l'on communiquera rien au dehors que du consentement de la compagnie » (PVAS, vol. 1, p. 200, cité *in* Sturdy, 1995, p. 146, n. 11).
[1146] La publication des deux lettres n'est pas mentionnée dans les procès-verbaux de l'Académie des sciences.
[1147] Le 12 janvier 1670, Bailly perçut des Bâtiments la somme de 180 livres « pour deux planches qu'il a gravées, l'une représentant un renard marin et l'autre les intestins d'un lion, pour accompagner la description qui en a esté faite à la Bibliothèque du Roy » (CBR, t. I, col. 364).
[1148] Félibien, 1666-1688, t. V, p. 254.
[1149] CBR, t. I, col. 364.

des cuivres des *Devises*, il n'avait pas jugé bon de mentionner son nom ici, puisque dans le mémoire que Perrault rédigea le 22 février 1670, l'exécution des deux planches est toujours donnée à Bailly[1150]. En conséquence, ces celles-ci ne pouvaient pas directement avoir permis à Le Clerc d'entrer au service de l'Académie des sciences.

De fait, l'emploi de Le Clerc auprès de l'institution n'a rien d'une évidence. Nicolas Robert et Abraham Bosse avaient en effet été officiellement engagés par les Bâtiments, et ils jouissaient d'un renom bien supérieur à celui d'un jeune graveur fraîchement installé à Paris. L'engagement de Robert semble des plus naturels, puisque le peintre avait autrefois été chargé de réaliser pour le compte de Gaston d'Orléans une vaste série de miniatures sur vélin consacrée à la flore du jardin du duc[1151] : le *Projet pour la botanique*, présenté à l'Académie le 31 décembre 1666, se proposait explicitement de poursuivre de tels travaux[1152]. Il est fort probable que ce fut d'ailleurs Robert qui enjoignit les académiciens à faire appel à Bailly pour la gravure des deux planches du requin et du lion : le peintre avait vraisemblablement été son élève[1153] et il semble avoir par la suite collaboré aux vélins du roi entre 1668 et 1674[1154].

Tout comme Robert, Bosse bénéficiait déjà d'une certaine expérience dans l'illustration botanique. En 1641, il avait exécuté cent vingt planches des plantes du Jardin du roy, travail qui devait s'inscrire dans un grand projet de description dirigé par le surintendant du jardin, Guy de La Brosse. Cependant, le décès de celui-ci conduisit à l'avortement du projet. Les cuivres, demeurés à l'abandon, se dégradèrent progressivement[1155], et l'ouvrage, resté méconnu des académiciens[1156], ne pouvait avoir constitué la principale raison de l'engagement de Bosse

---

[1150] Charles Perrault, *Mémoire que Monseigneur a dressé touchant la publication des ouvrages où il y a des planches gravées*, daté du 22 février 1670, Paris, Archives nationales, O^1 1964^2 ; BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 78.

[1151] Sur la production de Robert pour Gaston d'Orléans, voir en dernier lieu les articles réunis *in* Heurtel et Lenoir, 2016, p. 15-39.

[1152] Durant la séance consacrée à présenter son « Projet pour la botanique », Claude Perrault indiqua qu'il s'agissait de poursuivre « le travail qui a esté commencé par l'ordre de feu M^r le Duc d'Orléans en faisant graver les beaux portraicts des plantes qu'il nous a laissez si naïvement tirez » (PVAS, vol. 1, p. 31).

[1153] Cette information fournie par Marianne Grivel (Grivel et Fumaroli, 1988, p 115) n'est pas évidente. Il s'agit de recouper la mention, dans l'avertissement du premier volume des vélins de Colbert conservé à la bibliothèque de Vienne, des deux élèves anonymes que Robert aurait formé à la miniature (transcrit dans Bultingaire, 1930, p. 595) avec un mémoire manuscrit de Carcavy affirmant que Bailly et Villemont « travailloit [sic] sous M. Robert » (cité *in* Bonnet, 1903, p. 666).

[1154] Voir Bonnet 1903, p. 666-667.

[1155] Cojannot, 2004, p. 79-80 ; Lothe, 2008, p. 128-130.

[1156] Selon l'inventaire après-décès de La Brosse, les planches furent vraisemblablement prisées par un certain Porchon, sous l'avis du chaudronnier Nicolas Hoduroy (Lothe, 2008, p. 130, n. 1). Ce fut Guy-Crescent Fagon qui les sauva de la fonte, et les fit imprimer vers 1710 (Jussieu, 1727, p. 133 cité in Lothe, 2008, p. 130 n. 6). Contrairement à ce qu'ont avancé certains historiens (IFF17, Bosse (Abraham), t. 1, p. 491 ; Cojannot, 2004, p. 255), les planches réalisées pour La Brosse n'avaient donc pas pu être récupérées pour le projet des *Mémoires pour servir à l'histoire des plantes*.

à l'Académie. Dès les années 1650, le graveur s'était néanmoins lié avec nombre des futurs membres de l'institution. Il avait illustré certains ouvrages de Jean Pecquet[1157] et de Marin Cureau de la Chambre[1158], fréquentait le cercle de Habert de Montmor, en qualité de géomètre, et s'entretenait avec d'éminents mathématiciens, tels qu'Adrien Auzout, Christiaan Huygens, ou Pierre de Carcavy[1159], lesquels formèrent, quelques années plus tard, le noyau de l'Académie. Les commandes que l'institution lui passa, au début de l'année 1668, sur l'ordre de Carcavy[1160], s'inscrivaient de toute évidence dans le sillage de telles relations[1161].

L'engagement de Robert et de Bosse résultait donc des liens étroits qu'ils avaient développés avec les principaux acteurs des milieux savants parisiens, ainsi que des compétences particulières dont ils se prévalaient dans un tel contexte. Cependant, il apparaît que celles-ci n'étaient pas entièrement aptes à satisfaire tous les académiciens. En dépit de la qualité que l'on reconnaissait aux miniatures de Robert[1162], celles-ci ne correspondaient pas aux normes épistémiques souhaitées par certains. Perrault avait ainsi noté, lors de la présentation du *Projet pour la botanique* à l'Académie, qu'il fallait corriger les peintures déjà exécutées par Robert, « la pluspart desquelles sont sans racine, et toutes quoysque de différentes grandeurs, réduit[e]s a une mesme »[1163]. De fait, les plantes destinées à être reproduites en gravure furent elles-mêmes presque entièrement redessinées, comme le note Denis Dodart dans sa préface de l'*Histoire des plantes*, et ce ne fut que pour quelques « plantes très-rares » qu'il fallut se résoudre à copier les premières miniatures de Robert[1164]. Si le talent de celui-ci ne fut pas directement remis en question, le travail d'illustration des plantes avait néanmoins été largement repensé et étroitement encadré par les académiciens.

[1157] Lothe, 2008, cat. no. 1621. L'auteur omet de mentionner que cette planche fut réalisée pour l'*Experimenta nova anatomica* de Jean Pecquet (Paris, 1651). Sur l'illustration des livres scientifiques par Bosse, on consultera Lothe, 2008, p. 128-133.
[1158] Lothe, 2008, cat. no. 1388-1398. Sur l'amitié entre Cureau de la Chambre et Bosse, voir Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 50, et Lothe, 2008, p. 139.
[1159] Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 253-254.
[1160] Contrairement à ce qu'avance Laissus (1969, p. 212), Bosse avait en effet commencé à graver pour l'Académie dans la première moitié de l'année 1668 et non en 1669, puisque le registre des dépenses du laboratoire indique que, le 20 juin 1668, on a « donné à monsieur Bosse, graveur par ordre de Monsieur de Carcavy pour graver, six pintes de vinaigre distilé et rectifié […] » (BNF, Mss., NAF 5147, fol. 14r). En outre, il fut rémunéré, le 15 janvier 1669, « pour six planches de plantes ou simples qu'il a gravées pour l'Académie » (CBR, t. I, col. 285)
[1161] Comme l'avait déjà suggéré Marianne Cojannot-Le Blanc (2004, p. 254-256).
[1162] Au début du XVIIIe siècle, le botaniste Antoine de Jussieu louait encore la fidélité et l'exactitude des miniatures de Robert (Jussieu, 1727, p. 134-136 ; voir aussi Laissus, 1968, p. 217-218).
[1163] De fait, Perrault demanda d'ajouter les racines, mais aussi de compléter les planches, en « mettant a costé dans les vuides que la plante laisse vers les coins des feuillets quelqu'unes des feuilles des fleurs, umbelles, fruicts, graines, et autres parties dans leur naturel pour faire juger à l'aide d'une eschelle ou petit pied de la grandeur de toute la plante » (Claude Perrault, « Projet pour la botanique », *in* PVAS, vol. 1, p. 32).
[1164] Dodart, 1676, p. 6-7.

Quant à Bosse, la satisfaction à l'égard de ses travaux s'avéra par la suite toute relative[1165], et seul un nombre restreint des planches qu'il exécuta furent publiées dans l'*Histoire des plantes*[1166]. De tels éléments ne nous permettent cependant pas d'avancer, à l'inverse du cas de Robert, qu'il y aurait eu, dès le départ, certaines dissensions entre les savants et le graveur. Moyse Charas, sous-démonstrateur du Jardin du roi et proche collaborateur des académiciens, l'avait d'ailleurs employé au début de l'année 1668 pour illustrer ses *Nouvelles expériences sur la vipère*[1167], et n'avait pas manqué de louer, à cette occasion, son « intelligence » et son « sçavoir en l'art de dessiner et de graver »[1168].

De fait, Bosse fut vraisemblablement pressenti, à ce moment-là, pour exécuter, non pas seulement les figures des plantes, mais également les planches des animaux elles-mêmes. En effet, le graveur réalisa la planche du caméléon **[fig. 4.35]** parue dans la *Description anatomique d'un caméléon, d'un castor, d'un dromadaire, d'un ours, et d'une gazelle* en 1669[1169]. Or la succession des animaux présentée dans le titre et dans le contenu de l'ouvrage, semble rendre compte de l'ordre dans lequel Frédéric Léonard, l'éditeur, avait reçu les épreuves[1170]. Aussi la figure du caméléon serait-elle la première des planches gravées dans le format vertical, lequel permet de présenter, dans le registre inférieur, l'animal évoluant dans un environnement vraisemblable et, dans le registre supérieur, une feuille[1171] déroulée et fixée à l'aide de clous ou de rubans, affichant une sélection des parties anatomiques de l'animal **[fig. 4.35-4.47]**.

Que Le Clerc remplaçât Bosse pour les planches suivantes, au plus tard en décembre 1668[1172], résultait d'une variété d'enjeux que l'on ne saurait aisément réduire ni à la simple

---

[1165] Stroup, 1990, p. 82.
[1166] Contrairement à ce qu'avance Marianne Cojannot-Le Blanc (2004, p. 255), Bosse avait gravé quarante-sept planches, dont seulement dix furent jointes à l'*Histoire des plantes* (voir Lothe, 2008, cat no. 1151-1197).
[1167] Charas 1669. Voir Lothe, 2008, cat. no. 1074-1078.
[1168] Charas, 1669, n.p. [préface].
[1169] Perrault, 1669. Le le 5 avril 1670, Bosse fut rémunéré par les Bâtiments « pour douze planches qu'il a gravées, sçavoir : une représentant un chaméléon avec son squelet, et onze représentant diverses plantes » (CBR, t. I, col. 469).
[1170] « Après avoir imprimé l'année précédente les descriptions anatomiques d'un renard marin et d'un lion, qui avoient esté extraittes de deux lettres écrites à Monsieur de la Chambre, je continue à donner au public les observations qui se font en la dissection de toutes sortes d'animaux dans la Bibliothèque du Roy. Ces cinq descriptions que j'ay mises dans ce recueil sont celles des animaux dont j'ay trouvé les figures gravées. J'espère de donner les autres à mesure que les graveurs fourniront les planches » (Perrault, 1669, n.p. [avertissement]).
[1171] Maxime Préaud parle de « draperies » (IFF, t. IX, p. 243), mais il s'agit d'une erreur : d'une part, il n'y a aucune raison que des organes soient représentés sur des draperies ; d'autre part, les deux angles inférieurs rabattus vers l'intérieur indiquent clairement un papier déroulé, là où une draperie produirait des plis dû à son poids (voir par comparaison ce qui apparaît réellement comme une draperie dans plusieurs planche du Brioys ou de la *Pratique de la géométrie* [fig. 2.22 et 2.28]).
[1172] Il perçut le 11 décembre un acompte pour « des planches de divers animaux qu'il grave pour le Roy » (CBR, t. I, col. 281).

question des compétences ni à celle de la sociabilité. Il n'est en effet nullement évident que Le Clerc jouît d'un talent supérieur à celui de Bosse pour ce type d'ouvrage et, moins encore, qu'il bénéficiât d'un réseau plus solide au sein de l'Académie des sciences. De manière plus plausible, Bosse aurait simplement laissé à Le Clerc — ou par désintérêt ou par manque de temps — la suite de l'ouvrage. Cependant, il me semble qu'une autre hypothèse peut être suggérée en essayant de retracer plus précisément le processus de la conception des planches de la *Description anatomique* et l'origine des rapports entre les Perrault et Le Clerc.

4.3.2. La conception des premières planches pour la Description anatomique *(1669)*

La publication de la *Description anatomique* s'inscrivait de toute évidence dans la suite des *Lettres.* Dans un cas comme dans l'autre, Perrault rédigea les descriptions de chaque spécimen, ou de chaque groupe de spécimens d'une même espèce, avant de les présenter au sein de l'Académie afin que leur impression fût approuvée. Dans un premier temps, les planches elles-mêmes avaient donc été également conçues sur le modèle des illustrations des *Lettres*. Jombert rapporte en effet avoir vu dans la collection de Gilbert Paignon-Dijonval un dessin des partie anatomiques de l'ours en format in-quarto, qu'il affirme avoir été réalisé par Le Clerc « pour l'édition in-quarto projetée »[1173]. Cependant, que ce dessin ne fût jamais gravé suggère que, peu après la lecture de la description de l'ours, soit le 2 juin 1668[1174], on abandonna le modèle des illustrations des *Lettres* pour la composition verticale en deux registres.

Cette transformation n'est pas anodine. En effet, de telles planches étaient peu adéquates au format in-quarto de la *Description anatomique* : il convenait de les replier plusieurs fois pour les y insérer **[fig. 4.50]**, tandis que les planches des *Lettres* ne nécessitaient qu'un seul pliage, soit une procédure assez coutumière. Or les deux registres d'une seule et même planche in-folio auraient aisément pu faire l'objet de deux planches distinctes, similaires à celles des *Lettres*, et donc plus propres à être insérées dans un ouvrage in-quarto[1175]. La réunion des deux registres en une seule planche in-folio résultait en fait d'une décision concertée, relative à la définition d'un format standard qui permettrait l'intégration des planches au sein du Cabinet du roi[1176].

[1173] « […] un autre dessein particulier fait par Le Clerc de l'anatomie de l'ours, in-quarto en travers, sur lequel il y a trois figures : ce dessein, fait pour l'édition in-quarto projettée, n'a pas été gravé » (J. 101.17).
[1174] PVAS, vol. 4, fol. 30r. L'ours avait été disséqué le 27 février 1668 (BNF, Mss., NAF 5147, fol. 12r, cité *in* Picon, 1988, p. 54).
[1175] C'est d'ailleurs ce dernier format que l'on rencontre dans les éditions in-quarto publiées par la Compagnie des libraires (Paris, 1733-1734) et celle de Pierre Mortier (Amsterdam, 1736).
[1176] Dans le *Mémoire que Monseigneur a dressé touchant la publication des ouvrages où il y a des planches gravées*, daté du 22 février, Perrault note que les planches des *Lettres* sont trop petites parce qu'elles ont été

Dans un mémoire rédigé à la fin de l'année 1669[1177], Carcavy notait ainsi que « [l']on fera graver incessamment les planches des animaux qu'on a disséquez et, si Monseigneur le juge à propos, l'on y joindra celles des autres qui ont esté desjà imprimées »[1178]. Cette mention signifie sans ambiguïté que les planches déjà réalisées pour la *Description anatomique* avaient été conçues pour s'insérer dans le projet de publication du Cabinet du roi, et attendaient seulement l'aval de la surintendance.

Le mémoire de Carcavy témoigne de l'importance que les académiciens eux-mêmes accordèrent à l'intégration de leurs travaux au sein du Cabinet du roi. L'érudit, proche de Colbert, membre de l'Académie des sciences et bibliothécaire du roi dès 1667[1179], avait lui-même suggéré de faire régler par la surintendance les frais liés à la fabrication de toutes les planches pour les publications de l'Académie, et non pas seulement celles des animaux et des plantes, comme cela avait été arrêté le 22 décembre 1667[1180]. L'entremise de Carcavy atteste ainsi les efforts dirigés vers la production d'ouvrages de prestige, dont les illustrations, même les plus simples, devaient être exécutées avec art[1181]. De toute évidence, l'objectif n'était pas celui d'épargner quelque dépense aux académiciens, mais d'établir le prestige de l'institution afin de maintenir, sur le long terme, l'intérêt du roi pour celle-ci. Le discours utilitariste employé par les académiciens dès les premières séances, ne pouvait en effet suffire à assurer la pérennité de l'Académie[1182].

« gravée[s] avant que la grandeur, ou pour mieux dire la haulteur […] eust esté déterminée », alors que les planches en format vertical sont, quant à elles, bien de la hauteur « qui a été déterminée » (Paris, Archives nationales, O^1 1964^2 ; BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit in Grivel 2010a, p. 78). Lorsque Perrault mentionne dans le même mémoire, que « quand il y aura nécessité, elles [les planches] pourront estre pliée[s] » il réfère sans doute au problème qu'ont pu poser, entre autres, l'adaptation des planches au format in-quatro de la *Description anatomique*.

[1177] Pierre de Carcavy, *Mémoire sur la publication des ouvrages où il y a des planches gravées*, BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 76-77. Le mémoire est anonyme et non daté, mais son attribution et sa datation ont été démontrés de manière convaincante par Marianne Grivel (2010a, p. 67-68).

[1178] Pierre de Carcavy, *Mémoire sur la publication des ouvrages où il y a des planches gravées*, BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 76.

[1179] Sur Carcavy, voir Henry, 1884.

[1180] Pierre de Carcavy, *Mémoire sur la publication des ouvrages où il y a des planches gravées*, BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 76.

[1181] Dans son *Mémoire que Monseigneur a dressé touchant la publication des ouvrages où il y a des planches gravées*, daté du 22 février 1670, Charles Perrault suggère qu'» […] on fera graver les planches de deux beaux traitez de Mr Huygens, l'un de la construction et démonstration de son pendule, l'autre de la Dioptrique. On avoit commancé de faire graver en bois les figures de ce dernier traité, qui devoit estre imprimé seullement in 4°, mais elles seront mieux en cuivre et l'impression plus belles in-fol ». Le paragraphe porte une apostille de Colbert qui lit « bon » (BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 79).

[1182] Lorsqu'on décida, le 26 mai 1668, de concentrer les efforts des physiciens sur les études en anatomie et en botanique, l'argument de l'utilité fut bien sûr réitéré, mais on ne manqua pas d'ajouter qu'il « n'y a rien de plus glorieux à la compagnie que de s'appliquer à » ce travail (PVAS, vol. 4, fol. 28r). Sur le développement du discours utilitariste à l'Académie, voir Briggs, 1991.

Aussi n'est-il pas anodin que les animaux décrits et représentés dans la *Description anatomique*, puis dans l'*Histoire des animaux*, appartiennent tous à des espèces exotiques, ou « étranges » selon la terminologie contemporaine, alors qu'en réalité, les recherches des anatomistes portaient majoritairement sur des espèces communes[1183]. Les spécimens exotiques, directement issus des ménageries royales de Vincennes et de Versailles[1184], offraient en effet, plus qu'un simple intérêt pour les académiciens, un double moyen de célébrer l'impérialisme triomphant du roi et d'attiser la curiosité de la cour[1185]. L'étude du caméléon constitua sans nul doute un moment crucial dans l'élaboration de cette stratégie. En effet, la fascination qu'exerçait l'animal au sein des milieux de cour[1186] n'avait pas manqué d'être soulignée par Perrault dès les premières pages de la *Description anatomique*[1187], attestant l'espoir d'étendre le lectorat au-delà du champ restreint des cercles savants.

De fait, la reconnaissance de la séduction qu'exerçait le caméléon chez les courtisans se répercuta immédiatement sur la manière dont on projeta la diffusion des résultats. Lors de l'observation du spécimen encore vif, le 20 septembre 1668, « Mr Perrault fit aussi une peinture exacte de cet animal »[1188] et, lorsque la dissection eut lieu trois semaines plus tard, on dessina encore « des figures exactes de toutes les autres choses qu'on a trouvées remarquables dans la structure du corps du caméléon, lesquelles figures ont esté mises entre les mains de M. Perrault pour les faire graver »[1189]. En conséquence, le projet de la planche accompagna d'emblée l'exécution des croquis. Tandis que les premiers animaux disséqués, tels que l'ours[1190], bénéficiaient encore d'une représentation conçue sur le modèle de celles des *Lettres*, le caméléon, disséqué quelques mois plus tard, conduisit à repenser la destination et la composition des planches et, plus largement, la contribution que l'Académie des sciences pouvait apporter à l'élaboration de la gloire du roi par l'image.

[1183] Anita Guerrini (2015, p. 147) compte au moins quarante animaux disséqués entre 1667 et 1670, la plupart étant naturellement d'espèces communes. Or seuls les spécimens exotiques ou, pour reprendre la terminologie contemporaine, « étranges » sont jugés dignes d'être représentés dans l'*Histoire des animaux* (voir Guerrini, 2010, p. 386-388).
[1184] Sur la fourniture de spécimens exotiques par les ménageries royales, voir Guerrini, 2015, p. 112-117.
[1185] Guerrini, 2015, p. 128-164.
[1186] La manifestation la plus évidente de cette fascination est attestée par l'exemple de Madeleine de Scudéry qui reçut en 1672 deux caméléons, dont l'un — celui qui survécut — passait alors pour l'une des principales attractions de son salon (voir Rabinovitch, 2013, p. 37-46).
[1187] « [I]l n'y a guère d'animal plus fameux que le caméléon. Ses admirables propriétez ont esté de tout temps le sujet de la philosophie naturelle aussi bien que de la morale » (Perrault, 1669, p. 3).
[1188] PVAS, vol. 4, fol. 233v.
[1189] PVAS, vol. 4, fol. 238r.
[1190] Le castor, disséqué en décembre 1667 (Guerrini, 2015, p. 141) avait apparemment été représenté selon une autre technique, mais celle-ci constitue vraisemblablement un cas particulier (voir ci-dessous, p. 238).

*4.3.3. La rhétorique visuelle des planches de Perrault, et les origines de sa collaboration avec Le Clerc : l'*Histoire des animaux *(1671) et le* Vitruve *(1673)*

Ayant été chargé par l'Académie de faire graver la planche du caméléon, Perrault aurait en toute vraisemblance transmis ses dessins à Bosse. Ce serait donc à celui-ci qu'il faudrait attribuer la composition du format vertical en deux registres, repris ensuite par Le Clerc pour les planches suivantes. Cependant, le dessin préparatoire à l'estampe du caméléon, autrefois conservé dans la collection Paignon-Dijonval, serait, selon Jombert, de la main de Le Clerc, et non de celle de Bosse[1191]. Si cette attribution demeure invérifiable en raison de la perte du dessin[1192], elle ne peut cependant être démentie *a priori*. Un autre rapprochement devrait alors nous permettre d'éclairer cette question.

La composition en deux registres des planches de l'*Histoire des animaux* est extrêmement semblable à celle que l'on peut trouver dans la traduction par Perrault des *Dix livres d'architecture de Vitruve* **[fig. 4.48 et 4.49]** publiée en 1673[1193]. Toutes les planches de cet ouvrage avaient cependant été achevées en juillet 1671[1194], et elles avaient été commencées trois ou quatre ans plus tôt, probablement entre la fin de l'année 1667 et le début de l'année suivante, puisque Nicolas Pitau perçut un premier acompte le 15 janvier 1668 pour les « planches qu'il grave pour le Roy d'une traduction de Vitruve »[1195]. Ces planches, manifestement antérieures à celles du caméléon, présentent toutes la composition en deux registres[1196] **[fig. 4.49]**, attestant ainsi que celle-ci fut élaborée en premier lieu pour le *Vitruve* avant d'être adoptée pour l'*Histoire des animaux*. Or selon une tradition largement répétée depuis Jombert, Le Clerc serait précisément l'auteur des dessins préparatoires aux planches du *Vitruve*[1197] *:* il semblerait dès lors plausible que Perrault eût effectivement confié à Le Clerc le

---

[1191] J. 101.15. À cet égard, il n'est peut-être pas anodin que, dans la version du mémoire rédigé par Charles Perrault le 22 février 1670, conservé aux archives nationales (Paris, Archives nationales, O^1 1964^2), la planche du caméléon eût été attribuée à Le Clerc avant que le nom ne fût raturé et remplacé par celui de Bosse.
[1192] Je n'ai retrouvé aucun des nombreux dessins anatomique de la collection Paignon-Dijonval (Morel de Vindé et Bénard, 1810, no. 2870-2872), dispersés à la mort de son héritier.
[1193] Perrault, 1673, pl. III, IV, VI, VIII-XIV, XVIII, XXIII-XXIV, XXVII-XXVIII, XXXII, L-LI, LVIII, LXI, LXII. Ce parallèle a déjà été relevé par Anita Guerrini (2010, p. 393).
[1194] Dans le mémoire de Perrault daté du 22 février 1670, il est déjà fait mention de quinze planches gravées pour le *Vitruve* (Paris, Archives nationales, O^1 1964^2 ; BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 78), tandis que dans son *Mémoire des planches que Monseigneur m'a fait remettre entre les mains par Mr Perrault, pendant l'année 1671, et les années suivantes*, Nicolas Clément indique que « toutes les planches du Vitruve » lui furent remises le 24 juillet 1671 (BNF, Est., Rés., YE-160).
[1195] CBR, t. I, col. 281. Voir également Petzet, 2000, p. 153.
[1196] Perrault, 1673, pl. IX-XIII. Voir CBR, t. I, col. 281, 358, 543.
[1197] J. 109, n. 2.

dessin de la planche du caméléon, et que le graveur réemployât à cette occasion la solution graphique qu'il avait mise en œuvre auparavant.

Cependant, l'attribution soutenue par Jombert est, dans le cas des dessins du *Vitruve*, hautement problématique : en premier lieu, dans l'un des mémoires relatifs à la réception des cuivres au sein de la Bibliothèque du roi, il est indiqué que toutes les planches du *Vitruve* furent « dessinées par Monsieur Perrault, médecin »[1198]. Charles Perrault affirmait également que son frère était l'auteur de tous les dessins préparatoires[1199], et il les avait réunis, parmi d'autres, dans deux grands volumes in-folio disparus dans l'incendie de la bibliothèque du Louvre en 1871[1200]. Si cette perte a grandement embarrassé les historiens qui ont cherché à définir le rôle de Claude Perrault dans les projets architecturaux réalisés sous Colbert[1201], elle rend également difficile l'attribution des quelques dessins préparatoires au *Vitruve* qui ont survécu[1202]. Récemment, Alexandre Cojannot a démontré de manière convaincante que les quatre dessins conservés au Louvre **[fig. 4.51]** et attribués à Le Clerc depuis le XVIIIe siècle devaient être rendus à Perrault[1203]. Sa démonstration s'avère néanmoins plus problématique lorsqu'elle est étendue à l'ensemble du processus de fabrication des planches, conduisant à retirer à Le Clerc toute forme de contribution à la composition de celles-ci. La majorité des dessins du *Vitruve* qui étaient conservés en mains privées au XVIIIe siècle, s'ils ont aujourd'hui disparu[1204], étaient généralement attribués au graveur, et ce peut-être non sans raison. Claude Potier, l'un des plus grands curieux de Le Clerc, avait vraisemblablement obtenu de lui les différents dessins de sa

---

[1198] Nicolas Clément, *Mémoire des planches que Monseigneur m'a fait remettre entre les mains par Mr Perrault, pendant l'année 1671, et les années suivantes*, BNF, Est., Rés., YE-160.

[1199] « Il dessinoit en perfection l'architecture, en sorte que les desseins qu'il a faits de sa main, et sur lesquels toutes les planches de son Vitruve ont esté gravées sont encore beaucoup plus beaux, plus exacts, et plus finis que ces planches » (Perrault, 1696-1700, t. I, p. 67).

[1200] Sur ce recueil, voir Josephson, 1927, p. 172-173.

[1201] Voir Petzet, 2000, p. 3-5. Il y a près d'un siècle, Josephson (1927, p. 171) affirmait déjà que « [l'] intervention de Claude Perrault dans la conception du palais du Louvre pose un des problèmes les plus discutés de l'Art Français ». Alexandre Cojannot (2003, p. 232) a d'ailleurs reproché à l'ouvrage de Michael Petzet (2000) « un effet de catalogue, aggravé par la modération excessive de l'auteur, qui semble avoir préféré bien souvent masquer sa propre opinion sous l'accumulation des citations, peut-être pour éviter de rentrer dans des polémiques passées ».

[1202] Paris, Louvre, inv. 30420-30423 ; Paris, Musée Carnavalet, D. 1736 ; BNF, Est., VA-304 (1)-FOL. Seuls les dessins conservés au Nationamusum, Stockholm (inv. NMH THC 889 et NMH THC 2138) et ceux de l'exemplaire de sont manifestement de la main de Perrault (Paris, 2017, p. 210, n. 1).

[1203] Cojannot, 2003. Ces quatre dessins (Paris, Louvre, inv. 30420-30423) portent une signature ancienne « *SB. Le Clerc* » et sont issus de la collection Saint-Morys (Arquié-Bruley [*et al.*], 1987, vol. 2, no. 30420-30423). Ils proviennent vraisemblablement du lot de « [v]ingt-deux dessins pour le Vitruve de Pereault [sic], soigneusement faits à la plume, lavés à l'encre de la Chine, par S. Le Clerc » de la collection Nourri (Folliot et Regnault-Delalande, 1785, cat. no. 1218) et n'étaient pas connus de Jombert.

[1204] À commencer par les dessins de la collection Nourri ((Folliot et Regnault-Delalande, 1785, cat. no. 1218), de la collection Paignon-Dijonval (Morel de Vindé et Bénard, 1810, cat. no. 2868, 2875 ; voir aussi J. 109.16 ; 109.33 ; 109.41), et de celle de Charles Lenormant du Coudray (J. 109.19).

collection[1205], parmi lesquels ces « huit dessins, dont plusieurs morceaux d'architecture pour le Vitruve »[1206]. Ce n'est pas parce que les quelques dessins conservés peuvent bel et bien être attribués à Perrault, que tous les dessins réalisés pour le *Vitruve* seraient nécessairement de sa main.

La question du rôle de Perrault se pose en particulier devant quelques dessins relatifs aux planches représentant le premier projet de l'Observatoire conçu par l'architecte en 1667. Deux dessins **[fig. 4.52-4.53]**, finement achevés au lavis, furent réalisés en contrepartie d'un dessin préparatoire **[fig. 4.54]** affichant clairement la composition en deux registres que l'on retrouve dans l'*Histoire des animaux* : la coupe du bâtiment est figurée dans la partie supérieure, sur une feuille étendue. Ce dessin, entièrement au trait et exécuté à main levée sans grand soin, est très probablement de Perrault lui-même[1207]. Cependant, il paraît douteux que l'architecte eût ensuite lui-même pris la peine de réaliser les deux dessins en contrepartie afin les faire graver, un tel travail pouvant aisément être confié au graveur lui-même[1208]. Cependant, si ces deux dessins seraient donc plus vraisemblablement de la main du graveur qui se chargea d'exécuter les planches, on ne saurait pour autant en inférer que ce graveur fût Le Clerc.

La gravure elle-même n'a sans doute jamais été exécutée, puisqu'entretemps le projet initial de l'Observatoire fut modifié en raison des critiques que l'astronome Jean-Dominique Cassini avait émises à son encontre[1209]. Ce fut donc la nouvelle version de la planche, représentant le projet définitif de l'Observatoire, que Perrault intégra au *Vitruve* **[fig. 4.48]**. Qu'il eût confié l'exécution de celle-ci à Le Clerc est cette fois avéré, mais cela ne suffit guère à attester la contribution du graveur à la première version de la planche. Le cas apparaît d'autant plus problématique à la lumière d'un autre dessin préparatoire de la main de Perrault, également destiné à être gravé **[fig. 4.56]**, mais abandonné lui aussi parce qu'il représentait le projet initial de l'Observatoire. Cependant, il semble que la gravure de cette planche fut cette fois exécutée. Les comptes des Bâtiments affichent en effet un paiement à Georges Tournier « pour une

---

[1205] Voir ci-dessous, p. 313.
[1206] Helle, 1757, p. 30, no. 141.
[1207] Petzet, 2000, p. 372 et fig. 261 ; Paris, 2017, cat. no. 94.
[1208] C'est néanmoins l'hypothèse d'Alexandre Cojannot (Paris, 2017, cat. no. 94), pour lequel « il paraît impossible que cette opération ait été confiée à Leclerc, l'un des meilleurs dessinateurs et graveurs de son temps » : le dessin du Musée Carnavalet serait en conséquence de la main de Perrault, ce qui paraît hautement improbable. D'une part, même si Le Clerc était déjà reconnu comme un excellent graveur et dessinateur, cela ne signifie aucunement qu'il pouvait s'offrir le luxe de choisir le type de travaux qui lui convenait, comme je l'ai démontré précédemment (voir ci-dessus, chap. 3.4) ; d'autre part, attribuer à Perrault ce dessin en ayant éliminé le nom de Le Clerc évacue entièrement la possibilité que ce soit un autre graveur qui l'eût exécuté.
[1209] Sur la critique du projet initial par Cassini et les modifications du projet de l'observatoire, voir Wolf, 1902, p. 19-27 et Petzet, 2000, p. 370-391.

planche qu'il a gravée représentant le plan et eslévation de l'Observatoire, pour la traduction du Vitruve »[1210]. Or cette planche ne peut correspondre à celle insérée dans l'ouvrage, puisque cette dernière fut exécutée par Le Clerc **[fig. 4.55]** comme l'indique la signature[1211]. Tournier aurait donc achevé la première version de la planche avant que celle-ci ne fût refaite par Le Clerc, cette fois selon le projet définitif de l'Observatoire. Il semble donc probable que Tournier fût également chargé de l'autre planche représentant le premier projet de l'Observatoire, et qu'il eût lui-même exécuté le travail de dessin en contrepartie avant que l'ouvrage ne fût abandonné.

Cette situation suggère l'implication relativement tardive de Le Clerc dans le projet du *Vitruve* et nous conduit à inférer que sa contribution aux travaux de l'Académie, débutée avant la fin de l'année 1668, motivât Perrault à lui confier ensuite l'exécution de certaines planches de son traité. En conséquence, ce serait Perrault lui-même qui aurait conçu la composition en deux registres pour les premières planches du *Vitruve*, avant de l'appliquer à la *Description anatomique*. Or, cette situation me paraît difficilement crédible en raison de la composition de l'image. Bien sûr, la planche découpée en deux registres par l'emploi d'une feuille en trompe-l'œil n'était pas en elle-même extraordinaire — Bosse lui-même avait fait usage d'un motif similaire à plusieurs reprises, notamment dans son *Traicté des manières de graver* **[fig. 4.57]**, ou plus tard, dans son *Traité des pratiques géométrales*[1212] — mais sa ressemblance avec certains des travaux antérieurs de Le Clerc ne peut être ignorée. Comme dans certaines planches réalisées pour la *Pratique de la géométrie* et, à plus forte raison, pour la suite projetée de ce traité **[fig. 2.31, 2.37]**, les deux registres des premières planches du *Vitruve*[1213] et ceux des planches de l'*Histoire des animaux* entretiennent entre eux un lien signifiant — contrairement aux planches de Bosse. La figure géométrique située sur la feuille répond à la représentation de son tracé sur un terrain ; le plan ou la coupe d'un bâtiment répond à la vue de ce bâtiment : les organes de l'animal disséqué répondent à l'animal vivant et évoluant dans un paysage. Dans chaque cas, le registre du bas représente l'objet concret ou le phénomène, tandis que le registre

[1210] CBR, t. I, col. 362.
[1211] Michael Petzet (2000, p. 376) a relevé ces deux mentions contradictoires, mais ne relève pas le problème qui en découle.
[1212] Bosse, 1665a, pl. 39, 47 (Lothe, 2008, cat. no. 922, 930).
[1213] Perrault, 1673, pl. III, IV, VI, VIII-XIV. Dans les planches suivantes, la signification des deux registres est beaucoup plus floue, et semble simplement décorative.

du haut montre un objet fabriqué, ou abstrait, de l'ordre du principe sous-jacent à l'objet concret[1214].

L'introduction de la feuille dans la partie supérieure oriente la perception de l'image comme objet et non pas comme présentation transparente de la réalité. Cette caractéristique surprend d'autant plus que le traitement réservé à la vue du bâtiment ou à la figure de l'animal semble *a priori* dirigé par un objectif illusionniste. Ainsi les mouvements de l'animal et la richesse des paysages dans lesquels il se meut contrastent-ils avec les pratiques de représentation antérieures, à l'instar des planches synoptiques réalisées pour Du Tertre, caractérisées par une figure hiératique et détachée d'un fond blanc. Au contraire, les organes disposés sur la feuille s'inscrivent quant à eux dans ce système de représentation synoptique : les organes sont figurés hors de tout contexte, sans ombre portée, c'est-à-dire précisément comme s'ils étaient dessinés sur la feuille, et non déposés sur celle-ci.

Brouiller l'illusionnisme de la scène inférieure par l'ajout d'un élément en trompe-l'œil permettait de souligner le caractère construit, artificiel de l'image. Ce procédé ne visait pas à déconstruire la validité de celle-ci, mais bien au contraire à l'augmenter en assumant la réalité de sa fabrication. Il fait sans doute écho à l'une des techniques littéraires des académiciens — ceux-ci s'évertuaient en effet à distinguer l'observateur de l'énonciateur afin d'accentuer l'impartialité, et donc l'autorité, des comptes rendus d'expériences réalisées au sein de l'institution[1215] — mais il témoigne aussi bien de l'implication de Le Clerc dans la conception de l'image. Le graveur avait déjà déployé une même « rhétorique du réel » dans son *Profil de Metz* **[fig. 2.10]**, et il avait en outre entamé une certaine réflexion sur le potentiel didactique de la mise en abyme — ou de l'image dans l'image — dans ses *Messes*, vraisemblablement informée par sa proximité avec le milieu jésuite[1216]. Enfin, si j'ai souligné auparavant la fonction purement décorative des petites scénettes de la *Pratique de la géométrie* et l'absence de relation qu'elles entretiennent avec les figures géométriques qui les surplombent, il convient

[1214] Je m'oppose donc à la lecture de Geneviève Bickendorf (2002, p. 111-113) qui suggère que « [l]a séparation de l'image en deux registres correspond parfaitement au double aspect souhaité par Colbert. Le registre inférieur permet de percevoir les animaux comme des curiosités exotiques faisant partie des trésors de la Couronne. Les représentations du registre supérieur, en revanche, se réfèrent spécifiquement au programme de recherche de l'Académie ».

[1215] Selon Christian Licoppe (1994, p. 215), « [t]he authoritative effect is produced by this manifest objectivity of the effects hived off from their construction by [the experimenter] and warranted by the narrator's testimony. This narrative calls for no discussion on the reader's part, nor even for a possible replication : the printed text is brought in only to transcribe an experiment, the veracity of which has already been played out before it has been written down ».

[1216] Voir ci-dessus, p. 75-77.

toutefois de rappeler que le graveur avait à l'origine privilégié la production d'un rapport signifiant entre les deux registres, et qu'il y revint dans certaines planches conçues en 1666 pour la suite du traité de géométrie[1217].

L'hypothèse de la participation de Le Clerc à la conception des planches est soutenue à plus forte raison par un essai mentionné par Jombert : le graveur aurait en effet dessiné et gravé une planche de la gazelle dans laquelle « l'animal est en haut, et les développemens anatomiques […] au-dessous ». Il n'en aurait tiré qu'une seule épreuve qu'il aurait ensuite cédée à l'un de ses plus fervents admirateurs, Claude Potier[1218]. La composition en deux registres, telle qu'on la trouve dans le *Vitruve* et dans l'*Histoire des animaux*, ne résultait pas de l'application d'un concept déterminé *a priori*, mais d'un tâtonnement auquel le graveur avait lui-même procédé.

Il avait ainsi trouvé le moyen d'indiquer, par l'usage de la feuille de papier, la distinction entre le domaine des choses visibles et complexes et celui des choses cachées et structurantes, et avait donc su répondre à l'intérêt que Perrault manifestait à l'égard des principes sous-tendant les apparences, que ce fût dans ses projets architecturaux, ses travaux sur les machines, ou encore dans ses recherches sur l'anatomie et la physiologie, telles qu'elles furent formulées dans l'*Histoire des animaux* ou, à plus forte raison, dans ses *Essais de physique*, parus entre 1680 et 1688[1219].

Il semble donc que le réseau que Clerc élabora autour de Félibien et de Bailly entre 1666 et 1667[1220] lui aurait permis de se lier avec Charles Perrault[1221] qui l'aurait ensuite introduit auprès de son frère. Si l'on accepte une telle hypothèse, les rapports entre Claude Perrault et Le Clerc se seraient déroulés dans un premier temps de manière horizontale et informelle. Les deux hommes auraient employé leurs efforts à déterminer, durant l'année 1668, la composition

---

[1217] IFF 2350-2352, 2355-2358, 2368, 2371, 2375-2376.
[1218] J. 101.19. Sur Potier, voir ci-dessous, p. 313-314.
[1219] Perrault, 1680-1688. Oded Rabinovitch (2018, p. 120-143) a remarquablement démontré comment l'approche des *Essais de physique* résultait du réseau de compétences que Perrault maîtrisait. Les parallèles entre la pensée architecturale de Perrault et ses travaux d'histoire naturelle ont été esquissés par Antoine Picon (1988, p. 120-126, 247-248).
[1220] Les liens de Perrault avec Bailly sont notamment suggérés par l'intérêt que le premier portait à la production du second : l'inventaire de Perrault réalisé à l'occasion de son mariage en 1672, indique qu'il avait acquis de Bailly deux tableaux « de miniature […] représentant des fleurs en bouquets » et un « un autre pareil de fleurs peintes du satin blanc » estimées ensemble 120 livres (Wildenstein, 1956b, p. 184). Par ailleurs, Perrault intervint auprès de Colbert en faveur « du fils du sieur Bailly peintre pour le faire recevoir à la pension de l'académie de Rome où il fait état d'aller incessamment » (cité *in* Bouchenot-Déchin, 2018, p. 209).
[1221] Laurent-Josse mentionne, à propos des *Hommes illustres* de Charles Perrault que celui-ci, « ami de M. Le Clerc depuis plus de 25 ans, fit son éloge dans celui de Callot, en deux mots, mais fort bien et fort judicieusement » (*Abrégé*, p. 422). L'éloge de Callot étant intégré dans le premier volume paru en 1696, le début de la relation entre Perrault et Le Clerc est antérieure à 1671.

des premières planches pour le *Vitruve*, et l'auraient appliquée au dessin du caméléon. Le graveur se chargea peut-être également de réaliser une première pensée de chaque planche du *Vitruve* directement sur le cuivre, puisqu'on rapporte au XVIIIe siècle « qu'il y a des curieux qui ont tous ces morceaux au trait comme ils sont sortis de la main de M. Le Clerc »[1222].

L'existence d'une telle relation reste, en raison de son caractère informel, difficile à soutenir par des éléments plus solides. Que le savant reconnût au graveur des compétences peu communes est certes attesté par la liberté dont jouissait celui-ci dans l'exécution des planches du *Vitruve*. Tandis que Nicolas Pitau avait scrupuleusement suivi les dessins de Perrault, Le Clerc composa de nouvelles figures pour certains des bas-reliefs ornant les frontons, ou pour plusieurs statues situées sur les corniches[1223] **[fig. 4.51]**. Si les compétences du graveur avaient donc été reconnues par le savant, celui-ci aurait également pu percevoir et mobiliser un talent autrement plus subtil, et plus proprement artistique, celui de savoir agencer les éléments visuels afin de produire des significations que les mots ignorent.

4.4. Dessiner et graver les planches de l'*Histoire des animaux* (1671)

Fort du soutien des Perrault et légitimé par son propre rôle dans la conception du format des premières planches du *Vitruve* et de l'*Histoire des animaux*, Le Clerc réussit à remplacer Bosse pour l'exécution de celles-ci. De fait, il est probable que son aîné, déjà fort occupé par les planches pour l'*Histoire des plantes*, ait approuvé cette succession. En outre, le travail allait sans doute s'avérer plus fastidieux que Le Clerc ne l'avait imaginé. La collaboration entre le savant et le graveur s'était jusqu'alors déroulée de façon peu hiérarchisée, mais la fabrication des planches de *l'Histoire des animaux* semble avoir impliqué d'autres modalités de travail. En affirmant dans la préface de l'ouvrage la prééminence du rôle du savant dans la réalisation des figures, Perrault semble de fait avoir retiré à Le Clerc toute contribution intellectuelle en le reléguant au seul travail de la gravure.

[1222] Stockholm, Bibliothèque nationale de Suède, S. 16, n.f. Voir aussi BNF, NAF 1829, fol. 46r. Jombert (109, n. 2) est plus précis : « [o]n prétend qu'il y a des curieux qui ont dix planches de cette suite, gravées seulement au trait. Comme elles sont sorties de la main de Le Clerc, elles ont été ensuite (dit-on) retouchées au burin et ombrées par différens graveurs qui y ont fait mettre leurs noms, ensorte qu'il est impossible à présent de les reconnaître. Ces dix épreuves sont très rares, et je ne les ai vues nulle part. » (J. 109, n. 2).

[1223] IFF 2889-2892. Contrairement à ce qu'avance Jombert (109.15), il me paraît très improbable que les statues et le bas-relief du fronton de la planche IX (IFF 2880) soient de la main de Le Clerc.

En réalité, la nature de leur collaboration réelle reste, comme leurs échanges initiaux, largement mystérieuse. On peut imaginer, comme l'a suggéré Antoine Picon, de véritables échanges entre les deux hommes « sur la meilleure manière de représenter l'espèce étudiée »[1224], mais cette hypothèse n'est étayée d'aucune preuve. Les nombreux dessins conservés aux archives de l'Académie des sciences à Paris[1225] permettent pourtant de rendre compte de la diversité des pratiques et de mettre en lumière certains des enjeux sous-jacents à celles-ci. À travers l'étude de ce fonds, il devient possible de mieux cerner les compétences exploitées par Le Clerc, et le statut que celles-ci pouvaient lui assurer auprès des académiciens.

4.4.1. La division du travail dans le processus de fabrication des planches, et ses implications épistémiques

Comprendre, par le biais des dessins, les différentes étapes de la fabrication des planches, de l'observation du spécimen à la gravure du cuivre, n'est pas sans difficulté. D'une part, la perte de nombreux dessins, la grande diversité de ceux qui subsistent, et leur organisation actuelle résultant de classements effectué aux XIXe et XXe siècles[1226], ne simplifient pas le travail de comparaison et de reconstitution. D'autre part, l'attribution des dessins, nécessaire à départager le travail de Perrault de celui de Le Clerc, est loin d'être évidente. De nombreux dessins, aujourd'hui encore donnés par principe à Le Clerc, reviennent en réalité à Charles-Louis Simonneau ou à Louis de Châtillon[1227]. Alexandre Cojannot a quant à lui suggéré de rendre à Perrault l'ensemble des dessins préparatoires aux planches, en se fondant sur l'unique témoignage que nous conservons, et qui représente un rat volant[1228] **[fig. 4.58]**. Cependant, il me paraît bien difficile de reconnaître dans ce dessin une main similaire à celle des dessins préparatoires du *Vitruve*, compte tenu du travail très différent qu'impliquait l'un ou l'autre de ces ouvrages. De plus, le fils de Le Clerc, Sébastien II, possédait dans sa collection dix « études d'animaux, oiseaux, etc., dont six très-finis, pour l'Histoire des animaux »[1229] qui, de toute

[1224] Picon, 1988, p. 55. Anita Guerrini (2014, p. 158-159) pense également que la collaboration entre Perrault et Le Clerc fut plus étendue que ne le suggère l'affirmation du premier dans la préface de l'*Histoire des animaux*, mais elle n'étaye guère son propos.
[1225] Notons que les archives de l'Institut de France contiennent également un important lot de dessins (ms. 1413 rés.), mais ceux-ci sont généralement plus tardifs (sur ce sujet, voir Gallay, 2021b [à paraître]).
[1226] Demeulenaere-Douyère, 1996, p. 50-54.
[1227] Voir Gallay, 2021b [à paraître].
[1228] Cojannot, 2003, p. 238, n. 21.
[1229] Joullain, 1764, p. 27-28, cat. no. 164. Ces dessins ont été achetés par Paignon-Dijonval (voir l'exemplaire annoté du catalogue, conservé à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris, inv. VP 1764/12).

évidence, provenaient de son père, et étaient donc de sa main. Cette indication suggère, d'une part, que le dessin préparatoire du rat volant, manifestement « très-fini », n'était pas de la main de Perrault, mais bien de celle du graveur et, d'autre part, que celui-ci avait également pu exécuter des dessins moins achevés servant à l'exécution du dessin final.

Enfin, la comparaison du dessin du rat-volant avec certains croquis **[fig. 4.59-4.62]** réalisés d'après nature est éloquente. Ces dessins, rapidement exécutés au crayon et parfois complétés par un lavis, comptent de toute évidence parmi ceux que Perrault fut amené à réaliser lui-même durant les séances d'observation et de dissection[1230]. On y reconnaît un tracé rapide, mais néanmoins hésitant, et de nombreuses reprises propres à la pratique d'un dessinateur amateur et justement absentes du dessin du rat-volant.

Que Perrault s'occupât seul de la très grande majorité des dessins d'observation n'était pas sans conséquence sur la production des estampes elles-mêmes, en particulier pour ce qui touche à la représentation des organes. En effet, le savant se contentait d'esquisser rapidement le contour des éléments les plus saillants et les plus aisément identifiables, comme dans le cas du dessin des organes reproducteurs du hérisson **[fig. 4.63]**. Dans un second temps, il recopiait le premier croquis au propre, et l'ombrait par le moyen de hachures **[fig. 4.64]**, ou par l'emploi d'un lavis, ainsi que l'atteste la figure d'un cœur soigneusement dessinée d'après un croquis tracé à la hâte **[fig. 4.65]**. De telles modifications indiquent que la représentation du volume ne découlait pas immédiatement de l'observation des organes fraîchement disséqués, mais d'une reconstruction a *posteriori*, fondée sur les indices laissés par les contours.

Tous les dessins n'étaient pas nécessairement destinés à être reproduits en gravure, et la plupart servaient en fait simplement à fournir un support visuel à la description textuelle — rappelons que la très grande majorité des animaux disséqués et étudiés à l'Académie n'avait aucune place dans l'*Histoire des animaux*, puisque celle-ci était réservée aux espèces prestigieuses ou exotiques[1231]. D'ailleurs, même dans le cas d'animaux dont les descriptions étaient manifestement destinées à la publication, la représentation des différents éléments pouvait simplement servir à suppléer aux difficultés que causait la description textuelle. Lors

[1230] Dans la préface de l'*Histoire des animaux*, il est indiqué que les parties « sont dessinées sur le champs par un de ceux-là mesme à qui la Compagnie a donné la charge de faire les descriptions par écrit » (Perrault, 1671, n.p. [préface]). Le nom de Perrault est clairement donné par son frère dans le mémoire que celui-ci présenta à Colbert le 22 février 1670 : « Mr Perrault, médecin, qui fait les 7 [descriptions] qui sont imprimez, peut continuer à les faire plus facilement que pa[r] un autre par ce qu'il fait et voit faire la dissection des animaux et desseigne le tout et les parties […] » (Paris, Archives nationales, O^1^ 1964^2^ ; BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 79).
[1231] Voir ci-dessus, p. 225.

de la dissection de la civette, on nota à la fin du procès-verbal de la séance, avoir observé « quantité d'autres choses dont on s'est contenté de faire des figures »[1232] : celles-ci ne furent donc pas exécutées en prévision de la gravure. De fait, nulle distinction ne semble avoir été établie *a priori* entre les dessins destinés à être gravés et les simples témoignages de ce que l'on avait observé durant la dissection. Il semble que Perrault sélectionnait au sein de l'ensemble des dessins produits ceux qu'il jugeait dignes d'être ensuite confiés au graveur. Aussi les dessins des organes reproducteurs du hérisson **[fig. 4.63-4.64]** furent-il employés dans la planche représentant un hérisson et un porc-épic **[fig. 4.66]**, alors même qu'ils étaient manifestement destinés à servir, dans un premier temps, de simple support visuel à la description textuelle. Dans certains cas, cependant, Perrault reprenait visiblement ses premiers croquis dans l'intention de réaliser des figures au net afin qu'elles fussent ensuite copiées sur le dessin préparatoire à l'estampe. Les organes de la pintade, rapidement esquissés d'après les observations **[fig. 4.67]** furent ensuite soigneusement recopiés **[fig. 4.68]** afin d'être reproduits en gravure **[fig. 4.69]**, si l'on en croit la propreté de la figure dessinée des reins, et sa ressemblance avec celle de l'estampe. Dans le cas présent néanmoins, la représentation du cœur et des organes digestifs subit certaines modifications, probablement inspirées par d'autres croquis, aujourd'hui perdus.

Les différentes figures étaient ensuite assemblées pour former un premier dessin préparatoire à l'estampe, comme en témoigne le dessin des parties anatomiques de l'outarde **[fig. 4.70]**. C'était donc à partir de ce type de dessin que Le Clerc devait travailler. Dans la planche de l'outarde **[fig. 4.46]**, il respecta scrupuleusement les proportions du dessin de Perrault. Cependant, il n'en restait pas moins amené à reconstituer l'apparence tridimensionnelle d'organes qu'il n'avait en réalité jamais vu, à partir des indications fournies par les dessins au trait et, sans doute, par quelques croquis ombrés.

Un tel procédé engendrait nécessairement une simplification des formes. Ainsi les courbes des différents éléments des organes reproducteurs du hérisson **[fig. 4.63-4.64, 4.66]** furent-elles progressivement assouplies et épurées. De manière plus flagrante encore, le travail de texture est largement absent de la plupart des figures des organes : les lignes parallèles des tailles ne renvoient pas à une texture linéaire mais représentent simplement les nuances de gris pour signifier les variations de la lumière en fonction du relief de l'objet[1233].

[1232] PVAS, vol. 6, fol. 30v.

[1233] Une telle négligence contraste avec la distinction formulée par Vésale, plus d'un siècle auparavant, entre les tailles servant à signifier les variations de lumière sur la surface de l'objet — le relief — et celles qui représentent à proprement parler des sillons sur la surface de l'objet — la texture (Kemp, 1993, p. 100-101).

Une pratique similaire avait d'ailleurs été employée pour certaines figures des animaux eux-mêmes. Le croquis du veau marin **[fig. 4.59]** semble avoir constitué l'unique modèle de la figure gravée **[fig. 4.42]**, et Le Clerc peina manifestement à reconstituer une figure vraisemblable à partir des maigres informations que recelait le croquis. Il multiplia les quelques taches que Perrault avait suggéré sur le dos de l'animal, et accentua considérablement le relief du corps, notamment au niveau du cou et des pattes postérieures. Enfin, il pourvut les pattes antérieures de doigts nettement articulés, alors que celles du spécimen observé semblent, comme le reconnaît Perrault, s'apparenter davantage à des nageoires qu'à des mains[1234]. La reconstruction, opérée aussi bien sur le relief et la texture du corps que sur certaine parties précises, résulte du nombre limité d'informations auxquelles Le Clerc avait accès.

Dans d'autres cas cependant, les informations peuvent avoir été données par le truchement de différents supports. La mise au carreau de la figure du porc-épic **[fig. 4.60]** dans l'un des croquis au trait suggère que celui-ci était, à l'origine, destiné à être reporté afin de servir à la gravure. Néanmoins, puisque l'estampe elle-même **[fig. 4.44]** présente une figure fort différente de celle du dessin, il semble que Perrault intervînt auprès de Le Clerc durant le travail de celui-ci. Par le biais d'autres croquis ou simplement par des indications orales, il aurait montré au graveur combien il était nécessaire de mieux souligner les piquants de l'animal, sur lesquels il s'était longuement attardé dans sa description[1235].

Le Clerc avait également pu se reposer sur certains modèles qui ne provenaient pas de la main de Perrault. Il emprunta les figures du castor et du caméléon à l'*Historiæ animalium* de Conrad Gessner[1236], celle de la figure de l'aigle à une miniature exécutée par Nicolas Robert[1237], et s'inspira peut-être de certains ouvrages de Nicasius Bernaerts ou de Pieter Boel — tous deux ayant travaillé aux Gobelins[1238]. Il fut même amené à compléter les informations délivrées par Perrault lorsque celles-ci étaient lacunaires, en y projetant ses propres connaissances des espèces communes. Ainsi les jambes de la figure du dromadaire **[fig. 4.38]** empruntent leur

---

[1234] « Dans nostre sujet, l'avant-bras et le coude estoient enfermez sous la peau qui couvroit la poitrine ; et il n'y avoit que les pattes qui sortissent dehors. Ces pattes ainsi serrées et racourcies […] paroissent mesme, ainsi que les pieds de derrière, plus propres à nager qu'à marcher » (Perrault, 1676, p. 93).
[1235] Perrault, 1676, p. 113-114.
[1236] Guerrini, 2015, p. 159.
[1237] IFF 2938. Voir Sahlins, 2017, p. 191-192.
[1238] Peter Sahlins (2017, p. 194) juge douteux que Le Clerc eût employé d'autres modèles de Boel, et ce malgré l'exemple de l'aigle. Cependant, il est probable le graveur connaissait un certain nombre des travaux du peintre, puisque Claude Perrault mentionne dans l'*Histoire des animaux* qu'il « y a dans la Bibliothèque du Roy […] un grand nombre d'animaux peints en miniature avec beaucoup d'exactitude » (Perrault, 1671, p. 89). Voir également Pinault-Sørensen, 2003.

structure à celles du cheval, et leur position évoque non pas l'amble du dromadaire, mais bien l'allure du cheval.

En conséquence, le processus de production des planches découlait d'une série d'étapes qui impliquaient chacune, à des niveaux variables, un certain degré de réinterprétation, et qui, en conséquence, devaient conduire à altérer la fidélité de la représentation à son objet. Ce résultat découlait essentiellement de la quantité limitée d'informations visuelles que Perrault était disposé à enregistrer devant le spécimen. Un tel choix doit-il être rapporté à des raisons épistémiques ? On pourrait en effet expliquer la négligence envers les détails de chaque spécimen observé par le projet de n'en conserver que les caractéristiques essentielles, afin de fournir la représentation du type — et non celle du spécimen. Cependant, la position des académiciens est à cet égard loin d'être univoque. Dans le premier volume de l'*Histoire des animaux*, il est en effet précisé que l'intérêt est porté à chaque spécimen observé, et non pas au type :

> Car au lieu que les Anciens et la pluspart des Modernes traitent la doctrine des animaux comme celle des sciences, parlant toujours généralement, nous n'exposons les choses que comme estant singulières […][1239]

Ce projet se voit légèrement modifié dans le second volume : on y inclut en effet la description de plusieurs spécimens pour chaque espèce, dans le dessein de dégager progressivement une idée du type[1240]. Néanmoins, ce glissement ne semble avoir impliqué aucune modification quant au statut des illustrations. On pouvait certes privilégier la représentation des spécimens dans la planche des sapajous[1241] ou dans celle du coq indien[1242], tout en concevant la figure de l'outarde comme approchant le type[1243]. En réalité, la construction de l'image se faisait au cas par cas et ne suivait pas une prescription d'ordre

---

[1239] Perrault, 1671, n.p. [préface].
[1240] « Car elle a jugé qu'il étoit important de marquer autant qu'il seroit possible les différences et les convenances qui se rencontrent souvent dans les animaux d'une mesme espèce » (Perrault, 1676, n.p. [avertissement]). Voir à ce sujet Guerrini, 2015, p. 103-104.
[1241] IFF 2935. « On n'a point fait la figure du quatrième singe, qui est le second sapajou, parce qu'il estoit entièrement semblable à celuy qui est icy représenté, à la réserve du museau qu'il avoit plus long » (Perrault, 1676, p. 120).
[1242] IFF 2939. « Des deux cocqs indiens, on a représenté dans la figure d'en bas cely dont le bec n'avoit point de bosse, mais qui avoit trois pointes par le bout, et qui n'avoit point de plumes blanches au dessus de la queue, parce que l'autre se trouve peint et décrit dans Aldrovande » (Perrault, 1676, p. 146).
[1243] « Les six otardes n'estoient pas tout-à-fait semblables. Il y en avoit dont le col estoit plus long à proportion des jambes ; d'autres l'avoient plus court. Quelques-unes avoient le bec plus point qu'il n'est icy dépeint ; la pluspart néanmoins l'avoient ainsi. Il y en avoit une où les plumes qui couvrent l'oreille estoient un peu plus longues qu'elles ne sont icy » (Perrault, 1676, p. 150).

épistémique qui fût clairement définie. Le degré élevé de reconstruction résultait d'une pratique vraisemblablement peu réfléchie — et par ailleurs couramment répandue — et non pas d'un projet soigneusement planifié[1244].

Un dessin à la sanguine représentant le castor disséqué en décembre 1667 ou durant l'année 1668[1245] **[fig. 4.71]** suggère cependant que d'autres méthodes avaient pu être envisagées durant les premières séances de l'Académie. Ici, le travail d'ombrage des pattes et des griffes, la vivacité et la précision du trait supposent un savoir-faire bien supérieur à celui de Perrault, et qui ne peut être que le fait d'un dessinateur professionnel — Le Clerc ou un autre des dessinateurs et graveurs travaillant pour l'institution[1246]. Mais les différences ne s'arrêtent pas là. À l'inverse de certains croquis du savant, vraisemblablement tirés sur le vif **[fig. 4.60 et 4.61]**, le dessin à la sanguine représente manifestement le spécimen mort et apprêté pour la dissection. La représentation paraît dès lors largement tributaire d'une observation attentive du spécimen, ce qui signifie, en d'autres termes, que le travail de reconstruction — ou de réinterprétation — se trouvait plus réduit qu'il ne l'était dans les croquis de Perrault[1247].

Si l'exemple du dessin du castor semble suggérer qu'un dessinateur professionnel n'eût pas nécessairement procédé de la même façon que Perrault, il atteste aussi que celui-ci n'avait pas immédiatement occupé le rôle qu'on lui attribua par la suite. Il aurait alors progressivement réussi à imposer la nécessité de recourir à ses doubles compétences de dessinateur et de savant pour la réalisation des figures, dans l'intention de se distinguer des académiciens[1248]. Pour défendre ce rôle, il employa alors l'argument explicité dans la préface de l'*Histoire des animaux* : si le dessinateur sait « bien représenter ce [qu'il] voit », seul le savant peut « bien voir comme il faut ce que l'on veut représenter »[1249]. Les compétences de Perrault dans l'art du

---

[1244] Je m'oppose donc à Peter Sahlins (2017, p. 194) qui considère que le responsable de la simplification opérée dans la représentation serait Le Clerc lui-même, et conclut que ce choix révèle « the slippage between the scientific project of observation and description and the political project of illustration ». Si l'argument est en lui-même discutable, il est en outre fondé sur la seule comparaison entre les pattes de l'ours gravées par Le Clerc [fig. 4.39] et deux dessins conservés aux archives de l'Académie des sciences. Or, ces deux dessins, loin d'avoir pu servir de modèle à Le Clerc, sont en réalité postérieurs, et doivent être attribués à Charles Simonneau ou à Louis de Châtillon (voir Gallay, 2021b [à paraître]).

[1245] Guerrini, 2015, p. 141. Cependant, il faut noter qu'un autre castor avait été disséqué le 25 août de l'année suivante (PVAS, t. IV, fol. 175r), et rien n'interdit *a priori* de penser que ce dessin eût été réalisé à ce moment-là, voire même plus tard, à une autre occasion.

[1246] Il n'est pas impossible que ce dessin soit en effet de la main de Le Clerc, mais il ne ressemble à aucun dessin connu du graveur.

[1247] Ce qui ne signifie aucunement l'absence de toute reconstruction, puisque toute représentation est le résultat d'une reconstruction, même minimale. Ainsi la tête et la queue légèrement surélevées dans la figure devaient-elles découler de manipulations effectuées durant le processus de dessin, tandis que la représentation des yeux clos de l'animal permettait de masquer la disparition de ceux-ci, vraisemblablement dévorés par des rongeurs lors du trajet par mer depuis le Canada (Perrault, 1671, p. 65).

[1248] Rabinovitch, 2018, p. 134-135.

[1249] Voir ci-dessus, p. 204.

dessin étaient sans nul doute estimées, et sa position dut certainement rencontrer l'assentiment des académiciens. Il découlait de cette situation une claire division du travail, dans laquelle la principale tâche de Le Clerc était de reconstituer les figures des animaux et de leurs organes, sans avoir observé ceux-ci, mais en se reposant uniquement sur les indications de Perrault.

4.4.2. La réaffirmation du savoir-faire du dessinateur professionnel au début des années 1680

Quelques années plus tard, cependant, certains savants commencèrent à relever les limites des figures produites selon le procédé décidé par Perrault, et Le Clerc fut progressivement admis à exécuter certains dessins durant les séances de dissection. En effet, si l'on considère le défaut de texture des organes et des spécimens représentés comme l'indicateur du travail de Perrault, il semble, à l'inverse, que les quelques figures dans lesquelles les accidents particuliers de la texture sont clairement représentés peuvent suggérer la participation du graveur et sa contribution à l'élaboration des premiers dessins d'après nature. Ainsi la langue du loup-cervier avait-elle sans doute fait l'objet d'une observation très attentive, notamment à l'égard de la disposition des papilles, afin d'être ainsi représentée[1250] **[fig. 4.40]**. La contribution du graveur à l'exécution de dessins d'après nature n'est cependant attestée que tardivement. Le 4 mars 1683, on arrêta ainsi « que Mrs Perrault, de La Hire, et Du Verney s'assembleront avec M^r^ Le Clerc au Jardin royal pour graver le squelette de l'éléphant et du crocodile »[1251]. Ces deux planches **[fig. 4.72-4.73]** ayant en réalité été gravées par Louis de Châtillon[1252], ce fut bien pour l'exécution des dessins directement d'après l'observation des squelettes que Le Clerc fut appelé par l'Académie. On peut d'ailleurs constater le soin extrême que le graveur avait accordé à la reproduction des petits accidents et irrégularités des différentes parties de chaque squelette.

[1250] L'image est de fait nettement plus précise que le texte : « [la langue] estoit couverte de pointes de même qu'au lion et au chat. Ces pointes depuis le bout de la langue jusqu'à la moitié estoient fort dures et fort aiguës, et estoient tournées vers la racine de la langue. Celles qui estoient depuis la racine jusqu'au milieu estoient tournées à l'opposite, et estoient plus mousses et moins dures » (Perrault, 1671, p. 59)

[1251] PVAS, vol. 10, fol. 121v.

[1252] Les deux planches ne sont pas référencées dans l'IFF de Châtillon (IFF17, t. II) mais elles paraissent bien devoir lui être attribuées, comme le soutenait déjà Jombert (J. 230.4 et 230.12). Cependant, seuls les paiements versés à Châtillon pour la planche du squelette de l'éléphant (J. 230.12) ainsi que pour celle du dromadaire (J. 230.1) apparaissent dans les comptes des Bâtiments (CBR, t. III, col. 109), et seules ces deux planches sont mentionnées dans le *Registre des planches gravées qui ont est esté receues depuis l'inventaire fait avec M^r^ l'abbé Varès, au mois d'aoust 1684*, à la date du 15 mars 1688 (BNF, Est., Rés., YE-144).

On sait par le biais de Jombert[1253] que Le Clerc produisit durant la séance du 16 septembre 1685 deux figures, « l'une à la mine de plomb, l'autre lavée à l'encre de la Chine », du rat volant « couché sur le dos », c'est-à-dire tel qu'il fut probablement représenté dans le dessin préparatoire à l'estampe **[fig. 4.58]**. Que l'on choisît ici de représenter la dépouille de l'animal ne peut manquer de frapper. Jusqu'à présent, les estampes ont toujours donné une allure vivante aux animaux terrestres[1254]. Perrault privilégiait manifestement la pratique du dessin d'après les spéciemens vifs, et si cela n'était pas possible, il laissait à Le Clerc le soin d'en donner une reconstitution[1255]. Même lorsqu'un dessinateur s'était chargé de représenter le castor mort à peu près tel qu'il pouvait l'avoir observé **[fig. 4.71]**, on privilégia une tout autre représentation **[fig. 4.37]** en partie fondée sur une planche de Gessner **[fig. 4.75]**, afin de montrer l'animal « aiant une moitié du corps, qui est la partie de devant, sur terre, et celle de derrière dans l'eau, parce que l'on a observé pendant le temps que l'on l'a nourri qu'il aimoit à plonger souvent ses pattes de derrière et sa queue dans l'eau »[1256]. Ce choix pourrait aisément être expliqué dès lors que l'on attribue à ces figures un objectif essentiellement décoratif ou spectaculaire, dirigé vers un lectorat courtisan plutôt que savant[1257]. Les riches paysages, sur lesquels je reviendrai[1258], semblent bien attester l'existence de cet objectif, mais les figures des animaux vivants ne sauraient être réduites à celui-ci. En effet, Perrault insiste à de nombreuses reprises sur la description des particularités externes de chaque spécimen observé, ayant averti le lecteur de l'intérêt de celles-ci dès la préface :

> Dans la description des animaux rares et qui viennent des païs estrangers, nous avons apporté un grand soin à bien dépeindre leur forme extérieure, [à] marquer la grandeur

[1253] Chez Paignon-Dijonval, « autre dessein original par Le Clerc, du rat volant, en deux figures détachées, où l'on voit cet animal singulier couché sur le dos ; l'une à la mine de plomb, l'autre lavée à l'encre de la Chine. On lit au haut : dessiné le 16 septembre 1685 » (J., t. II, p. 76). La séance du 16 septembre 1685 n'est pas mentionnée dans les procès-verbaux, mais le dessin préparatoire conservé aux Archives de l'Académie des sciences [fig. 4.58] porte également cette date au verso.
[1254] Les animaux marins, tels que le renard marin (IFF 2924) et le veau marin (IFF 2930), sont quant à eux représentés sous une forme plus équivoque, puisque leur situation hors de l'eau et leur position suggèrent plutôt leur agonie.
[1255] Le cas du cormoran [fig. 4.43 et 4.62] est à cet égard remarquable. Perrault avait sans doute modifié l'attitude de l'animal, mais avait laissé les pattes rétractées, ce que Le Clerc avait corrigé.
[1256] Perrault, 1669, p. 71.
[1257] Sur cette thématique, voir Guerrini, 2015.
[1258] Voir ci-dessous, chap. 4.4.3 et 4.4.4.

> et la proportion de toutes les parties qui se voient sans dissection, parce que ce sont des choses presque aussi peu connues que tout ce qui est enfermé au dedans[1259].

La reconstruction de la figure de l'animal vif à partir d'un spécimen mort, si elle permettait certes de satisfaire la curiosité d'un lectorat non savant, s'intégrait également au sein d'un projet épistémique, celui de présenter l'animal tel qu'il avait été de son vivant, et non tel qu'il était parvenu à l'Académie[1260]. Le dessin préparatoire à la planche du rat-volant semble contredire cette approche : pour la première fois, il avait été décidé de représenter la figure de l'animal dans la position dans laquelle on avait pu l'observer, et de limiter ainsi le processus de reconstruction.

La question de la fidélité de la représentation à son modèle avait sans aucun doute agité les académiciens au début des années 1680. Il est probable que ce fût Joseph-Guichard Duverney qui s'opposa le plus ouvertement à certaines des pratiques de Perrault, et qui entreprit d'encourager la présence des dessinateurs durant les séances de dissection. Duverney avait intégré l'Académie en 1674, âgé de vingt-six ans seulement, mais il état déjà célébré comme étant l'un des plus brillants anatomistes d'Europe[1261]. Nommé « démonstrateur-opérateur » au Jardin des plantes du roi en 1682, il s'était attelé à reconstituer les squelettes de l'éléphant et du crocodile que Le Clerc fut amené à dessiner en 1683[1262] : on peut en conséquence suggérer que cette dernière décision avait été prise par l'anatomiste lui-même.

À ce moment-là, la présence des dessinateurs durant les séances de dissection commence à apparaître dans les comptes des Bâtiments du roi. Le 25 février 1685, Le Clerc fut rémunéré pour « plusieurs desseins » qui ont sans doute été exécutés d'après les organes disséqués[1263]. Ce fut ensuite à Châtillon que revint une telle charge. Le 9 décembre, il perçut la somme de 353 livres « pour neuf desseins de plantes rares, un dessein d'un poisson, neuf de la tortue et seize journées qu'il a employées à dessiner des parties d'autres animaux »[1264]. À partir de

---

[1259] Perrault, 1671, n.p. [préface]. Il avait déjà prévenu auparavant que « ce dessein de décrire seulement les parties a esté encore restraint à celles du dedans, et c'est pour cela que nous avons appellé les descriptions que nous faisons, anatomiques, bien qu'elles contiennent beaucoup de choses qui se peuvent voir sans dissection. ».
[1260] Les informations données pour la figure du coati-monti (IFF 2929) sont particulièrement explicite à l'égard des difficultés relatives à une telle pratique : « Il est encore nécessaire d'estre averti que le museau est un peu plus courbé qu'il n'estoit lorsque la dissection a esté faite, afin de représenter la mobilité que l'on y a remarquée, et la grande facilité qu'il avoit à estre élevé en haut ». Cependant, on a préféré représenter la queue « recourbée en bas, parce qu'elle a esté trouvée disposée de cette sorte dans l'animal mort », et ce, malgré que certains auteurs antérieurs eussent affirmé « que le coati a de coutume de porter sa queue fort élevée » (Perrault, 1671, p. 88).
[1261] Sur la célébrité de Duverney avant sa nomination à l'Académie, voir Guerrini, 2015, p. 165-167.
[1262] Voir à ce sujet, Guerrini, 2003.
[1263] CBR, t. II, col. 785.
[1264] CBR, t. II, col. 785.

l'année suivante, il reçut une gratification annuelle de 400 livres pour les « desseins des plantes et dissections des animaux »[1265]. La présence d'un dessinateur professionnel, associée à un changement de pratique, conduisit à une transformation manifeste de la production visuelle de l'Académie, dont les planches des squelettes de l'éléphant et du crocodile sont les premières manifestations. Les dessins réalisés sous la direction de Duverney étaient en effet plus soigneusement réalisés que ceux de Perrault, et permettaient de transcrire un nombre bien plus conséquent d'informations[1266]. Comme on avait pu le reconnaître au début des années 1700, « les desseins faits par M. Châtillon sont plus châtiés que ceux sur lesquels on a gravé ceux de cette ancienne académie »[1267].

Ce changement progressif de pratique témoigne de la reconnaissance des limites du procédé mis en place par Perrault, et de la revalorisation du savoir-faire du dessinateur professionnel, au détriment des compétences en dessin du savant. On constate aisément que ces modifications ne découlaient pas d'un changement de régime après la mort de Perrault, le 9 octobre 1688[1268], mais plus probablement de décisions successives visant à améliorer la qualité de telle ou telle figure, jusqu'à modifier, de manière générale, les modalités d'exécution des planches en attribuant au dessinateur une place prépondérante dans l'élaboration des premiers croquis d'après nature.

4.4.3. Savoir observer : le dessinateur comme savant ?

Ce changement de pratique entraîna manifestement un changement de perception à l'égard du statut même des dessinateurs. Nommé « dessinateur de dissections d'animaux et de plantes » dans les comptes des Bâtiment du roi[1269], Châtillon se prévalait lui-même du titre de « dessinateur de l'Académie royalle des sciences »[1270], tout comme Philippe Simonneau, quelques années plus tard[1271]. On observe alors, dans de tels cas, les prémisses d'une spécialisation — et donc d'une professionnalisation — de la pratique de l'illustration scientifique.

Un tel statut aurait manifestement été inconcevable quelques années auparavant. Certes, Le Clerc n'avait aucune raison d'être réduit à la seule charge de dessinateur et graveur pour

[1265] CBR, t. II, col. 1011.
[1266] Gallay, 2021b [à paraître].
[1267] Paris, Archives de l'Académie des sciences, pochette 1671.
[1268] Comme l'a soutenu Antoine Picon (1988, p. 67).
[1269] CBR, t. II, col, 1210, t. III, col. 126, 306, 440.
[1270] Herluison, 1873, p. 71.
[1271] Herluison, 1873, p. 412.

l'Académie, eu égard à la très grande variété de travaux qu'il était amené à exécuter dans des contextes fort différents. Cependant, à ce moment, l'idée même qu'un graveur — quel qu'il fût — pût se prévaloir d'un quelconque statut au sein de l'institution ne pouvait être envisagée. Dans ses mémoires, Charles Perrault distingue nettement la classe des académiciens à proprement parler, et la « classe inférieure », constituée de ceux « qui n'y étoient que pour écouter et pour exécuter ce qui avoit été résolu par la compagnie, et particulièrement pout faire des observations dont elle avait besoin »[1272]. Parmi ces derniers, sont cités les mathématiciens Jean Richer, Claude-Antoine Couplet, ou encore Antoine Niquet — lesquels comptèrent parmi les *élèves* de l'Académie[1273] — mais non les graveurs ni les dessinateurs. Ceux-ci étaient exclus du fonctionnement de l'institution, peut-être parce que leur pratique restait largement associée aux arts les plus vils, en particulier chez les savants et les lettrés, comme en témoignent les discours souvent cités de Mathieu Molé ou de Samuel Sorbière[1274].

Or cette réalité contraste radicalement avec l'image que Le Clerc lui-même donna de son propre statut. En effet, il représenta, dans le frontispice de l'*Histoire des animaux* **[fig. 4.74]** une figure exposant l'un des cuivres ayant servi à l'ouvrage. On retrouve dans la vignette ornant la préface **[fig. 4.75]** une figure similaire, qui montre cette fois une épreuve ou un dessin préparatoire à l'une des planches. Si la figure en question reste difficile à identifier, il ne fait guère de doute qu'elle incarne le graveur lui-même, évoluant naturellement parmi les académiciens, et participant pleinement à leurs activités comme s'il avait été l'un des leurs[1275]. Une telle représentation, qui exclut d'emblée les autres artistes travaillant pour l'Académie[1276], affiche une implication bien supérieure à celle à laquelle pouvait effectivement prétendre le graveur[1277].

Bien entendu, ces deux estampes ne cherchaient pas à représenter une réalité objective. En 1671, Louis XIV n'avait encore jamais daigné visiter l'institution, contrairement à ce que montre le frontispice[1278] ; la proximité de l'Observatoire avec le Jardin des plantes, que l'on voit à

[1272] Perrault, 1993, p. 140.
[1273] Voir à leur propos Sturdy, 1995, p. 127-137.
[1274] Voir Puttfarken, 2000, p. 230.
[1275] Earnest Watson (1939, p. 562) note bien qu'il ne s'agit pas de portraits à proprement parler mais de « likenesses ».
[1276] Il n'est pas anodin que la vignette pour l'*Histoire des plantes* (IFF 1510) ne présente quant à elle aucune des planches exécutées par Bosse ou Châtillon pour servir à l'ouvrage.
[1277] La présence du graveur aux séances devait en effet rester tout à fait exceptionnelle. D'une part, les dessins étaient réalisés par Perrault et, d'autre part, c'était également celui-ci qui montrait les planches de Le Clerc à ses confrères (voir p. ex. PVAS, vol. 10, fol. 122r). Il est probable que l'accès au séances fût restreint aux seuls académiciens, ce que le règlement de 1699 entérina (*Règlement*, 2002, art. no. 34).
[1278] Cette visite n'eut lieu qu'en 1681 (Fontenelle et Godin, 1733, p. 319-320).

travers la fenêtre, relève également d'une pure fiction. Ces travestissements témoignent pourtant d'une réalité symbolique, que ce soit la protection royale accordée aux membres de l'institution, ou les liens étroits que celle-ci avait développés avec le Jardin du roi et l'Observatoire[1279]. En conséquence, si la présence de Le Clerc dans les estampes n'atteste pas nécessairement une réalité quotidienne, elle n'en révèle pas moins la perception que le graveur avait de lui-même, et qu'aucun académicien ne semble avoir cherché à réfuter. Le statut dont le graveur se prévalait à travers ses estampes ne résultait pas d'une construction purement fantasmatique, mais d'interactions sociales qui avaient encouragé, du moins tacitement, une telle attitude.

Dans quelle mesure ce statut découlait-il de la reconnaissance d'un savoir-faire spécifique, propre à un dessinateur professionnel ? La participation croissante de Le Clerc et de Châtillon aux séances de dissection et la qualité des résultats auxquels ceux-ci parvinrent suggèrent effectivement la reconnaissance progressive de telles compétences. Néanmoins, était-ce bien ces compétences-là que Le Clerc avait cherché à afficher ? Rien ne semble le suggérer. Contrairement à Châtillon ou à Simonneau, le graveur ne vanta nullement sa contribution aux dessins d'observation. Au contraire, il est probable que cette tâche ne servît pas directement ses intérêts, puisqu'il céda sa place à Châtillon vers le début de l'année 1685[1280], c'est-à-dire au moment où le travail de dessin d'après nature commençait à être plus fréquemment confié aux dessinateurs.

De fait, il semble que le graveur n'affectionnait guère la pratique du dessin fondé exclusivement sur l'observation. Ainsi son fils raconte-t-il, à propos des académies que le graveur avait exécutées peu après son arrivée à Paris, qu'elles étaient « pour la plupart assez médiocres, M. Le Clerc n'étant pas encore accoutumé à copier d'après nature, et faisant beaucoup mieux de génie »[1281]. Un indice plus concret vient à l'appui de cette affirmation. En septembre 1671, Jean-Dominique Cassini s'établit au sein de l'Observatoire et débuta le projet de produire une grande carte de la Lune dont la précision devait surpasser toutes celles qui

[1279] Voir Stroup, 1990, p. 5-8.
[1280] Les dernières planches du graveur furent livrées le 16 octobre 1684 : « M^r Le Clerc a livré quatre planches d'animaux gravées pour la suite de l'hist[oir]e des animaux de M^rs de l'Académie, sçavoir deux de l'éléphant, une de l'ibis et de la cigogne, une du lézard écaillé » (*Registre des planches gravées qui ont est esté receues depuis l'inventaire fait avec M^r l'abbé Varès, au mois d'aoust 1684*, BNF, Est., Rés., YE-144). Il est plausible qu'il eût donc lui-même commandé la gravure des deux premières planches de l'éléphant à Châtillon, avant de donner à celui-ci une place officielle au sein de l'entreprise.
[1281] *Abrégé*, p. 410.

l'avaient précédée[1282]. Il sollicita Le Clerc pour qu'il dessinât, sous sa direction, les différentes parties du satellite, directement d'après l'observation au télescope[1283]. Quelque temps plus tard, probablement au début de l'année 1673, le graveur fut remplacé par un certain Jean Patigny[1284], lequel réalisa durant les années suivantes de très nombreux dessins qui lui servirent ensuite à exécuter l'estampe[1285].

Cassini n'avait certainement pas choisi Le Clerc par hasard. En 1671, Patigny avait déjà travaillé à plusieurs reprises pour le compte de l'astronome[1286], et celui-ci aurait donc pu lui confier l'exécution des dessins de la lune, l'eût-il jugé plus apte que son confrère à assumer cette tâche. Peut-on croire que Cassini se serait montré, après quelque temps, insatisfait de l'ouvrage de Le Clerc, et l'aurait fait remplacer par Patigny ? Ce n'est pas impossible : celui-ci semble d'ailleurs avoir été un dessinateur relativement habile, rompu à l'art du portrait d'après nature[1287], et donc *a priori* qualifié pour le dessin d'observation[1288].

Cependant, la considération croissante dont jouissait Le Clerc auprès des académiciens ne permet guère de soutenir cette hypothèse. Il semble de fait plus probable que le graveur lui-même abandonna ses travaux pour Cassini en raison du peu d'intérêt qu'il leur portait. L'exécution de dessins des parties de la Lune à l'aide d'un télescope constituait en effet un travail extrêmement fastidieux. Le mouvement de la lune dans ciel nécessitait de réajuster constamment l'instrument, et les conditions météorologiques pouvaient, de manière parfois imprévisible, affecter les observations. En outre, l'usage du télescope augmentait la difficulté de l'ouvrage : le dessinateur devait en effet mémoriser ce qu'il voyait par l'oculaire avant de le reporter sur la feuille, puis retourner à l'instrument afin de vérifier ce qu'il venait d'esquisser,

---

[1282] Cette carte publiée en 1679 est fort rare : deux épreuves de premier état sont conservées à la Bibliothèque nationale (Cartes et plans, GE D-12812 ; Est., Rés., AA-5, Patigny, Jean). Elle a été généralement attribuée à Claude Mellan (voir IFF17, t. XVII, Mellan (Claude), inv. no. 287), mais elle fut en réalité gravée par Jean Patigny (voir à ce sujet Weimer, 1979 et Launay, 2003).

[1283] Wolf, 1902, p. 168. Cassini note le 14 septembre que « quantum permisere nubes hoc vespere delineata est cum S. Le Clerc lunae macula Ricciolo dicta *Mare Humorum* ». Deux jours plus tard, il mentionne, parmi ses collaborateurs, Le Clerc « qui lunam in defecte me iubense delineavit » (Paris, Archives de l'Observatoire, D1/1, n.p.).

[1284] Patigny est rémunéré dès le 6 octobre 1673 « pour avoir dessigné pendant cinq mois les tasches de la lune » (CBR, t. I, col. 712).

[1285] Une partie de ces dessins sont conservés aux Archives de l'Observatoire de Paris, D6/40. Sur ce recueil, voir Launay, 2003, p. 14.

[1286] CBR, t. I, col. 543. Il avait également exécuté deux planches pour *Vitruve* de Perrault (CBR, t. I, col. 473, 543).

[1287] Plusieurs portraits de sa main portent sa signature suivie de la mention « *ad vivum delineabat et sculpebat* » (BNF, Est., SNR-1 [Patigny, Jean]).

[1288] Il était d'ailleurs proche de l'astronome, puisque celui-ci était le parrain de Dominique Patigny, né en 1674 (Herluison, 1873, p. 335). Rien n'indique cependant que de tels liens eussent préexisté à leur collaboration.

et ainsi de suite[1289]. Si Patigny avait trouvé le moyen d'alléger le travail en utilisant un papier bleu sur lequel il pouvait tracer les ombres à la pierre noire et les zones lumineuses par des rehauts de craie blanche[1290], il avait commencé par travailler uniquement à la sanguine sur papier blanc[1291] **[fig. 4.77]**. Or cette technique, vraisemblablement employée par Le Clerc avant lui, s'avérait fort laborieuse puisqu'elle demandait au dessinateur de couvrir l'intégralité de la surface du motif, à l'exception des zones les plus lumineuses.

4.4.4. La place de l'ornement et le rôle du graveur parmi les savants

Rien ne permet de penser que Le Clerc aurait trouvé dans la pratique du dessin d'observation un moyen d'asseoir sa propre légitimité. En conséquence, ce n'était pas par l'activité la plus proprement épistémique et donc la plus proprement scientifique — du moins à nos yeux — que le graveur s'était arrogé le droit de compter parmi les collaborateurs de l'Académie. Quelles étaient alors les compétences par lesquelles il avait su justifier sa présence symbolique parmi les académiciens ? La maîtrise de la gravure ne pouvait guère, à elle seule, constituer une raison suffisante, et il semble en conséquence que la légitimité de Le Clerc découlait d'un rôle plus large, et plus difficile à définir, qui résultait directement de sa collaboration avec Claude Perrault.

Si le graveur était loin d'être le seul à travailler pour l'Académie, il joua cependant un rôle tout à fait unique dans la production visuelle de l'institution. On lui confia systématiquement l'élaboration des accessoires décoratifs. Outre le frontispice, les vignettes, lettres grises, fleurons et autres culs-de-lampe des ouvrages de l'Académie[1292], il se chargea de réaliser deux planches de *La Mesure de la Terre* de Jean Picard[1293], donna probablement à Châtillon le dessin des deux petits paysages du *Traité du nivellement* d'Edme Mariotte[1294], et exécuta également

---

[1289] Un siècle plus tard, l'astronome Jean-Sylvain Bailly (1779-1782, t. II, p. 218) rendit compte de cette difficulté : « On ne peut voir les taches de la lune à la chambre obscure, comme celles du soleil : il faut les considérer directement dans le télescope ; il faut les quitter, les perdre de vue pour les dessiner de mémoire ; il faut donc recommencer souvent pour s'assurer de l'exactitude ».

[1290] Paris, Archives de l'Observatoire, D6/40.

[1291] On attribue génralement les dessins réunis ici à Le Clerc et à Patigny. En réalité, tous les dessins sont très certainement de la main de Patigny, puisque les premiers d'entre eux sont respectivement datés du 26 août et du 18 septembre 1673, et que Patigny avait, selon les comptes des Bâtiments du roi, commencé de tels travaux autour du mois de mai de cette année (CBR, t. I, col. 712).

[1292] Outre les pièces déjà mentionnées [fig. 4.74 et 4.75], voir IFF 1510-1511, 2887, 2917, 2919, 2921-2922, 2987-2988, 2991-2995, 3021.

[1293] IFF 2989-2990.

[1294] Ces planches, généralement attribuées à Bosse (J. 130, repris par Maxime Préaud, et Lothe, 2008, cat. no. 1482-1483), sont en réalité de la main de Châtillon, comme l'atteste le *Mémoire de toutes les planches qui ont esté gravées pour le Roy avec le prix de chacune, depuis l'année 1669 jusqu'à la fin de 1679* (BNF, Est., Rés.,

les quatre grands cartouches de la *Carte particulière des environs de Paris* conçue par l'Académie[1295]. De tels travaux, s'ils étaient dénués de toute fonction épistémique, n'en étaient pas pour autant superflus : l'objectif épistémique ne suffisait pas à fabriquer les ouvrages de prestige indispensables à la survie de l'institution.

Ce serait donc par une contribution totalement extérieure à l'entreprise scientifique — telle que nous l'entendons — que le graveur put acquérir une certaine position parmi les savants. Pour ceux-ci cependant, il allait de soi que le travail de Le Clerc n'était pas de la même nature que le leur. En effet, le type d'image qu'ils cherchaient à produire devait précisément se départir de tout ornement, comme l'avait affirmé Perrault. Les critiques émises à l'encontre de certaines libertés que prirent Nicolas Robert ou Abraham Bosse dans les planches de l'*Histoire des plantes*[1296], tendent ainsi à soutenir l'existence d'une claire distinction entre une image qui appartient au champ de la science et une autre qui en est exclue.

Comment expliquer alors la présence des paysages chatoyants qui environnent les figures des planches de l'*Histoire des animaux* ? Un tel emploi n'avait en effet rien d'évident. Vésale avait introduit ce système de représentation dans les planches de sa *Fabrique du corps humain*, mais la plupart des ouvrages postérieurs sur l'histoire naturelle des animaux n'en faisaient guère usage[1297]. Aussi la conception des paysages dans les planches de l'*Histoire des animaux* semble, une fois encore, devoir être attribuée à Le Clerc. En juin 1668, le graveur avait notamment dessiné une petite scénette pour accompagner l'un des diagrammes qu'Edme Mariotte avait conçu pour sa *Nouvelle pratique de perspective* jointe aux procès-verbaux de l'Académie **[fig. 4.78]**. Tant par sa composition que par sa fonction, le dessin rappelle les planches de la *Pratique de la Géométrie*, encore inédite. Il semble que la démonstration des capacités de Le Clerc, assortie à la séduction que pouvait exercer une telle image au milieu des arides démonstrations de Mariotte, devait contribuer à éveiller ou à soutenir l'intérêt des académiciens pour l'usage décoratif du paysage.

Cependant, le graveur avait été familiarisé à un autre usage du paysage, *a priori* bien plus étroitement lié au contexte de l'*Histoire des animaux*. Il semble en effet qu'il eut l'intention de reconstruire une image vraisemblable du milieu dans lequel évoluait l'animal, selon le même procédé utilisé pour les grandes planches de l'*Histoire des Antilles* de Du Tertre. Aussi

---

YE-160, Paris, Archives Nationales, O^1 1964^2). Le style rappelle cependant les compositions de Le Clerc, en particulier les suites pédagogiques plus tardives (voir ci-dessous, p. 309-311).

[1295] IFF 914-917.

[1296] Stroup, 1990, p. 82.

[1297] Comme l'a souligné Anita Guerrini (2010, p. 393-394).

quelques-unes des premières planches, celles de l'ours **[fig. 4.39]**, de l'élan **[fig. 4.41]**, ou de la gazelle[1298], présentent-elles une nature sauvage et inhospitalière, propre à évoquer l'environnement de chaque espèce. Les descriptions de Perrault témoignent en effet de l'attention que l'on portait à la question du milieu naturel de l'animal[1299], et il se peut en conséquence que le graveur eût été, dans un premier temps, encouragé à une telle pratique.

Ce procédé fut néanmoins entièrement abandonné dans l'édition de 1676. Le Clerc favorisa des vues pittoresques et joliment ordonnées, ornées de fabriques antiques, de palais, de chaumières ou autres maisonnettes. Rappelant tantôt les luxuriantes campagnes de Ruisdael et de Hobbema, ou celles, plus sages, de Poussin, Dughet et Le Lorrain, les arrière-plans s'inscrivent manifestement dans le registre de la peinture de paysage. Enfin, certaines planches, celles du veau marin **[fig. 4.42]**, des sapajous[1300] ou encore de la poule sultane[1301], présentent un environnement entièrement architecturé, et constituent la preuve définitive qu'il n'était absolument plus question de suggérer, même vaguement, le milieu d'origine de l'animal[1302].

Dès lors qu'ils étaient privés de toute valeur épistémique, ces paysages précieux reprenaient la fonction de simples ornements — c'est-à-dire la fonction qu'ils occupaient dans la *Pratique de la géométrie* ou dans le traité manuscrit de Mariotte. L'écart que Le Clerc avait concédé, avec l'aval des académiciens, fut de courte durée, et il signale ainsi une approche équivoque de la question de la représentation d'une réalité lointaine ou exotique. De toute évidence, les limites épistémiques d'un travail de reconstitution, largement fondé sur l'imagination, n'avaient guère été soulignées par Du Tertre. Le graveur put néanmoins appréhender, dans un autre contexte, la distinction en jeu dans l'*Histoire des animaux*. Dans la préface à l'*Histoire de l'état présent de l'Empire ottoman* de Paul Rycaut, le traducteur Pierre Briot indique en effet qu'il avait demandé à Le Clerc d'» observer exactement les traits et les contours » des dessins réalisés *de visu* par l'auteur[1303], permettant ainsi « une connoissance parfaite » des costumes et coiffures des Turcs. Parce que de telles figures auraient paru « trop nues si elles eussent esté toute seules », Le Clerc ajouta « dans le lointain, des ornemens accom[m]odez à la condition de ceux qu'elles représentent ». Or Briot ne manqua pas d'avertir le lecteur que la vraisemblance de ces paysages ne doit pas lui laisser le loisir de « s'imaginer

[1298] IFF 2913.
[1299] Guerrini, 2015, p. 137.
[1300] IFF 2935.
[1301] IFF 2952.
[1302] Voir aussi Sahlins, 2017, p. 185.
[1303] IFF 3026-3052.

qu'à cet égard les choses soient entièrement comme [Le Clerc] les a gravées, car elles n'y ont esté mises que pour plaire à la vue »[1304].

Un tel avertissement suggère que le graveur n'avait pas pu être totalement insensible au problème que posait la reconstruction d'un paysage exotique fondé sur l'imagination. Le glissement opéré entre l'édition de 1671 et celle de 1676 atteste à plus forte raison la prise de conscience des implications d'un tel procédé. L'inscription univoque des paysages au sein de la tradition picturale permettait de souligner leur fonction ornementale, en écartant de ce fait la possibilité qu'ils puissent constituer une source d'information sur le milieu naturel de l'animal. Ce procédé témoigne de la préoccupation évoquée par Briot, celle de ne pas tromper le lecteur en abusant du pouvoir de l'image à représenter de manière vraisemblable son objet. Mais il permettait aussi au graveur d'affirmer plus clairement ses ambitions quant à son rôle au sein de l'entreprise de l'*Histoire des animaux*. En effet, retirer aux paysages toute fonction épistémique ne signifiait pas pour autant les dévaluer. Bien au contraire, Laurent-Josse juge ceux de la seconde édition « incomparablement plus chargés et plus beaux que » ceux de la première[1305]. Il est indéniable que Le Clerc leur accorda une plus grande importance, comme en témoignent le soin apporté à l'exécution, ou la place réservée à certaines figures. Ainsi les dimensions fort réduites du veau marin **[fig. 4.42]** ou de la grande tortue des Indes **[fig. 4.47]** permettaient-elles de faire du paysage le principal motif de la planche. L'attachement de Le Clerc à ce type de composition est en effet attesté par l'exécution de nombreux petits paysages de fantaisie durant les décennies suivantes[1306] — dont certains rappelaient manifestement ceux conçus pour l'*Histoire des animaux*.

L'inclusion des planches de l'ouvrage au sein du Cabinet du roi avait sans doute pu justifier l'exécution de paysages aussi délicats, mais elle ne pouvait aucunement en constituer le moteur : si tel était le cas, comment expliquer que les planches de l'*Histoire des plantes* soient, quant à elles, dénuées de tout paysage ? De fait, l'emploi des paysages en arrière-plan avait manifestement été pensé par Le Clerc, qui s'était inspiré de ses propres planches pour la *Pratique de la géométrie* aussi bien que des travaux exécutés pour Du Tertre. On avait ensuite soutenu sa proposition, en raison du plaisir que pouvaient générer de tels motifs, et de l'augmentation de prestige qui découlait de ce plaisir : aussi Charles Perrault ne manqua-t-il pas

[1304] Rycaut, 1670, n.p. [préface].
[1305] *Cat. ms.*, 1670, no. 1.
[1306] Voir notamment la suite des paysages pour le marquis de Beringhen (IFF 1006-1017), celle pour le marquis de Courtanvaux (IFF 1018-1054) ou la suite des *Diverses suites de figures, chevaux et paysages* pour le duc de Bourgogne (IFF 1137-1196).

de suggérer à Colbert qu'il était souhaitable que chaque « feuille soit toute remplie » et qu'il fallait en conséquence les « orner de paisages ou de ciel quand les animaux ou autres figures sont trop petites »[1307].

Qui avait ensuite pris la décision de souligner, dans les planches publiées en 1676, la fonction purement ornementale des arrière-plans en les inscrivant de manière ostensible dans le sillage des modèles de la peinture de paysage ? On ne peut refuser à Le Clerc une importante part de responsabilité dans ce choix, en raison des intérêts personnels qu'il pouvait y trouver, et on ne peut guère douter que les frères Perrault se fussent aisément accommodés d'une telle solution, celle-ci étant pleinement appropriée à la double fonction, épistémique et politique, de l'ouvrage.

***

Retracer précisément la fabrication des planches de l'*Histoire des animaux* permet de situer le degré d'élaboration d'une conception dichotomique de l'art et de la science. Loin de se manifester clairement par les deux registres qui forment chaque planche de l'ouvrage, cette dichotomie se dévoile seulement, sous une forme encore différente, dans l'évolution du rapport à la fidélité de l'image, depuis les estampes de l'*Histoire des Antilles* jusqu'à celles de la seconde édition de l'*Histoire des animaux*. Il n'était guère problématique, aux yeux de Du Tertre comme à ceux de Le Clerc, qu'une image servant à informer le lecteur d'une réalité qu'elle avait pour fonction de représenter, fût en fait fabriquée indépendamment de cette même réalité. En dépit du discours résolument empiriste que tenait Du Tertre, les deux hommes ne semblent pas avoir nettement appréhendé combien la construction d'une représentation devait se reposer sur l'observation — et limiter ainsi le recours à l'imagination — afin de fournir des informations précises sur l'objet. Au contraire, en rattachant clairement les paysages de la seconde édition de l'*Histoire des animaux* à la tradition picturale afin de leur ôter toute prétention épistémique, Le Clerc esquissait assez nettement une forme de dichotomie entre le savoir acquis par l'observation et le plaisir produit par l'imagination.

Cependant, si cette dichotomie semble se recouper avec notre propre dualisme entre art et science, elle soulève encore une interrogation : dans quelle mesure la traditionnelle hiérarchie sociale, qui distinguait la pratique artisanale — ou artistique — de la pratique littéraire — ou

[1307] *Mémoire que Monseigneur a dressé touchant la publication des ouvrages où il y a des planches gravées*, daté du 22 février 1670, Paris, Archives nationales, O^1 1964^2 ; BNF, Est., Rés., YE-160, transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 77.

scientifique, — subsiste encore ici ? Le dessin d'observation constituait l'activité la plus proprement épistémique à laquelle se prêta Le Clerc et la plus à même de rapprocher la pratique du graveur de celle d'un savant. On pourrait donc penser que le dessin d'observation aurait contribué à élever le statut du graveur auprès des académiciens et à justifier sa présence symbolique parmi ceux-ci. Pourtant, ce ne furent certainement pas les croquis exécutés pour Cassini ou pour Perrault, et encore moins les quelques travaux réalisés sous la conduite de Duverney — d'ailleurs rapidement laissés aux soins de Châtillon — qui permirent au graveur d'acquérir une position parmi les académiciens. De fait, celle-ci ne découlait pas des ouvrages qui le rapprochaient des savants, mais, au contraire, de ceux qui l'en distinguaient, à savoir la composition en deux registres, les paysages des planches des animaux, ou encore les scènes qui ornent le frontispice, les vignettes, et autres culs-de-lampe des livres publiés par l'Académie. En d'autres termes, les travaux les plus manifestement assimilables au concept d'art tel que nous l'entendons aujourd'hui, furent précisément ceux par lesquels les académiciens reconnurent la valeur de Le Clerc. Cette reconnaissance semble pouvoir être attribuée à la singularité des compétences du graveur, et tend ainsi à soutenir une disparité bien établie entre pratique artistique et pratique scientifique. Cependant, elle atteste également une interaction étroite entre celles-ci, suggérant que l'apport proprement artistique du graveur n'était pas nécessairement perçu comme entièrement extrinsèque à l'activité scientifique.

Dès lors que la pratique scientifique fut organisée et financée par la couronne, sa pérennité reposait entièrement sur le prestige qu'elle procurait au roi. Ce fut en raison de cette nécessité que les académiciens, encouragés par les frères Perrault, pressèrent l'inclusion des planches au sein du Cabinet du roi et, pour légitimer une telle ambition, cherchèrent à les parer des atours les plus séduisants. Si la contribution de Le Clerc s'avérait à cet égard cruciale, et fut reconnue comme telle, elle devait alors conduire à modifier la perception qu'il avait de lui-même. Le Brun estimait essentiellement le savoir-faire du graveur, du moins jusqu'à ce qu'il consentît à lui confier la conception et l'exécution de la *Pompe du chancelier Séguier* en 1672. À l'inverse, les frères Perrault valorisèrent immédiatement les capacités plus proprement intellectuelles — ou plus proprement artistiques — de Le Clerc. Ce fut à la demande de Charles que le graveur conçut et exécuta les trente petits dessins lavés, servant de vignettes et culs-de-lampe, afin d'orner un prestigieux manuscrit destiné à être placé dans la bibliothèque

personnelle du roi, à Versailles[1308]. Que Perrault confiât à Le Clerc la réalisation d'un objet aussi prestigieux atteste la haute considération qu'il portait déjà au talent du dessinateur, et non pas seulement à celui du graveur. Claude lui-même avait choisi de faire représenter, dans son portrait aujourd'hui conservé au Musée d'Histoire de la médecine de Paris[1309], ses travaux architecturaux par le biais d'un dessin reprenant le frontispice du *Vitruve* inventé par Le Clerc[1310] **[fig. 5.6]**. Il fit également appel au graveur pour les planches de ses *Essais de physique* publiés entre 1680 et 1688[1311], planches qui jouaient au sein de l'ouvrage un rôle novateur et tout à fait essentiel, sur lequel l'auteur insista :

> […] je n'ay point mis les figures qui se voyent dans tous les livres d'anatomie, et j'ay cru que l'on se contenteroit de celles qui ont quelque chose de nouveau, et qui sont absolument nécessaires pour faire comprendre ce que le discours seul ne pouvoit expliquer assez clairement.[1312]

Les planches présentent en effet des formes d'analogies visuelles entre le fonctionnement des organes et celui de machines. Elles relevaient donc d'une étroite collaboration entre l'auteur et le dessinateur[1313]. Une fois encore, ce n'était pas simplement le savoir-faire du graveur qui intéressait Claude Perrault, mais un ensemble de compétences bien plus vaste qui embrassaient notamment la conception d'images didactiques, propres à transmettre des informations abstraites.

L'association de Le Clerc à l'Académie des sciences, probablement favorisée par l'estime que lui portaient les frères Perrault, avait contribué à le rapprocher des milieux savants, mais elle ne devait pas pour autant le conduire à se désintéresser de son art pour se tourner vers une autre carrière[1314]. En réalité, les qualités pour lesquelles le graveur fut reconnu au sein de

---

[1308] Chantilly, Bibliothèque du Château de Chantilly, ms. 442. L'ouvrage fut édité en 1675 par Jean Le Laboureur qui avoue, dans sa préface au prince de Conti, avoir « volé » le manuscrit (Perrault, 1675, n.p. [épître]). Voir à ce sujet Rabinovitch, 2018, p. 110-111.

[1309] Inv. Legrand, no. 102 (voir Paris, 2017, cat. no. 3)

[1310] Ce rapprochement me paraît d'autant plus intéressant que les architectes du Grand siècle se faisaient en général portraiturer avec leurs principales réalisations en arrière-plan : celles-ci étaient donc situées dans le même espace que celui de la figure elle-même, comme en témoignent le portrait de Jacques Lemercier devant la chapelle de la Sorbonne, par Philippe de Champaigne (Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 7545), celui de Jules Hardouin-Mansart devant l'église des Invalides, par Hyacinthe Rigaud (Paris, Louvre, Département des peintures, inv. 7510) ou encore celui de Jean-Baptiste Le Blond (collection privée, voir Paris, 2017, cat. no. 4).

[1311] IFF 2953-2984. Préaud réaffirme de manière convaincante l'attribution de ces planches à Le Clerc, mise en doute par Mariette.

[1312] Perrault, 1680-1688, t. III, p. 5.

[1313] Voir Rabinovitch, 2018, p. 124-129.

[1314] Contrairement à ce qu'a suggéré Oded Rabinovitch (2013, p. 50) : « indeed, their involvement with the *Natural history of animals project* was the culmination, for Bosse and especially for Le Clerc, of a process that distanced them from the world of craft or painting ».

l'Académie des sciences sont précisément celles qu'il tentait au même moment de faire valoir auprès de Le Brun. Si, comme nous le verrons, sa collaboration avec les savants l'encouragea sans doute à développer ses premiers projets littéraires, elle contribua plus directement à affirmer sa valeur en tant qu'inventeur et concepteur d'images, c'est-à-dire, selon nos propres termes, en tant qu'artiste.

5. Le graveur à l'égal des peintres (1672-1706)

Le 6 août 1672, Le Clerc fut reçu au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, après avoir présenté sa planche de la *Pompe du chancelier Séguier*. Son élection semble donc répondre au projet que Le Brun avait élaboré une dizaine d'années auparavant, celui de réunir au sein de l'Académie tout artiste travaillant pour le roi[1315]. Cependant, à cette période encore, la fonction et le statut des graveurs en taille-douce au sein de l'institution restaient fort mal définis. L'Académie avait été fondée en 1648 par un petit groupe de peintres et de sculpteurs désireux de s'affranchir de la tutelle des corporations de Paris[1316], et elle n'était donc aucunement destinée à accueillir les graveurs. Ce ne fut que six ans plus tard, en 1654, que l'on autorisa l'admission de ceux-ci, à condition qu'ils n'entreprennent « aucuns ouvrages de peinture »[1317].

Cette situation s'explique par deux raisons. D'une part, la gravure restait largement considérée comme une pratique inférieure aux arts de la peinture et de la sculpture, notamment en raison de sa modernité, laquelle interdisait toute référence à un passé glorieux, pourtant si propice à légitimer la nature libérale des arts du dessin[1318]. D'autre part, le métier de graveur — contrairement à celui de peintre ou de sculpteur — n'était pas encadré par un système corporatif, et pouvait donc être pratiqué sans restriction. Cependant, cette liberté résultait de l'absence de toute réglementation, et restait de fait fragile : à plusieurs reprises, les graveurs et libraires parisiens durent s'employer à défendre leurs prérogatives contre certaines initiatives visant à restreindre leur liberté[1319]. En 1651, François Mansart était ainsi parvenu à faire enregistrer un privilège exclusif sur la production gravée à Paris. Dans l'espoir d'annuler cet

---

[1315] Le 8 février 1663, le conseil d'État fit enregistrer un arrêt révoquant les privilèges de tout peintre ou sculpteur qui manquerait d'intégrer l'Académie (transcrit *in* Vitet, 1861, p. 254-256), ce qui conduisit à un afflux massif de nouveaux membres (voir à ce sujet Schnapper, 2004, p. 143-145 et Michel, 2012, p. 46-47).

[1316] Sur cette question complexe, voir notamment Schnapper, 2004, p. 114-153, Michel, 2012, p. 22-48, et Szanto, 2016.

[1317] *Articles que le Roy veut estre augmentez et ajoutez aux premiers Status et règlemens de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, registrés le 23 juin 1655, art. XV, transcrit *in* Benhamou, 2009, p. 111.

[1318] Ainsi Martin de Charmois, Nicolas Lamoignon de Basville ou encore Charles Perrault employèrent-ils de nombreuses références à la noblesse des arts de la peinture et de la sculpture durant l'Antiquité pour légitimer la nécessité de leur attribuer un statut élevé (voir *Conférences*, 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 65-75, 208-229 ; Perrault, 1668).

[1319] Voir Grivel, 1986, p. 90-99.

acte, certains graveurs se réunirent et firent appel à l'Académie : Charles Errard lui-même fut dépêché auprès du garde des sceaux afin de dénoncer l'entreprise de Mansart, jugée « contraire à la liberté de cette portion des beaux-arts »[1320]. Loin d'être désintéressé, le soutien de l'Académie permettait d'augmenter son influence et d'affermir ainsi sa légitimité[1321].

L'admissibilité des graveurs en taille-douce, décrétée trois ans plus tard, servait manifestement le même but. De fait, l'Académie fut étroitement liée à la reconnaissance du statut libéral de la gravure en taille-douce, attestée par l'enregistrement de l'arrêt de Saint-Jean-de-Luz en mai 1660[1322]. La supplique adressée par Robert Nanteuil au chancelier Séguier — laquelle conduisit à l'élaboration de l'arrêt — reprenait en effet l'argumentaire développé par Martin de Charmois, douze ans auparavant, dans un plaidoyer en faveur de la noblesse des arts de la peinture et de la sculpture, et visant à défendre l'indépendance de l'Académie[1323]. Or ce réemploi avait sans doute été permis par Errard, qui aurait lui-même adapté la rhétorique de Charmois à l'art de la gravure lorsqu'il avait dû justifier l'illégitimité du projet de Mansart[1324].

Si l'institution avait tout d'abord accueilli les graveurs afin de défendre, à leur côté, le statut libéral des arts du dessin, ces raisons initiales se dissipèrent rapidement. L'admission des graveurs fut progressivement justifiée par une seule fonction, celle de reproduire les travaux des peintres et des sculpteurs de l'Académie afin de les diffuser. Peu après la réception de Le Clerc, il fut ainsi arrêté que les graveurs devaient dorénavant exécuter, afin d'être reçus, les portraits du roi ou des membres illustres de l'Académie, d'après le dessin d'un membre de celle-ci[1325]. Quelques années plus tard, l'historiographe Guillet de Saint-Georges proposa que les graveurs de l'Académie se chargent de reproduire les morceaux de réception des peintres afin d'illustrer les descriptions de ceux-ci pour un livre qu'il projetait[1326]. Les graveurs étaient donc placés au service des peintres et des sculpteurs de l'institution[1327].

[1320] Montaiglon, 1853, t. I, p. 82.
[1321] Gallay, 2020, p. 282-283.
[1322] Transcrit *in* Grivel, 1986, p. 406-407 (voir aussi p. 99).
[1323] La supplique rédigée par Nanteuil est transcrite dans Bouvy, 1924, p. 18-20, et la requête de Charmois dans les *Conférences*, 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 65-75.
[1324] Gallay, 2020, p. 280-283.
[1325] PV, t. II, p. 13 et p. 27. À ce moment-là, il n'était encore pas précisé que les graveurs dussent reproduire les travaux des peintres et sculpteurs, mais la pratique confirme un tel projet : pendant plus d'un siècle, presque tous les morceaux de réception des graveurs furent exécutés d'après l'ouvrage d'un peintre, ou plus rarement, d'un sculpteur (voir McAllister Johnson, 1982). Deux exceptions notables sont celles de Charles-Nicolas Cochin fils, à qui l'on demanda de graver un dessin de sa composition (PV, t. V, p. 297) — il fut néanmoins reçu sans avoir à présenter son ouvrage (PV, t. VI, p. 293-294) — et de Jean-Michel Moreau qui fut autorisé à ne délivrer qu'un dessin comme morceau de réception (PV, t. IX, p. 27, 293).
[1326] PV, t. II, p. 320-321. Le projet fut néanmoins abandonné (voir à ce sujet Castex, 2010, p. 309-310).
[1327] De telle sorte qu'à la fin du XVIIIe siècle, on donna rétrospectivement cette fonction comme la seule et unique raison de l'admission de la gravure à l'Académie (voir ci-dessous, p. 302, n. 1565).

Il semble *a priori* que l'admission de Le Clerc puisse être rapprochée d'un objectif similaire, notamment en raison des travaux qu'il exécuta d'après les tapisseries de Le Brun. Néanmoins, lors de l'agrément du graveur le 30 juillet 1672 — une semaine avant sa réception, — ce fut non par ces ouvrages que le premier peintre décida de présenter son protégé, mais par celui de la *Pompe du chancelier Séguier*[1328]. La planche paraît alors bien éloignée des futurs projets relatifs aux morceaux de réception des graveurs et semble de fait s'en distinguer par sa relative autonomie[1329].

En outre, et quoiqu'il n'y ait guère de doute que Le Brun eût encouragé les graveurs à rejoindre l'Académie dès sa nomination à la tête des Gobelins, il fallut attendre plus de quinze ans pour observer une nettre corrélation entre l'admission des graveurs à l'Académie et l'emploi de ceux-ci par les Bâtiments du roi[1330]. Pierre Van Schuppen et Grégoire Huret, reçus en 1663[1331], ne travaillèrent jamais pour la couronne, tandis que Gérard Edelinck ne fut introduit qu'en 1677[1332], alors qu'il avait débuté sa production pour le Cabinet du roi six ou sept ans auparavant[1333]. De fait, l'admission de Le Clerc ne découlait pas de la simple volonté de Le Brun, mais d'une pluralité de différentes intentions, à commencer par celles du graveur lui-même[1334]. En étudiant plus précisément la manière dont Le Clerc évolua au sein de l'Académie et au-delà, il devient possible d'esquisser certains aspects propres au statut de graveur dans la France de la fin du XVIIe siècle. Les ambitions personnelles que Le Clerc mûrissait peuvent alors être éclairées, soit qu'elles s'inscrivent dans une tendance générale soit, au contraire, qu'elles s'en démarquent.

[1328] PV, t. I, p. 390.
[1329] Même si la planche de la *Pompe funèbre du chancelier Séguier* est régulièrement considérée comme un moceau de réception (McAllister Johnson, 1982, cat. no. 10), la planche s'apparente bien davantage à un présent personnel, à la suite de celui de Grégoire Huret (comme je l'ai souligné ci-dessus, p. 188).
[1330] J'ai développé cet argument (Gallay, 2020, p. 283-287) contre l'interprétation dominante (Castex, 2010, p. 308 ; Michel, 2010a, p. 490) qui suggère que l'admission des graveurs en 1663 répondait déjà au motif de réunir les artisans travaillant sur les projets royaux.
[1331] PV, t. I, p. 234.
[1332] PV, t. II, p. 102.
[1333] Il fut rémunéré le 31 juillet 1671 « à compte des planches qu'il grave d'après l'Histoire d'Alexandre du S^r^ Le Brun » (CBR, t. I, col. 544).
[1334] Voir ci-dessus, chap. 3.4.

5.1. Penser l'art de la gravure

Au contact du milieu parisien, Le Clerc semble avoir rapidement pris conscience du statut particulier qu'avaient acquis les arts de la peinture et de la sculpture au sein de l'Académie. Deux aspects aux moins distinguent en effet les pratiques des académiciens de celles auxquelles le graveur avait jusqu'alors été confronté. D'une part, l'enseignement du dessin d'après le modèle s'opposait aux modes d'apprentissage traditionnels, fondés sur l'imitation des gestes du maître[1335]. D'autre part, les académiciens avaient rapidement reconnu l'utilité de « s'exercer dans le raisonnement de la peinture »[1336], c'est-à-dire d'établir des règles pour soutenir leur pratique : l'élaboration d'un discours sur l'art contrastait une fois encore avec l'apprentissage par la simple imitation[1337].

Chacune de ces deux pratiques relevait alors de l'apanage des seuls peintres et sculpteurs. Le titre de professeur ou d'adjoint leur était réservé et, avec celui-ci, la responsabilité de l'enseignement du dessin d'après le modèle[1338]. De la même façon, les conférences semblent avoir été exclusivement consacrées aux arts de la peinture et de la sculpture, et elles furent, en général, tenues par ceux qui les pratiquaient. Cependant, si de tels principes ne paraissent avoir souffert aucune exception à la fin du XVIIe siècle, il semble que l'Académie connût une période plus flexible durant ses premières décennies. La contribution d'Abraham Bosse aux conférences avait ainsi été sollicitée par les peintres, avant que la dispute qui opposa le graveur à Le Brun ne conduisît à sa démission en 1661[1339]. Deux ans après ce désagréable épisode, on décida que le rang de conseiller, lequel donnait droit à délibérer durant les séances et était jusqu'à présent réservé aux anciens professeurs, serait ouvert aux amateurs et autres personnes « très connoissantes » des arts. Chauveau et Rousselet, les deux premiers graveurs à intégrer l'Académie en 1663, furent ainsi admis à ce titre, et bénéficiaient en conséquence de prérogatives supérieures à celles de nombreux peintres et sculpteurs académiciens[1340]. Le Clerc, quant à lui, ne fut nommé que simple académicien, mais cela ne dut guère freiner son

---

[1335] Vitet, 1861, p. 69.
[1336] PV, t. I, p. 75.
[1337] Sur les premières conférences de l'Académie, voir *Conférences*, 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 75-99 ; voir également Michel, 2008 et Lichtenstein 2014, p. 55-79.
[1338] *Statuts et règlemens de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, arrêtés le 24 décembre 1663, art. XIII, transcrit *in* Benhamou, 2009, p. 128.
[1339] Le programme systématique que Bosse avait établi en 1653 pour parvenir à la définition des règles ne fut néanmoins pas celui que l'on privilégia, comme l'ont démontré Christian Michel et Jacqueline Lichtenstein (*Conférences*, 2006-2015, t. I, vol. 1, p. 77-82).
[1340] Ils portent en effet le titre de conseillers dans un manuscrit rédigé de la main de Colbert et présenté au roi le 27 janvier 1664 (transcrit *in* Colbert, 1861-1882, t. V, p. 446, n. 1). Voir à ce sujet Gallay, 2020, p. 286-287.

enthousiasme à l'égard des possibilités que lui offrait sa nouvelle position. Il jugea sans doute que les deux principaux moyens par lesquels les peintres de l'Académie avaient su distinguer leur art d'une activité artisanale — c'est-à-dire l'enseignement par le dessin et l'élaboration d'un discours sur la pratique — pouvaient également être appliqués à la gravure, et il profita de la relative tolérance qui régnait au sein de l'institution pour s'employer à ce projet.

5.1.1. De l'élève au professeur : les Figures d'académie pour apprendre à désiner *(1673)*

Ayant obtenu le droit d'étudier à l'Académie[1341], Le Clerc commença rapidement à graver une série de planches d'après les dessins qu'il avait exécutés sur le modèle[1342] **[fig. 5.1 et 5.2]**. Les figures, pourvues d'attributs propres aux divinités ou autres héros de la fable, sont en effet caractéristiques de la pratique d'alors[1343] ; la musculature soulignée et la puissante gestuelle évoquent la manière romaine de Carrache, et accusent de fait la rupture radicale d'avec les rares figures dénudées de la période messine, dont les traits rappellent bien davantage la manière de Claude Deruet ou celle de certains peintres flamands, tels que Frans Francken le Jeune[1344]. Un dessin provenant de la collection de Gabriel Huquier, et aujourd'hui conservé à l'Albertina, **[fig. 5.3]** témoigne des efforts opérés par le graveur[1345] : les deux figures du registre supérieur avaient été vaguement esquissées à la sanguine avant d'être reprises à la pierre noire et au lavis. Les repentirs bien visibles témoignent du désir de corriger les imperfections — ou les accidents — du modèle vivant par le moyen des modèles antiques[1346], mais ils suggèrent également un souci d'équilibrer la composition des corps. Si cette recherche ne semble guère correspondre aux préoccupations du graveur lorsqu'il travaillait encore à Metz, elle atteste une nouvelle sensibilité développée par le moyen des enseignements prodigués à l'Académie.

Cependant, si la fréquentation de l'institution permit à Le Clerc de se familiariser avec une manière qui lui était auparavant étrangère, la position d'élève restait sans doute difficile à

[1341] Voir ci-dessus, chap. 3.3.1.
[1342] IFF 1056-1086. Mariette suggère qu'elles furent « gravées en divers temps » et « les meilleures […] sont dans la manière des tapisseries » (Mariette, *Notes manuscrites*, t. IV, fol. 264r, BNF, Est., Rés., YA2-4, cité *in* IFF, t. VIII, p. 293), mais Laurent-Josse atteste qu'elles furent réalisées entre 1665 et 1666 (*Cat. ms.*, 1665, no. 4), c'est-à-dire pendant que Le Clerc participait aux leçons de dessin d'après le modèle donné par l'Académie.
[1343] Voir Paris, 2009, p. 66-69.
[1344] Comparer ainsi, parmi les pièces gravées à Metz, les quelques figures du Christ (IFF 11, 37, 370, 1488) ou celle du *Saint Sébastien* (IFF 37) avec certaines œuvres de Deruet reproduites dans le catalogue de l'exposition *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot* (Nancy, 1992a, p. 58-59).
[1345] Je n'ai retrouvé aucune autre académie de la main de Le Clerc — le dessin conservée au Musée de la cour d'or à Metz (inv. 11362) est de toute évidence de la main de Sébastien II.
[1346] Sur cet aspect, voir en particulier Joly, 2009, p. 394-397.

assumer pour le graveur. Encore enfant, il avait en effet rapidement troqué ce statut pour le rôle du maître, et avait très certainement appréhendé les bénéfices qu'il pouvait tirer de cette position, en particulier lorsque celle-ci lui donnait l'occasion de démontrer la virtuosité de son art. Aussi la position d'élève qu'il fut contraint de réintégrer lors de son arrivée à Paris avait-elle dû générer une certaine frustration, que seule une nouvelle permutation des rôles pouvait calmer.

La gravure de certains des dessins semble bien indiquer l'intention de reprendre le rôle du professeur. Lorsque les figures quittèrent la feuille pour emprunter le support du cuivre, elles changèrent en effet de statut. À l'origine simples exercices destinés à rester confidentiels, elles pouvaient à présent être reproduites et diffusées, pour servir de modèles à d'autres[1347]. À cet égard, le statut même du dessin de l'Albertina est ambigu : les quatre figures clairement positionnées ne résultent pas d'une série de croquis réalisés durant quatre séances différentes. L'ouvrage semble plutôt relever d'une étape postérieure, durant laquelle Le Clerc avait peut-être repris et retravaillé certains de ses premiers dessins afin d'en constituer des modèles à destination de potentiels élèves.

La suite d'estampes ne fut cependant publiée que quelques années plus tard, au début de l'année 1673, sous le titre des *Figures d'académie pour apprendre à désiner*[1348]. Nicolas Ier Langlois la joignit à la deuxième édition de l'ouvrage de Charles-Alphonse Dufresnoy, *De Arte graphica*, traduit en français par Roger de Piles[1349]. Cette addition avait sans doute été effectuée à la hâte puisqu'elle n'est annoncée ni par la page de titre, ni par la préface, ni même dans le privilège. Roger de Piles, pour autant qu'il eût son mot à dire, avait sans doute soutenu le projet en raison de l'adéquation des figures de Le Clerc aux préceptes défendus par Dufresnoy[1350], mais aussi parce que la récente réception du graveur à l'Académie rendait un tel projet légitime. Autrement dit, bien que Le Clerc eût probablement exécuté la plupart des estampes de cette suite alors qu'il étudiait encore au sein de l'institution, leur publication restait sans doute difficile à envisager avant que leur auteur ne fût admis à l'Académie.

[1347] Cependant, leur exécution avait sans doute contribué elle-même à améliorer le savoir-faire du graveur. En effet, certaines des premières épreuves comportent des indications sur les parties à modifier ou à améliorer (voir p. ex. IFF 1058 et 1081).
[1348] IFF 1055.
[1349] Dufresnoy, 1673.
[1350] « Que les muscles soient bien insérez et liez, selon la connoissance qu'en donne l'anatomie. Qu'ils soient desseignez à la grecque, et qu'ils ne paroissent que peu, comme nous le montrent les figures antiques » (Dufresnoy, 1673, p. 20).

Que Le Clerc ne fût qu'un simple graveur n'avait sans doute pas gêné Langlois. Mais l'Académie aurait-elle approuvé un tel ouvrage ? D'une part, l'enseignement du dessin sur le modèle constituait une prérogative réservée aux seuls peintres et sculpteurs, et d'autre part, si cette fonction impliquait certes que le professeur pourvût également les élèves de ses propres dessins, l'usage de ceux-ci ne devait en aucun cas se substituer à l'observation du modèle[1351]. Les figures de Le Clerc auraient alors doublement enfreint les principes établis par l'Académie, d'une part en donnant à leur auteur un rôle auquel il n'aurait pu prétendre, et d'autre part en substituant illégitimement une pratique à une autre.

Cependant, une telle interprétation ne rend compte ni de la flexibilité de l'Académie, ni des limites effectives de son influence. Contrairement à l'*Abrégé d'anatomie* que François Tortebat avait publié avec la contribution de Roger de Piles cinq ans auparavant, et qui prétendait précisément s'inscrire dans la continuité de l'enseignement de l'Académie[1352], la traduction du *De Arte graphica* semble avoir avant tout été destinée aux amateurs[1353], c'est-à-dire à un lectorat *a priori* sans lien avec l'Académie. Les *Figures d'académie*, publiées indépendamment de l'institution, n'étaient soutenues par aucun discours qui eût indûment impliqué celle-ci, et elles servaient simplement, pour reprendre les termes de Félibien, à « ceux qui ne [pouvaient] pas se trouver dans cette célèbre Académie », et qui devaient en conséquence apprendre à tracer « d'après de bons desseins toutes les parties du corps humain »[1354].

Le Clerc avait non seulement assimilé rapidement les connaissances prodiguées au sein de l'Académie, mais il avait également cherché à exploiter celles-ci dans le dessein de réintégrer sa position d'enseignant. Confronté à la difficulté de retrouver le statut dont il jouissait à Metz, le graveur dut progressivement comprendre que son inclusion au sein de l'Académie était essentielle à la poursuite de ses ambitions. La participation aux leçons de dessin prodiguées par l'institution répondait sans doute au désir d'acquérir de nouvelles compétences, mais elle constituait également un excellent moyen de s'introduire auprès de l'élite des artistes œuvrant

---

[1351] Paris, 2009, p. 20-21.

[1352] L'épître est adressé à « Messieurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture », et affirme le parallèle entre le contenu de l'ouvrage et l'enseignement de l'Académie : « comme l'intention de ce grand monarque est, que tout ce qui peut contribuer à la perfection de l'art y soit enseigné, j'ay cru que je pouvois d'autant mieux vous offrir ce petit ouvrage, et qu'ayant l'honneur d'estre de vostre compagnie, vous ne luy feriez pas un plus mauvais accueil pour avoir passé par mes mains » (Tortebat, 1668, n.p. [épître]).

[1353] Roger de Piles débute la préface en affirmant que « [d]e tous les beaux arts celuy qui a le plus d'amateurs, est sans doute la peinture, et le nombre en est presque aussi grand que celuy des hommes ». Il poursuit ensuite : « [j]'espère enfin que vous avouerez qu'il est utile presque à tout le monde, aux amateurs, pour s'en instruire à fonds, et pour en juger avec connoissance de cause ; et aux peintres, pour travailler sans inquiétude et avec plaisir, puisqu'il seront en quelque façon assurez de la bonté de leur ouvrage » (Dufresnoy, 1673, n.p. [préface]).

[1354] Félibien, 1666-1685, t II, p. 302-303.

pour la couronne. Elle devait ainsi conduire le graveur à réaffirmer ses prétentions à l'égard de l'activité pédagogique, non seulement par le biais du dessin et de la gravure, mais également par celui de la parole.

5.1.2. Le burin et l'eau-forte : les conférences de 1673 et l'esquisse d'une théorie de la gravure

Les *Figures d'académie* avaient certes été motivées par le contexte particulier dans lequel Le Clerc évoluait à Paris, mais elles s'inscrivaient également au sein d'un ensemble de pratiques pédagogiques auxquelles le graveur s'était déjà familiarisé à Metz. À l'inverse, la pratique des conférences constituait une activité entièrement nouvelle : moins d'une année après sa réception, le 15 avril 1673, selon les procès-verbaux de l'Académie, le graveur fut « nomé pour faire l'ouverture de la conféransse au premier jour suivant »[1355]. On a jusqu'à présent suggéré que cette intervention, dont on ne connaissait d'autre trace que cette seule mention, eût lieu le 6 mai et qu'elle portât sur l'optique ou la perspective[1356]. Cependant, le témoignage de Laurent-Josse suggère un thème bien différent :

> La première fois que M. Le Clerc parla aux conférences de l'Académie, il fit un petit discours de réception, dans lequel après un compliment assez bien tourné, il s'étendit à réfuter fort modestement l'académicien qui, dans la conférence précédente, avoit tâché de démontrer que la gravure au burin l'emporte sur la gravure que l'on appelle à l'eau-forte.[1357]

Le Clerc se serait donc attaché à prouver, contre l'argument d'un académicien resté anonyme[1358], « les avantages de l'eau-forte, et combien elle est préférable au burin »[1359]. Le manuscrit de ce discours — que Laurent-Josse affirme avoir eu « entre les mains » — n'a pas été retrouvé[1360], et aucune trace d'un tel débat ne semble avoir été conservée au sein des archives de l'Académie. Cependant, il est possible de reconstituer les arguments soulevés

---

[1355] PV, t. II, 4
[1356] Selon Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (*Conférences*, 2006-2015, t. I, vol. 2, p. 504), soit la conférence aurait consisté en une critique de la *Dioptrique* de Descartes telle qu'on la trouve exprimée dans le *Discours touchant le point de veue* (voir ci-dessous, chap. 6.2.6), soit elle aurait porté sur la perspective et pourrait de ce fait être rapprochée du manuscrit conservé à la Bibliothèque municipale de Metz (ms. 1249).
[1357] *Abrégé*, p. 415-416.
[1358] Il s'agissait peut-être de Rousselet, le seul buriniste à porter le titre de conseiller et le seul graveur à avoir signé les procès-verbaux lors de la séance du 15 avril. On ne peut cependant exclure que le conférencier fût peintre et non graveur.
[1359] *Abrégé*, p. 416.
[1360] Sur le destin de la bibliothèque de Laurent-Josse, voir ci-dessus, p. 109, n. 528.

durant cette dispute, en se fondant sur la distinction entre l'eau-forte et le burin formulée par Abraham Bosse, dans son *Traicté des manières de graver*, paru moins de trente ans auparavant[1361].

Tout aquafortiste qu'il fût, Bosse soutenait que l'eau-forte devait être employée de manière à « imiter la netteté et tendresse » du burin, considérant de fait « les beaux traits » de celui-ci comme le principal objectif auquel la gravure en taille-douce devait prétendre[1362]. Cependant, il reconnaissait aussi estimer « une quantité de belles pièces déjà faites et qui se font encore tous les jours à l'eau forte croquée ». De tels ouvrages, quoiqu'ils ne bénéficient pas de la « netteté » propre au burin, afficheraient en effet d'autres qualités, telles que « l'invention, les beaux contours », et permettraient d'exprimer plus visiblement « les touches de ceux qui les ont faites »[1363].

Que Bosse eût favorisé le burin en dépit des qualités qu'il reconnaissait à l'eau-forte découlait évidemment d'une certaine conception de la gravure. La « netteté et tendresse » du burin sont en réalité extrêmement difficiles à obtenir ; elles nécessitent un travail appliqué, dirigé par la main habile d'un graveur confirmé. L'eau-forte, quant à elle, est beaucoup plus facile à travailler, et ne demande pas l'acquisition de compétences spécifiques. Elle pouvait aisément être employée par les peintres eux-mêmes, auxquels elle restait d'ailleurs manifestement associée dans la France du milieu du XVIIe siècle[1364]. Contrairement au burin, l'eau-forte ne permettait pas d'afficher le savoir-faire spécifique du graveur, mais sa facilité d'exécution conférait à l'ouvrage un caractère plus spirituel, puisque la main pouvait suivre aisément l'esprit sans subir les contraintes du matériau.

Il semble plausible que le bref débat qui se tint à l'Académie en 1673 se déroula dans un cadre conceptuel similaire. Les qualités que Bosse accordait à chacune des techniques pouvaient en effet être mobilisées par l'un ou l'autre des conférenciers. Le débat ne reposait donc pas sur la nature des qualités à attribuer à chacune des techniques, mais sur la définition de la valeur propre à chacune de ces qualités. Le défenseur du burin devait considérer la

---

[1361] Bosse, 1645.

[1362] « Et il me semble que la principale intention que peuvent avoir ceux qui gravent ou veulent graver à l'eau forte, est de faire que leur ouvrage paroisse comme s'il étoit gravé au burin, et pour ce faire j'estime qu'il se faut proposer à imiter la netteté et tendresse des ouvrages de quelques-uns de ces excellents ouvriers du burin […] dont j'estime extrêmement les beaux traits ; car d'imiter un graveur dont la gravure au burin ne paroît que comme à l'eau forte je n'y vois pas grande apparence. » (Bosse, 1645, p. 3). Sur ce sujet, voir en dernier lieu Castex, 2008.

[1363] Bosse, 1645, p. 3-4.

[1364] Ainsi, lorsque le Bernin s'enquit des noms des meilleurs aquafortistes de Paris, Fréart de Chantelou lui aurait-il répondu que cette technique était « réservée aux grands maîtres, qui quelquefois gravaient eux-mêmes leurs desseins » (Fréart de Chantelou, 2001, p. 245).

propreté de l'exécution comme l'objectif auquel devait tendre la gravure en taille-douce, entendue en conséquence comme un art essentiellement mécanique. De son côté, Le Clerc avait vraisemblablement défendu l'eau-forte en insistant sur sa capacité d'exprimer aisément la pensée du dessinateur, se reposant ainsi sur une conception plus libérale de son art.

Un tel projet n'aurait pas forcément eu de sens au moment où Bosse écrivit son traité[1365]. Cependant, lorsque les graveurs commencèrent à employer les arguments que les académiciens avaient élaborés pour se défaire du joug des corporations, l'assimilation de la gravure à une pratique libérale devenait plus pressante. Aussi la supplique que Nanteuil adressa à Séguier au début de l'année 1660 affirmait-elle l'» impossibilité de bien établir une maîtrise en cette profession [c.-à-d. la gravure en taille-douce], parce qu'elle dépend du génie, de l'imagination, et de quelques autres talens particuliers à ceux qui l'exercent, et qu'elle n'est point simplement *manufacture* »[1366]. Dès lors que l'art de la gravure se parait d'attributs plus propres à l'exercice de l'esprit qu'à celui de la main, l'eau-forte était naturellement plus aisée à défendre : il suffisait de resserrer encore les liens déjà tissés avec la peinture. La grande manière, vive et expressive, devait donner l'impression d'une certaine facilité d'exécution — à rapprocher de la *sprezzatura* — que l'on opposait au rendu très fini, ou « lesché » qui caractérisait par exemple les tableaux de l'école de Leyde[1367]. Certains exprimaient d'ailleurs leur lassitude à l'égard de la trop grande virtuosité d'un Goltzius ou d'un Mellan, attachés à faire « tourner les tailles » pour rendre de « beaux traits », au détriment de la correction de leur dessin[1368]. Nanteuil lui-même, tout buriniste qu'il fût, ne pouvait manquer d'affirmer que « [r]ien n'est tant opposé à la vivacité de l'effet que la longueur de la manufacture »[1369]. Lorsque l'impression de facilité constituait un critère aussi prégnant, la vivacité de l'eau-forte pouvait alors l'emporter sur la propreté du burin. Au même moment, Félibien affirmait ainsi que les estampes à l'eau-forte, bien qu'elles ne fussent « pas si nettes que des planches […] gravées avec le burin », témoignaient de « beaucoup plus d'art et d'esprit »[1370]. Les qualités exprimées par Félibien sont exactement similaires à celles formulées par Bosse, mais la hiérarchie de ces qualités est renversée au nom

[1365] Le traité de Bosse se distingue certes des livres de recettes d'atelier par son organisation, mais il reste un traité d'artisan qui procède à une formalisation de l'ensemble des savoir-faires nécessaires à la pratique de la gravure (Castex, 2008, p. 237-239).
[1366] Transcrit *in* Bouvy, 1924, p. 20.
[1367] Sur ce sujet, voir Delaplanche, 2016, p. 45-63.
[1368] De telles critiques sont notamment émises par Fréart de Chantelou (2001, p. 244-245) ou, un peu plus tard, par Florent Le Comte (1699-1700, t. I, [partie 2] p. 120, cité *in* Meyer, 2018, p. 52).
[1369] Transcrit *in* Adamczak, 2011, p. 306.
[1370] Félibien, 1666-1685, t. II, p. 138.

d'une valorisation de l'exercice de l'esprit au détriment de celui de la main. Que Le Clerc eût employé un argument similaire paraît dès lors parfaitement plausible.

La position de Félibien ne faisait cependant pas l'unanimité[1371] : la dépréciation du savoir-faire ne pouvait constituer une solution aux yeux des peintres et des sculpteurs académiciens, et elle occasionna d'ailleurs certaines tensions lors de la publication des *Conférences* de l'année 1667[1372]. Bien entendu, Le Clerc pouvait aisément éviter un tel écueil en raison de sa position de praticien, mais aussi parce que ses travaux démontraient un attachement particulier à la propreté de l'exécution, interdisant à son adversaire de l'accuser de négligence envers celle-ci. En effet, il avait commencé au même moment à retoucher systématiquement ses cuivres à l'aide d'un burin, afin de diminuer l'irrégularité des tailles résultant de la morsure de l'acide. L'emploi d'une telle technique peut laisser perplexe : s'agirait-il en fait d'une version radicalisée des préceptes de Bosse, consistant à masquer autant que possible l'usage de l'eau-forte ? Une telle pratique devrait alors s'opposer au discours que l'on a jusqu'à présent prêté à Le Clerc.

Le paradoxe apparent se résout si l'on considère la technique de Le Clerc comme une manière de perfectionner l'eau-forte par le burin, et non pas, comme le préconisait Bosse, un moyen d'imiter le burin par l'eau-forte. Selon Florent Le Comte, l'eau-forte devait précisément son succès au « secours du burin », capable de lui donner « toute la perfection qu'on y peut souhaiter »[1373]. De fait, la retouche du burin n'entachait absolument pas les qualités que l'on prêtait à l'eau-forte, à savoir la vivacité et la spiritualité du trait. En outre, la masse de travail supplémentaire ne nuisait aucunement à l'impression de facilité et de liberté. À condition que le graveur ne cherchât pas trop à « limer » le cuivre avec son burin[1374], l'ouvrage restait « touché avec art, de sorte que l'on le croye être fait promtement et sans peine, quoique travaillé avec beaucoup de soin et de temps »[1375].

Le Clerc aurait ainsi pu réunir tous les arguments nécessaires à défendre avantageusement la supériorité de l'eau-forte. D'une part, la distinction entre les qualités de l'eau-forte et celles

---

[1371] David Posner (1993) a justement insisté sur la persistance de la valeur attribuée au travail manuel du peintre, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, contre les arguments défendus par certains théoriciens, à commencer par Fréart de Chambray et Félibien.

[1372] Sur ce sujet, voir Michel, 1997, p. 75-77 et Germer, 2016, p. 334-338.

[1373] Le Comte, 1699-1700, t. I, [partie 1] p. 156. Mariette affirme aussi que ce mariage des deux techniques a « conduit [l'art de la gravure] à ce point de perfection où nous le voyons aujourd'huy » (cité *in* Gramaccini, 1997, p. 62).

[1374] Certains amateurs reprochèrent ainsi le manque de liberté de l'un des derniers ouvrages du graveur, la petite suite de Psyché (IFF 453-456) : « cet habile homme, qui commençoit à se ressentir de l'âge, sembloit avoir appréhendé de ne pas assez limer son ouvrage, et l'avoit, comme l'on dit, manié plus que de coutume » (*Abrégé*, p. 430 ; *Cat. ms.*, 1711, no. 3).

[1375] Le Comte, 1699-1700, t. I, [partie 1] p. 153.

du burin était déjà bien établie. D'autre part, les arguments employés par les peintres avaient été mobilisés par les graveurs réunis autour de Nanteuil en 1660 pour défendre le caractère libéral de leur activité. Il suffisait donc à Le Clerc de réunir les arguments déployés dans un tel contexte avec les qualités déjà attribuées à l'eau-forte, pour formuler une théorie cohérente de la gravure comme art libéral. Sa propre pratique lui aurait ensuite permis de nuancer une rhétorique éventuellement trop prompte à déprécier la valeur de la manufacture et du savoir-faire. Il lui suffisait alors de rappeler que l'eau-forte pouvait être perfectionnée par l'emploi du burin sans perdre aucune de ses qualités initiales — tandis que l'inverse demeurait bien entendu impossible.

5.1.3. L'eau-forte au service de l'invention

Le Clerc avait déjà manifesté à plusieurs reprises le souhait d'être l'auteur de ses propres compositions, que ce fût dans les travaux qu'il exécuta pour l'abbé de Brianville ou, d'une manière certes plus voilée mais non moins significative, dans la *Pompe du chancelier Séguier*[1376]. Or l'invention, outre qu'elle pouvait servir le plaisir de celui qui en faisait usage, constituait, en tant que concept, un moyen efficace de légitimer le statut libéral de la peinture en insistant sur le rôle que l'esprit y jouait[1377]. Le Clerc avait pu être sensibilisé à ce moyen par le biais de Félibien, qui donnait pour but aux conférences de l'Académie la démonstration du travail intellectuel à l'œuvre dans la pratique picturale :

> L'on fera donc voir que non feulement le peintre est un artisan incomparable, en ce qu'il imite les corps naturels et les actions des hommes, mais encore qu'il est un auteur ingénieux et sçavant, *en ce qu'il invente et produit des pensées qu'il n'emprunte de personne*.[1378]

Que Le Clerc eût, une fois encore, appliqué à la gravure un discours à l'origine conçu pour la peinture, ne paraît pas invraisemblable. Cependant, la distinction entre gravure d'invention et gravure de reproduction est considérée aujourd'hui comme une construction propre au XIXe siècle, et ne saurait, si l'on en croit l'historiographie récente, être appliquée aux périodes antérieures[1379]. En effet, une telle catégorisation — et la hiérarchie qu'elle implique — semble

[1376] Voir ci-dessus, chap. 3.4.3 et 3.4.4.
[1377] Voir par ex. Fréart de Chambray, 1662, p. 62-63. Sur la question de l'invention, voir Puttfarken, 2000, p. 229-243.
[1378] Félibien, 1668a, n.p. [préface] (je souligne).
[1379] Voir ci-dessus, p. 17-18.

a priori impensée durant le règne de Louis XIV. Abraham Bosse, bien qu'il fût lui-même l'auteur de nombre de ses propres estampes, ne concevait guère la gravure d'invention comme une pratique spécifique[1380]. Il s'était pourtant attaché, dans ses *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture*, à réfléchir sur les différences entre copies et originaux. La valeur supérieure des seconds reposait en partie sur le mérite de l'invention[1381], mais à aucun moment, Bosse ne jugea loisible d'utiliser un tel critère pour distinguer la gravure d'invention de la gravure de reproduction : l'une et l'autre conduisaient bien à produire des « originaux », et seule l'imitation d'une estampe relevait de ce que Bosse appelait, en gravure, une « copie »[1382].

Cependant, quelques années plus tard, la supériorité de la gravure d'invention sur la gravure de reproduction se trouva clairement exposée sous la plume du buriniste Grégoire Huret, reçu à l'Académie le 7 août 1663[1383]. Féroce adversaire de Bosse sur les questions de perspective[1384], Huret partageait néanmoins avec son confrère une ambition théorique peu commune. Quelque temps après sa réception, le décembre 1664[1385], il fit don à l'Académie d'un grand ouvrage sur le *Théâtre de la Passion*, publié la même année[1386]. Ce recueil, constitué de trente-deux grandes planches[1387], est précédé d'une longue préface qui, sous la forme d'une explication du projet, constitue en réalité un véritable manifeste en faveur de l'art de la gravure[1388]. Huret y affirme que les planches présentées dans le volume « sont les originaux mesme, faits par le travail du burin », les séparant ainsi des estampes d'après les tableaux, qui ne sont que « copies, incomparablement moindres que leurs modèles originaux »[1389]. La distinction entre « inventeurs » et « copistes », formulée dès les premières lignes de l'ouvrage, ne correspond donc pas à la catégorisation déterminée par Bosse dans ses *Sentimens*, mais atteste l'affirmation de la supériorité de la gravure d'invention sur la gravure de reproduction. La gravure d'invention, n'ayant plus rien à envier à la peinture — si ce n'est la couleur, négligée par Huret, — peut dès lors être élevée au sommet des arts du dessin, jusqu'à supplanter son aînée : en effet, qu'elle puisse garantir la pérennité de l'image par sa reproductibilité

[1380] José Lothe (2008, p. 58) a brièvement souligné ce paradoxe.
[1381] Bosse, 1649, p. 8-9. Voir à ce propos Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 152-166.
[1382] Bosse, 1649, p. 73-86. Voir Meyer, 1989, p. 44.
[1383] PV, t. I, p. 234. Sur Huret, voir en dernier lieu Laz, 2015.
[1384] Voir ci-dessous, chap. 6.2.1.
[1385] PV, t. I, p. 273.
[1386] Huret, 1664.
[1387] IFF17, t. V, Huret (Grégoire), inv. no. 407-438. Au sujet de l'ouvrage, voir Laz, 2015, p. 185-202.
[1388] Je me repose en partie sur Brugerolles et Guillet, 1997, p. 25, et Laz, 2015, p. 206-209.
[1389] Huret, 1664, n.p.

constituerait la preuve irréfutable de sa supériorité sur la peinture elle-même[1390]. Pour défendre cette position, Huret avait estimé nécessaire d'effacer toute dépendance de la gravure à la peinture, dépendance qui apparaît nécessairement dès lors que la gravure sert à reproduire les tableaux.

La position de Huret est sans doute restée marginale, mais il n'est pas pour autant improbable que Le Clerc fût familier de celle-ci. Cependant, Huret étant lui-même buriniste, son discours ne permettait pas d'être réemployé pour servir l'argument de Le Clerc : au contraire, si l'invention devait constituer un critère de qualité à l'aune de la position de Huret, elle servirait bien davantage la défense du burin que celle de l'eau-forte. D'ailleurs, Nanteuil et Mellan, deux des plus fameux graveurs du siècle, et les auteurs de la plupart de leurs compositions, étaient également burinistes.

En conséquence, il paraît plus vraisemblable que Le Clerc fût arrivé indépendamment du discours de Huret à une distinction entre invention et reproduction, adéquate à son propre objectif. L'eau-forte, largement associée à la pratique des peintres, se prêtait naturellement à être assimilée à l'invention, comme l'avait déjà souligné Bosse[1391], et comme pouvait l'attester, à plus forte raison, le modèle que constituait Jacques Callot.

Dans la France du Grand siècle, Callot jouissait d'un prestige sans égal, surpassant volontiers celui de Raimondi ou de Dürer. Nicolas Catherinot le situe parmi les plus grands peintres anoblis, Michel-Ange, Primatice ou Poussin[1392], tandis que George de Scudéry affirme « qu'Athènes et Rome auroient voulu l'imiter », double provocation à l'égard de la traditionnelle supériorité du peintre sur le graveur, et de l'antique sur le moderne[1393]. Si certains, tels que Marolles, insistaient avant tout sur « l'industrie » du graveur[1394], pour d'autres, tels que

[1390] « […] de tous les arts qui pratiquent la portraiture, il n'y en a aucun si avantageux que celuy de graver en taille douce, non seulement pour l'honneur de celuy pour lequel on travaille, mais encore pour la réputation de l'ouvrier ; puisque la planche étant gravée peut produire un si grand nombre d'estampes, qui sont autant de véritables originaux, qui par la facilité de leurs transports et conservation, courent de toutes parts, comme en un instant […] Que si les grands tableaux de peinture ont plus d'apparence, ils ont aussi ce défaut, qu'outre qu'ils sont particuliers, les couleurs en meurent, et ternissent bien tôt, soit par leur propre nature, ou de l'huile, ou autres mixtions, avec lesquelles on les emploie, ou par l'injure de l'air, et des fumées des flambeaux qui les noircissent, ou autres accidents encore pires par lesquels après avoir demeuré toujours reclus dans le coin d'une salle, ils se trouvent entièrement anéantis. Ainsi nous devons chacun être contents de notre profession et tâcher de nous y rendre capables, pour nous en bien acquitter […] » (Huret, 1664, n.p.).
[1391] Bosse, 1645, p. 3-4.
[1392] Catherinot, 1687, p. 4.
[1393] Scudéry, 1646, p. 159.
[1394] Marolle, 1855, p. 35.

Scudéry, le génie du graveur reposait entièrement sur sa capacité d'invention[1395]. Charles Perrault lui-même s'étonnait que « l'imagination d'un seul homme ait pu se figurer tant de choses si différentes et toutes sous des images si naturelles », avant d'ajouter :

> Il n'y a point eu avant luy de graveur d'un semblable talent et, à la réserve de l'excellent Monsieur Le Clerc qui le suit à ne pas demeurer derrière, il n'en est point venu depuis qui en ait approché.[1396]

Le parallèle entre Callot et Le Clerc, également répété par Florent Le Comte[1397], repose certes sur d'évidentes ressemblances formelles, mais il semble également pouvoir être rapporté aux ambitions similaires qui animaient les deux graveurs. Callot se distinguait précisément de ceux qui l'avaient précédé en raison de sa capacité d'invention : jusqu'à présent, les graveurs professionnels — à commencer par Raimondi — travaillaient généralement d'après les dessins des peintres, et seuls ceux qui, tels Dürer, Martin Schongauer, Lucas de Leyde ou Antonio Tempesta, étaient à l'origine peintres exécutaient des planches de leur propre invention. Que Callot fût la première et la plus notable exception à cette tendance n'avait peut-être pas été perçu aussi nettement par Le Clerc, mais celui-ci avait certainement dû chercher à justifier sa propre qualité d'inventeur en se référant à son compatriote. En outre, il travaillait au même moment avec François Chauveau et Jean Lepautre, tous deux aquafortistes et réputés pour leur exceptionnelle inventivité[1398]. S'il n'était certes guère loisible de défendre l'eau-forte contre le burin par le seul argument de l'invention, de tels modèles avaient néanmoins pu suggérer à Le Clerc la pertinence d'une association entre l'eau-forte et l'invention. La défense de sa propre technique l'aurait ainsi conduit à réitérer, sous une autre forme, la position qu'Huret avait été le premier à formuler explicitement, à savoir la supériorité de la gravure d'invention sur la gravure de reproduction.

5.1.4. L'abandon de l'entreprise théorique : des ambitions intellectuelles bafouées ?

Que Le Clerc eût établi, à travers sa défense de l'eau-forte, une théorie cohérente de la gravure comme art égal à la peinture, relevant à la fois de la manufacture et de l'invention,

---

[1395] « Dès que son esprit conçoit ; | Une belle et grande idée, | Sa main la suit, l'œil la voit, | Et l'âme en est possédée : | Non, il n'en est pas l'autheur ; | Il est plustost créateur | Des figures qu'il anime : | Il sçait tout faire de rien ; | Et son sçavoir que j'estime, | En faisant tout, fait tout bien » (Scudéry, 1646, p. 160).
[1396] Perrault, 1696-1700, t. I, p. 96.
[1397] « […] si nous avons perdu dans Callot un génie rare et tout particulier, nous n'aurons pas de peine à le retrouver aujourd'huy dans les ouvrages de Monsieur Le Clerc, graveur académicien » (Le Comte, 1699-1702, t. III, [partie 2] p. 172).
[1398] Voir ci-dessous, p. 275-276.

demeure une simple hypothèse que seule la découverte du manuscrit mentionné par Laurent-Josse permettrait d'étayer ou d'invalider. Cependant, l'existence avérée de deux conférences sur le sujet de la gravure peut nous conduire à interroger l'intrigante absence de toute autre mention de celles-ci dans les archives de l'Académie.

Jusqu'à présent, on pensait que la gravure avait fait sa première apparition au sein des conférences de l'institution le 1er mars 1698. Ce jour-là, le peintre Pierre Monier présenta une brève histoire de cet art, abordée sous l'angle de la reproduction des œuvres des peintres et des sculpteurs[1399]. Par la suite, les quelques rares discours relatifs à l'usage de la gravure au sein de l'Académie restèrent exclusivement concentrés sur cette fonction. Ainsi, au milieu du XVIIIe siècle, Claude-François Desportes suggéra-t-il que la théorie de la gravure fût abordée au sein de l'Académie sur le modèle des théories de la traduction[1400], tandis que Louis Doissin affirmait, dans un poème dédié aux académiciens, que la reproduction fidèle des travaux des peintres les plus célèbres constituait le seul travail auxquels devaient aspirer les graveurs[1401].

Or si les discours se concentrèrent effectivement sur la reproduction, ce n'était pas par oubli de ceux qui étaient également les auteurs des compositions qu'il gravaient. Doissin reconnaissait volontiers la valeur de ces « génies puissants, qui riches de leur propre fond, dédaignent quelquefois une imitation servile, inventent eux-mêmes, et exécutent d'après ce qu'ils ont conçu »[1402], mais, comme l'avouait incidemment Desportes, la gravure d'invention n'avait aucune raison d'être discutée au sein de l'Académie[1403]. Aussi noble fût-elle, elle ne demeurait pas moins exclue de tout projet théorique.

Cette marginalisation s'explique aisément par le rôle que les académiciens assignèrent à la gravure durant les années 1670[1404]. Dès lors que les graveurs reçus académiciens comptaient systématiquement parmi ceux qui travaillaient pour le roi, la gravure de reproduction prenait une place quasi hégémonique au sein de l'Académie. Ce furent d'ailleurs les graveurs eux-

---

[1399] *Conférences*, t. II, vol. 2, p. 613 ; Monier, 1698, p. 327-349. Le rapprochement entre les conférences données par Monier à l'Académie et le contenu de son ouvrage paru en 1698 est discuté *in Conférences*, t. II, vol. 1 p. 25-26).

[1400] « […] la gravure enfin fournirait de nouveaux sujets de dissertations. Elle pourrait adopter, ce me semble, les règles prescrites par les savants pour les bonnes traductions : en effet, en exceptant ceux qui se sont distingués par la composition et la fécondité du génie, on peut regarder les habiles graveurs comme de bons traducteurs, qui ne se contentent pas de rendre la lettre, mais qui savent encore saisir l'esprit des tableaux qu'ils traduisent » (*Conférences*, t. V, vol. 1, p. 123-124). Sur le parallèle entre gravure et traduction, voir Michel, 2003.

[1401] « […] le grand point, le point décisif pour votre gloire, est de graver d'après les peintres les plus célèbres de chaque siècle, de les imiter, de les rendre fidélement » (Doissin, 1753, p. 14).

[1402] Doissin, 1753, p. 41.

[1403] Voir ci-dessus, n. 1400.

[1404] Voir Gallay, 2020, p. 293-294.

mêmes qui choisirent d'exécuter leurs morceaux de réception d'après les travaux des peintres et des sculpteurs[1405].

Dans ce contexte, le discours de Le Clerc ne pouvait manquer de soulever un problème : affirmer la supériorité de la gravure d'invention sur la gravure de reproduction conduisait à retirer à celle-ci une part de sa légitimité et donc à hiérarchiser les différents praticiens. La reconnaissance d'une telle distinction était tout simplement impensable, aussi bien pour une majorité de graveurs que pour les peintres et sculpteurs qui requéraient le concours de ceux-ci afin de diffuser leurs ouvrages. En conséquence, les débats sur la supériorité de l'eau-forte ou du burin ne pouvaient guère se prêter aux discussions de l'Académie dès lors que l'argument de l'invention y était mobilisé — ou qu'il parût susceptible de l'être. Il semble alors que l'absence de toute trace de ces débats dans les archives de l'institution pourrait être rapportée à un oubli volontaire plutôt qu'à une simple négligence.

Cette hypothèse, si elle reste bien entendu fragile, permettrait néanmoins d'expliquer un autre phénomène : Le Clerc ne montra plus aucun intérêt pour la théorisation de la gravure durant les décennies qui suivirent. Non seulement il n'entreprit aucun ouvrage sur le sujet, mais il semble s'être soustrait à deux occasions de s'exprimer librement sur le sujet. Au tournant du siècle, Pierre Aubouyn, Charles Clousier et Pierre Émery entreprirent la réédition du *Traité des manières de graver* de Bosse[1406], et Le Clerc fut amené à y ajouter un petit commentaire sur la manière d'appliquer l'eau-forte sur le cuivre par immersion de celui-ci[1407]. Le peu d'intérêt que présente cette brève explication ne peut manquer de décevoir le lecteur d'aujourd'hui, au regard de l'édition de 1745, donnée par Jombert et richement augmentée par Cochin[1408].

Cependant, à la lumière des ambitions théoriques que Le Clerc avait démontrées en 1673, la minceur d'une telle addition paraît significative. Elle peut *a priori* s'expliquer par la nature

---

[1405] « Monsieur Errard a aussy, suivant la prièr quy luy a esté faicte au jour présédent, présanté son advis sur le chois des sujetz que l'on doit donner à Messieur les graveurs, ce quy a esté agréé, et Monsieur Le Brun prié de résoudre avecq lesdits graveur [sic] ce quy leur conviendra plus proprement » (PV, t. II, p. 21).

[1406] Bosse, 1701. Il existe en fait deux éditions différentes, l'une donnée par Pierre Aubouyn et Charles Clousier (un exemplaire à Paris, Institut national d'histoire de l'art, 12 Res 226), et l'autre donnée par Pierre Émery (un exemplaire à la BNF, Impr., Rés., V-2423). Entre ces deux éditions, on peut observer certaines différences relatives à l'assemblage des cahiers mais non à l'impression des feuilles ; les cuivres employés sont les mêmes. Il semble en conséquence que cette entreprise résultât non pas d'une dissension mais d'une nouvelle configuration de travail décidée par les trois libraires vers 1698 : ainsi le tome V de l'*Histoire ecclésiastique* de Claude Fleury, achevé d'imprimer le 15 octobre 1697, fut-il signé par les trois éditeurs, tandis que le tome VI, achevé d'imprimer le 1e juillet 1699, ne porte plus le nom de Pierre Émery sur la page de titre.

[1407] « Moyens dont Monsieur Le Clerc se sert pour couler son eau forte » *in* Bosse, 1701, p. 31-32.

[1408] Bosse et Cochin, 1745. Dans son article consacré au traité de Bosse, Jean-Gérald Castex (2008, p. 242) ne consacre que quelques lignes à la réédition de 1701, et fait de la réédition de 1745 le marqueur de « toutes les différences, voire même [des] oppositions, qu'il y a entre les conceptions techniques et esthétiques du graveur du milieu du XVIIe siècle, et celles de Cochin ».

du traité de Bosse : à l'exception des quelques pages introductives, l'ouvrage restait effectivement un manuel concentré sur les techniques de la gravure, et l'on peut alors supposer que Le Clerc avait cherché à ne pas s'écarter de cet objectif. Pourtant, quelques commentaires, notamment sur la retouche de l'eau-forte par le burin, ou quelques mots sur la préface auraient sans doute été envisageables, voire souhaités par les éditeurs eux-mêmes.

Ceux-ci avaient déjà collaboré avec le graveur pour l'exécution des vignettes des premiers volumes de l'*Histoire ecclésiastique* de Claude Fleury[1409], et une certaine proximité entre Aubouyn et Le Clerc s'était établie : en 1698, lorsque le duc de Bourgogne tira un dessin qui moquait aimablement Aubouyn, également libraire des petits-enfants du roi, l'éditeur s'empressa d'apporter le précieux ouvrage à Le Clerc pour l'exécuter sur le cuivre[1410]. En outre, les trois éditeurs avaient de toute évidence fait appel au graveur en raison de son autorité, c'est-à-dire dans le dessein d'apporter à la réédition du traité de Bosse une valeur supplémentaire. En dépit de sa brièveté, la « nouvelle manière dont se sert Monsieur Le Clerc, graveur du Roy » est non seulement précisée à la page de titre de l'ouvrage, mais elle est également mentionnée dans le catalogue des œuvres de Bosse en vente chez Émery[1411]. En outre, les libraires n'avaient pas ménagé leurs dépenses, puisqu'ils confièrent également au graveur le soin de réaliser une illustration dans laquelle il devait se représenter lui-même en train d'exercer sa technique pour appliquer l'eau-forte sur le cuivre. L'intéressé en traça le dessin[1412], mais laissa l'un de ses collaborateurs, Franz Ertinger, se charger de la gravure de la planche **[fig. 5.4]**. Que l'addition de Le Clerc fût aussi peu conséquente ne découlait donc pas du choix des éditeurs, mais bien de ce que le graveur lui-même avait renoncé — par manque d'intérêt ou par manque de temps — à écrire davantage sur le sujet.

Quelques années auparavant, il avait sans doute eu l'opportunité de s'entretenir avec Florent Le Comte, lequel rédigeait son *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure,* publié en trois volumes entre 1699 et 1700. L'ouvrage offrait une somme d'information d'une ampleur inédite sur l'histoire de la gravure, et plus particulièrement sur la fabrication et la consommation des estampes. De telles informations provenaient, au dire de l'auteur, « des sçavans graveurs de l'Académie, et entr'autres de Monsieur Picard le Romain, qui m'en a confié là-dessus ses écrits et ses remarques »[1413]. En conséquence, si Étienne Picart

[1409] IFF 1782-1786.
[1410] IFF 1308. L'histoire de cette planche est rapportée par Laurent-Josse (*Abrégé*, p. 423-424).
[1411] Le catalogue est joint au début de l'édition du *Traité des manières de graver* donnée par Émery.
[1412] Selon Jombert (J. 273), le dessin, lavé à l'encre de la Chine, se trouvait dans la collection Paignon-Dijonval.
[1413] Le Comte, 1699-1700, t. II, [partie 1] p. 337, cité *in* Meyer, 2018, p. 52.

— également l'un des éditeurs du *Cabinet* — constituait la principale source de Le Comte, d'autres graveurs furent susceptibles de contribuer à l'ouvrage. Le Clerc avait très certainement fait partie de ceux-ci, puisqu'on trouve dans l'ouvrage la description de la manière d'appliquer l'eau-forte par immersion du cuivre, publiée une année plus tard dans la réédition du traité de Bosse[1414]. Cependant, il n'avait, là encore, pas jugé utile d'en dire davantage. Sa propre conception de la gravure ne pouvait de fait s'accorder avec la fonction que Le Comte lui attribuait :

> Je dirai donc premièrement que le fondement de cet art est le dessein, et qu'il faut de nécessité absolue qu'un graveur le sçache parfaitement, *puisque sans cette partie là, il ne pourra jamais bien imiter aucuns tableaux ni desseins* […][1415]

Chez Le Comte, la fonction reproductive ne faisait même plus l'objet d'une discussion. En l'espace de quelques décennies, la reproduction s'était imposée comme le seul objectif de la gravure, et ce de manière si prégnante qu'il n'était plus question d'en interroger la pertinence. L'invention devenait dès lors fondamentalement impropre à cet art, de telle sorte que le graveur qui était également l'auteur de ses estampes comptait, selon les termes de Doissin, « parmi les peintres » et pouvait prétendre à « une double couronne », puisqu'il fournissait « une double carrière »[1416].

Les discours sur la gravure élaborés dans le giron de l'Académie au milieu du XVIIe siècle avaient manifestement suggéré à Le Clerc le projet d'élaborer une théorie de son art. Sa propre pratique, soutenue par l'argument de l'invention dans le domaine de la peinture, l'aurait alors conduit alors à opérer — comme l'avait fait Huret auparavant — une distinction entre gravure d'invention et gravure de reproduction. Or la hiérarchisation qui découlait nécessairement de cette distinction ne pouvait être admise au sein d'une institution qui imposait progressivement à la gravure la seule fonction de reproduction. Si Le Clerc avait certainement pu jouir du prestige particulier que lui conférait son statut d'inventeur, le contexte de l'Académie ne pouvait guère lui permettre de clamer une quelconque supériorité. On avait sans doute reconnu dans les positions qu'il tenait en 1673 l'expression d'un génie particulier, mais on lui avait refusé la possibilité d'étendre son argument à la pratique de la gravure dans son ensemble. Le

---

[1414] Meyer, 2018, p. 52 (Le Comte, 1699-1700, t. III, [partie 2] p. 23). La technique, telle qu'elle est décrite, est assez mal pratique en raison du risque de renverser de l'acide (Stijnman, 2012, p. 205), ce qui laisse penser qu'elle ne devait guère être très répandue, et que c'était en conséquence Le Clerc qui l'avait bel et bien transmise à Le Comte.
[1415] Le Comte, 1699-1700, t. I, [partie 2] p. 139.
[1416] Doissin, 1753, p. 41.

silence de Le Clerc à l'égard de son art peut donc s'expliquer par cet échec précoce et, plus largement, par l'écart qui s'était creusé entre sa propre conception de la gravure et celle qui tendait à s'affirmer au sein de l'Académie.

5.2. Le dessinateur et ses collaborateurs

Si Le Clerc abandonna ses prétentions théoriques, ses ambitions à l'égard de la pratique n'en diminuèrent pas pour autant. Dès les années 1670, il se constitua progressivement un réseau de graveurs auxquels il confiait l'exécution de certaines planches d'après ses propres dessins. Une telle pratique, quoique largement répandue, restait généralement du ressort des peintres eux-mêmes. Rares étaient en effet les graveurs qui se déchargeaient auprès de leurs confrères d'un travail qu'ils étaient — contrairement aux peintres — parfaitement capables d'exécuter eux-mêmes. Une telle opération semble *a priori* découler de motifs économiques, puisqu'elle permettait d'augmenter la production : ainsi Nanteuil avait-il d'abord confié à certains graveurs les parties accessoires de ses planches — les bordures, les arrières-plans ou les costumes — avant de laisser à ses meilleurs assistants le soin de réaliser la totalité de la gravure[1417]. Mais le contexte dans lequel de telles pratiques surgissent, et les différentes nuances qu'elles peuvent prendre, méritent d'être considérées plus attentivement ici. À quel moment Le Clerc avait-il jugé utile de laisser à d'autres le soin de graver le cuivre à sa place ? Comment et pourquoi cette possibilité lui était-elle apparue ?

Bien évidemment, qu'un graveur déléguât l'exécution du cuivre à un confrère soulève aussi la question de la valeur accordée au travail de gravure. Or cette question, loin de pouvoir être résolue de manière unilatérale, permet non seulement de souligner la pluralité des fonctions que les estampes de Le Clerc remplissaient, mais aussi l'évolution du rapport que le graveur entretenait avec sa propre pratique.

5.2.1. Du Cabinet du roi aux entreprises privées

Il était fréquent que l'exécution d'un livre ou d'un recueil produit dans le cadre du Cabinet du roi impliquât plusieurs graveurs. Mais cette pratique n'atteste pas pour autant l'existence d'une communication entre les différents artistes dans l'intention de produire ensemble le

[1417] Adamczak, 2011, p. 59.

résultat souhaité. En effet, les paiements enregistrés dans les comptes des Bâtiments suggèrent plutôt que chaque graveur exécutait, dans son propre atelier, les ouvrages qui lui avaient été confiés, avant de les expédier à la Bibliothèque du roi, où les différents cuivres étaient alors réunis pour y être imprimés.

Cependant, quelques-unes des productions financées par la couronne attestent l'existence de collaborations étroites entre graveurs. Le Clerc fut ainsi intégré au projet d'illustration des *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de Benserade afin d'accélérer la publication de l'ouvrage[1418]. Lui et Jean Lepautre travaillaient alors sous la conduite de Chauveau qui, au dire de Jean-Michel Papillon, « avoit fait le partage des planches à dessiner et à graver »[1419]. Les rapports restaient cependant peu hiérarchisés : Chauveau ne gérait aucunement le financement du projet, puisque cette tâche relevait directement de la surintendance[1420], et il n'était pas non plus le concepteur des dessins, puisque chacun des graveurs se consacrait à inventer les compositions qu'il exécutait[1421]. Il était plus simplement chargé d'assurer à l'ensemble des planches une certaine cohérence, et de guider ses deux collaborateurs en cas de difficultés, comme le suggère une anecdote rapportée par Papillon :

> Il arriva que M. Le Pautre ne put trouver une composition agréable et expressive pour représenter comme il faut la métamorphose de Scython, qui étoit tantôt homme et tantôt femme ; cela l'embarrassa, parce qu'il n'en vouloit rien témoigner au sieur Chauveau. Il eut recours à M. Le Clerc, lequel pareillement ne put se satisfaire lui-même en trouvant une attitude convenable à la figure de ce sujet ; de manière qu'ils furent obligés tous les deux d'aller ensemble avouer leur peine à M. Chauveau, qui fit donc cette planche telle qu'on la peut voir page 110 de ces rondeaux.[1422]

Si la relation de cette anecdote visait avant tout à attester la supériorité de l'invention de Chauveau, elle permet cependant de mieux cerner la nature des relations professionnelles qu'entretenaient les trois graveurs. Lepautre se montra réticent à soumettre ses difficultés à Chauveau parce qu'il entretenait peut-être avec celui-ci une certaine rivalité, mais aussi parce

[1418] Dans une lettre datée du 2 septembre 1674, Benserade affirmait que « [l]es Rondeaux s'en vont estre imprimés et il n'y a plus que les planches que le roi fait faire qui les retardent » (cité *in* Meyer, 2015a, p. 136).
[1419] Papillon, 1854, p. 12, cité *in* Meyer, 2015a, p. 136.
[1420] Voir Meyer, 2015a, p. 134-135.
[1421] Le Clerc signe à plusieurs reprises de son nom suivi de la mention « inv. et f. ». Si les estampes gravées par Lepautre ne sont quant à elles pas signées, elles sont de toute évidence également de l'invention de celui-ci.
[1422] Papillon 1854, p. 12-13, cité *in* Meyer, 2015a, p. 141.

qu'il savait que l'ouvrage lui échapperait. Il n'était pas question ici de s'entraider gracieusement ni de se partager l'exécution d'une même planche.

Dans d'autres cas cependant, les graveurs des Bâtiments travaillèrent ensemble sur un même cuivre. Comme on l'a vu, Le Clerc avait exécuté certains détails des planches gravées par Nicolas Pitau pour le *Vitruve* de Perrault[1423]. Pour le même ouvrage, il avait également contribué à d'autres planches, notamment celles gravées par Gérard Edelinck, en y ajoutant certaines figures, statues, bas-reliefs, ou éléments de paysage[1424]. Ce fut pour lui l'occasion d'exercer ses talents dans la gravure en petit, préparant ainsi l'exécution de la planche de la *Pompe du chancelier Séguier*.

Si la main des autres graveurs est plus difficile à identifier, il ne paraît néanmoins pas impossible que ceux-ci se fussent également partagé l'exécution de quelques cuivres — notamment ceux qui n'étaient pas signés — en fonction de leur savoir-faire respectif ou, plus simplement, de leurs disponibilités. Ces collaborations permettent d'expliquer pourquoi la fabrication des illustrations du *Vitruve*, contrairement aux autres travaux financés par la surintendance, avait partiellement échappé au contrôle de celle-ci. En effet, les comptes des Bâtiments ne mentionnent que les paiements d'une vingtaine de planches, tandis que les mémoires relatifs à la réception des cuivres à la Bibliothèque du roi restent fort lacunaires à l'égard de la charge de travail accomplie par chacun des graveurs[1425]. Il est probable que les paiements eussent été en partie gérés par Claude Perrault, voire par certains des graveurs eux-mêmes.

Une telle structure, quoique relativement horizontale, permit à Le Clerc de se décharger d'une partie de l'exécution afin de se concentrer sur le travail conceptuel. Il fournit ainsi le dessin du frontispice du *Vitruve* **[fig. 5.6]** et ne grava que l'arrière-plan de la planche, le reste de celle-ci ayant été confié au burin de Gérard Scotin. Le responsable de cette répartition des

---

[1423] Voir ci-dessus, p. 4.3.3.

[1424] IFF 2893 (IFF17, t. IV, Edelinck (Gérard), inv. no. 65), 2894, 2895, 2896, 2897 (IFF17, t. V, Grignon (Jacques), inv. no. 62), 2898, 2899, 2900, 2901, 2902 (IFF17, t. IV, Edelinck (Gérard), inv. no. 66), 2903 (IFF17, t. IV, Edelinck (Gérard), inv. no. 67), 2904, 2905 (IFF17, t. IV, Gantrel (Étienne), inv. no. 156), 2907 (IFF17, t. IV, Edelinck (Gérard), inv. no. 68). Contre l'avis de Maxime Préaud, j'inclus également dans la liste des planches auxquelles Le Clerc a participé, celle inventoriée par Jombert sous le no. 109.24, en raison de la frise (mais non en raison de l'amour situé au centre, lequel ne peut avoir été gravé par Le Clerc, contrairement à ce qu'avance Jombert).

[1425] Dans le *Mémoire des planches que Monseigneur m'a fait remettre entre les mains par Mr Perrault, pendant l'année 1671, et les années suivantes,* (BNF, Est., Rés. YE-160), un espace avait été réservé pour inscrire les noms des graveurs, mais ceux-ci n'ont jamais été inscrit. Seul le *Mémoire de toutes les Planches qui ont esté gravées pour le Roy depuis l'année 1670. Jusques au mois de Juin 1678* (Paris, Archives nationales, O^1 1964^2) contient quelques informations, néanmoins fort lacunaires.

travaux mérite d'être identifié. Il n'y a aucune raison de penser que les frères Perrault eussent préféré Scotin à Le Clerc. Le premier avait certes démontré ses capacités dans plusieurs planches du *Vitruve*, mais il restait largement inférieur au principal ouvrier des Gobelins, chargé de reproduire les deux premières grandes tentures conçues pour la Couronne. Il semble plus plausible que Le Clerc, déjà fort occupé en raison des travaux ordonnés par Le Brun et par l'Académie des sciences, manquât simplement de temps, et se chargeât en conséquence de déléguer à Scotin la gravure du frontispice.

L'opération fut réalisée en toute transparence : Scotin fut directement rémunéré par les Bâtiments, et le montant élevé qu'il perçut — 350 livres[1426] — atteste que la contribution de Le Clerc à l'ouvrage était restée minimale ; d'autre part, les signatures « *S. Le Clerc inventor* » et « *G. Scotin sculp.* » permettent d'identifier clairement la part de travail qui revenait à chacun. Le qualificatif d'» *inventor* », à la place des formes verbales « *invenit* » ou « *delineavit* » généralement abrégées, souligne d'ailleurs le rôle particulier dont Le Clerc se prévalait manifestement. À ce moment, il avait sans doute entrevu la nouvelle possibilité qui s'offrait à lui, celle de se restreindre au dessin pour laisser à un autre le soin d'exécuter la gravure.

Il avait alors trouvé en Scotin un traducteur exemplaire puisqu'il s'associa une nouvelle fois à lui afin de réaliser la grande planche de la thèse de médecine de Philippe-François Collot, soutenue le 10 août 1673[1427] **[fig. 5.5]**. Une épreuve imprimée sur satin[1428], présentée lors de l'événement, « fut mise dans un grand cadre doré », et la Faculté « la fit placer dans la salle de ses réunions pour perpétuer la mémoire de cette gracieuseté envers elle »[1429]. Il s'agissait donc d'un ouvrage extrêmement prestigieux pour lequel Le Clerc avait dû être généreusement rétribué. Cependant, si le concours de Scotin lui permit sans doute de toucher des bénéfices plus élevés, à proportion du travail effectué, les motivations pécuniaires ne peuvent, à elles seules, expliquer ce choix. Le Clerc prévoyait sans doute déjà de renoncer à la pension du roi, et devait en conséquence chercher à favoriser son emploi auprès du marché privé. Il aurait donc décidé de se concentrer sur la manière dans laquelle il était le plus habile, à savoir la gravure en petit[1430], et de confier à des collaborateurs la gravure en grand de ses dessins en grand.

[1426] CBR, t. I, col. 709.
[1427] Turner, 1880, p. 39. Jombert (J. 282) donne curieusement la date de 1703, mais il s'agit manifestement d'une erreur ; Laurent-Josse affirme lui-même que la thèse aurait plutôt été réalisée « à peu près » vers 1675 (*Cat. ms.*, 1675, no. 5).
[1428] Sur cette épreuve, voir en dernier lieu Delmas, 2005, p. 109.
[1429] Cité *in* Turner, 1880, p. 40.
[1430] Voir ci-dessus, chap. 3.4.4.

En 1678, il fit ainsi appel à Jean Nolin pour graver d'après son dessin le frontispice du *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis* de Charles Du Fresne Du Cange **[fig. 5.7 et 5.8]**. À ce moment-là, le graveur n'exécutait plus de travaux en grand, à l'exception des planches d'après la tenture de l'*Histoire du roy*, progressivement délaissées. Peu de temps après que Nolin eut terminé le frontispice de l'ouvrage de Du Cange, Le Clerc lui confia ainsi l'achèvement de la planche d'après la tapisserie du *Renouvellement d'alliance entre la France et les Suisses*[1431]. Pour cet ouvrage, les comptes des Bâtiments ne mentionnent qu'un seul paiement versé à Le Clerc[1432], qui avait en conséquence rémunéré son collaborateur lui-même. Nollin, encore inconnu de la surintendance[1433], avait donc été mandaté par Le Clerc à la suite de sa contribution au frontispice du *Glossarium*, et il travailla entièrement sous sa direction. De toute évidence, les raisons qui motivèrent Le Clerc à déléguer ce type d'ouvrages relevaient une fois encore d'une double logique de rentabilité et d'épanouissement : l'exécution de grandes planches, à la fois longue et fastidieuse[1434], pouvait être déléguée à un buriniste, plus apte à travailler dans un tel format et à une telle échelle.

5.2.2. Les logiques de collaboration et les relations entre graveurs

Si des raisons particulières pouvaient conduire Le Clerc à se décharger de l'exécution d'un ouvrage, la très grande majorité des collaborations résultait simplement de l'augmentation des commandes et du peu de temps dont le graveur disposait afin de les honorer. Ainsi, en 1680, Le Clerc avait-il achevé trois estampes pour un ouvrage de Jean Oudart de Richesource avant de laisser les deux derniers dessins au burin de Benoît Audran[1435]. Les disponibilités toujours réduites du graveur le conduisirent même à refuser certaines commandes. Après lui avoir demandé d'exécuter les petites vignettes des *Vies des Saints* de l'abbé Giraud, Étienne Gantrel fut forcé de se tourner vers Pierre Lepautre[1436] pour poursuivre l'entreprise ; en effet, celui-ci aurait été, selon Mariette, « moins occupé que M. Le Clerc »[1437].

De fait, les collaborations s'inscrivaient presque systématiquement dans le cadre d'une commande passée par un tiers, qu'il fût éditeur en taille-douce, libraire, ou simple particulier.

[1431] Voir ci-dessus, p. 191.
[1432] CBR, t. II, col. 356.
[1433] Il n'est mentionné ni dans les archives du Cabinet des estampes, ni dans les comptes des Bâtiments du roi, avant 1688 (CBR, t. III, col. 111).
[1434] Plus tard, Le Clerc aurait en effet affirmé à Cronström, « qu'absolument il ne peut plus se charger de grandes planches » (lettre de Cronström à Tessin, 5 juin 1699, *in* Tessin, 1964, p. 231).
[1435] J. 164.4-5. Ces deux estampes ne figurent pas dans l'IFF d'Audran (IFF17, t. I).
[1436] IFF 300-363 ; IFF17, t. XIII, Lepautre (Pierre), inv. no. 1411-1418.
[1437] Mariette, *Notes manuscrites*, t. IV, fol. 224r, BNF, Est., Rés., YA2-4, cité *in* IFF, t. VIII, p. 97.

Or l'absence de contrats ne nous permet pas d'appréhender plus finement qui, de Le Clerc ou de l'éditeur, désignait l'ouvrier chargé de graver les dessins du premier. Seule la solidité et la durabilité des relations qu'entretint Le Clerc avec certains graveurs pourrait alors suggérer que le choix lui revenait généralement. Cette hypothèse reste néanmoins difficile à démontrer, puisque la reconstitution des relations du graveur s'appuie exclusivement, ou presque, sur les signatures présentes dans les estampes : ces preuves sont donc très certainement lacunaires. Ainsi ne trouve-t-on aucune autre trace de collaboration entre Le Clerc et Nolin, alors même que l'achèvement de la planche d'après la tapisserie du *Renouvellement d'alliance entre la France et les Suisses* atteste la confiance du premier envers le second. La relation que les deux hommes avaient développée débordait certainement le cadre de la seule fabrication du frontispice du *Glossarium* de Du Cange. De même, si l'on se fonde exclusivement sur les estampes signées, ce ne fut que six ans après les deux vignettes pour Richesource, que Le Clerc se tourna à nouveau vers Benoît Audran pour le charger de l'exécution du *Martyr de saint Jean l'évangéliste* **[fig. 5.23]** d'après un dessin librement inspiré d'un tableau de Le Brun. À peu près au même moment, il confia à Jacques Lalouette la gravure du frontispice de l'*Histoire métallique de Hollande* de Pierre Bizot[1438]. Or on ne connaît, cette fois, aucune autre trace de collaboration avec ce graveur.

Il convient de considérer la probabilité que plusieurs estampes eussent été exécutées d'après le dessin de Le Clerc sans qu'il soit aujourd'hui possible d'en retrouver la trace. De même, on ne peut négliger que certaines estampes commencées par le graveur fussent achevées par des assistants qui ne laissèrent guère leur signature[1439]. Selon le plan des Gobelins dont il avait dirigé la réalisation[1440] **[fig. 5.9]**, Le Clerc jouissait en effet d'un « atelier de gravure » situé au rez-de-chaussée de la manufacture, séparé de ses appartements et de son propre cabinet, dans lequel il travaillait[1441] **[fig. 5.10 et 5.11]**. On peut supposer que cet atelier servait essentiellement à accueillir les ouvriers chargés d'exécuter les médailles dont Le Clerc

---

[1438] J. 216.1-8 ; IFF 1449-1450 ; IFF17, t. VI, Lalouette (Jacques), inv. no. 28.

[1439] Il est en effet parfaitement plausible que certains graveurs eussent contribué à l'exécution des cuivres de Le Clerc sans pour autant que le nom n'apparaisse sur ceux-ci. Ainsi Nanteuil confiait-il parfois l'entièreté du travail de gravure à l'un de ses assistants tout en apposant sa propre signature sur le cuivre (Adamczak, 2011, p. 59).

[1440] Paris, Archives nationales, O[1] 2054. Le plan porte la signature de Sébastien II, mais celui-ci n'avait alors que quatorze ou quinze ans : Maxime Préaud (2014, p. 24, n. 30) suggère que ce fut sans doute sous la direction de son père qu'il travailla, ce qui me paraît tout à fait vraisemblable. Il existe un second plan réalisé par Sébastien II, conservé à la BNF (Est., plans R. de Cotte 2666). Sur ce sujet, voir Guiffrey, 1892 et Fossier, 1997, p. 173-174.

[1441] La pièce que Le Clerc qualifiait de « cabinet », et dans laquelle il travaillait, lui offrait en effet, selon ses dires, une vue sur « une bonne partie de Paris » (Le Clerc, 1679, p. 78) : elle était donc située dans ses appartements, au deuxième étage, et non dans l'» atelier de gravure » situé au rez-de-chaussée.

fournissait le dessin[1442], mais on ne saurait pour autant écarter la probabilité que certains des projets privés du graveur y fussent également réalisés.

Qu'il soit impossible de rendre compte des collaborations de Le Clerc de manière exhaustive ne doit cependant pas décourager toute tentative d'en clarifier la nature. On peut ainsi constater que certaines relations se poursuivirent d'une génération à l'autre. Ainsi, après avoir travaillé avec Gérard Scotin[1443], Le Clerc se tourna vers son fils, Jean-Baptiste[1444]. De même, ce fut probablement en raison de ses liens avec Charles-Louis Simonneau[1445] qu'il confia au fils de celui-ci, Philippe Simonneau, la tâche d'exécuter le prestigieux frontispice du livre d'Anselme Baunduri consacré aux antiquités de Constantinople[1446]. Enfin, lorsque Sébastien II commença lui-même à faire graver certains de ses dessins ou tableaux, il fit naturellement appel aux plus proches collaborateurs de son père, Pierre-François Giffart ou Claude Duflos[1447].

Le rôle des rapports familiaux dans la constitution et la conservation de ce réseau professionnel s'avère d'autant plus significatif lorsque l'on considère celui-ci de manière plus large. Il est ainsi probable que Benoît Audran fut introduit auprès de Le Clerc par le biais de son oncle, Gérard Audran. Lorsque celui-ci quitta les Gobelins pour débuter son activité d'éditeur en taille-douce, peu après son déménagement rue Saint-Jacques à la fin des années 1670[1448], Le Clerc s'empressa de lui confier la publication de plusieurs de ses travaux, ce qui, atteste, à défaut d'amitié, la confiance que s'accordaient les deux hommes[1449]. Ce fut de toute évidence Gérard qui proposa à Le Clerc les services de son neveu au moment où le graveur se trouvait dépassé par de trop nombreuses commandes.

Une relation plus étroite encore peut être observée avec les Giffart père et fils. Il n'est pas anodin que Le Clerc s'adressât au premier, Pierre, pour l'édition de son *Nouveau système du monde* publié en 1706. La légitimité d'un ouvrage de cosmologie rédigé par un graveur n'étant pas indisputable, Le Clerc avait certainement jugé plus raisonnable de se tourner vers l'un de

---

[1442] Voir ci-dessous, chap. 5.3.1
[1443] Outre les deux travaux mentionnés ci-dessus, voir J. 306.1-6.
[1444] J. 302 ; J., t. II, p. 249.
[1445] J. 297.6.
[1446] J. 309.
[1447] Voir Jombert, t. II, p. 321-325.
[1448] Jal, 1867, p. 80.
[1449] IFF 201-236, 444, 895-907, 982-1005, 1018-1054, 1137-1196, 1197-1248, 1796-2174. Cependant, dans la plupart des cas, Le Clerc conservait ses propres planches. Audran jouait donc surtout un rôle dans la diffusion, et n'était au mieux que le co-éditeur des travaux de son confrère (*Dictionnaire des éditeurs d'estampes,* p. 7, n. 1).

ses proches confrères plutôt que vers un éditeur au fait des pratiques savantes de son temps[1450]. Il avait déjà demandé à Giffart et à son fils, Pierre-François, d'exécuter plusieurs de ses dessins sur le cuivre[1451], et il se tourna à nouveau vers eux à la fin de sa vie, lorsque sa vue et sa santé déclinantes ne lui permettaient plus de graver proprement. Il confia au père le soin de publier en hâte son *Traité d'architecture*, tout en laissant le fils achever certaines des planches[1452]. Par ailleurs, ce dernier se chargea également d'honorer les dernières commandes que Le Clerc avait reçues, notamment le frontispice et certaines des vignettes de l'*Explication litérale, historique et dogmatique des prières et des cérémonies de la messe* de Pierre Lebrun[1453] **[fig. 5.12 et 5.13]**.

Les liens que Le Clerc établit avec certains graveurs d'une même famille suggère l'existence de relations plus durables et plus solides que ne le laissent supposer les rares témoignages avérés d'une collaboration. En conséquence, le choix du graveur chargé d'exécuter les dessins — ou d'achever un cuivre — revenait vraisemblablement à Le Clerc, et non à l'éditeur. Celui-ci était probablement conduit à accepter la proposition en contrepartie d'une ristourne ou de la simple promesse que l'ouvrage fût achevé à temps.

5.2.3. Les pratiques de collaboration et leurs résultats

Les collaborations entre un dessinateur et un graveur se déroulaient généralement de la même façon : le premier produisait un dessin, le transmettait au second, et vérifiait, par le biais d'un ou plusieurs tirages, la qualité du résultat[1454]. La nature du dessin transmis joue alors un rôle fondamental, puisque la quantité d'informations qu'il contient détermine le degré de liberté du graveur. Deux dessins de Le Clerc, l'un confié à Franz Ertinger **[fig. 5.14]** et l'autre à Pierre-François Giffart **[fig. 5.16]**, témoignent, par leur technique similaire, d'une pratique bien rodée : les dessins, d'une exécution relativement fine, mais non précieuse, donnent à voir toutes les informations nécessaires à leur reproduction, sans pour autant que Le Clerc leur eût consacré

[1450] Sur la conception et la réception du *Nouveau système du monde*, voir ci-dessous, chap. 7.3.
[1451] Il est parfois difficile de savoir qui du père ou du fils est l'auteur des estampes. On sait que le second travaillait avec Le Clerc au moins depuis 1701, puisque le frontispice de la *Géographie universelle* de Pierre Viollier, est signé « *P. F. Giffart sculp.* » [fig. 5.17 et 5.18]. Il n'est donc pas improbable que certaines planches plus tardives puissent également lui être attribuées, tel le frontispice de l'*Histoire critique des pratiques superstitieuses* de Pierre Lebrun [fig. 5.12 et 5.13]. Voir également J. 305.4 (IFF17, t. IV, Giffart (Pierre), inv. no. 357), J. 323 (non décrit dans les inventaires de Pierre et Pierre-François Giffart) et J. 324.1-2 (IFF17, t. IV, Giffart (Pierre), inv. no. 370).
[1452] J. 313, 1-3 (non-décrit dans les inventaires de Pierre et Pierre-François Giffart).
[1453] Seul le frontispice est mentionné dans les deux inventaires, mais la première vignette [fig. 5.13] me paraît également être du dessin de Le Clerc et elle a probablement été aussi gravée par Giffart. Roger-Armand Weigert inclut le frontispice dans l'œuvre de Giffart père (IFF17, t. IV, Giffart (Pierre), inv. no. 336), mais il admet que cette pièce fut plus plus vraisemblablement gravée par le fils.
[1454] Voir à ce propos Griffith, 2016, p. 250-257.

plus de temps que nécessaire : les contours sont vivement tracés à la plume ou au pinceau, et complétés par des lavis dont les nuances déterminent assez précisément les zones d'ombre et de lumière. Le Clerc avait de toute évidence prévu l'inversion causée par l'impression, puisque les deux estampes sont en contrepartie du dessin **[fig. 5.15, 5.17 et 5.18]**, mais il n'avait guère prêté beaucoup d'attention aux implications qui en découlaient. Dans l'estampe gravée par Ertinger, l'allégorie de la Religion tient ainsi le globe qu'elle contemple dans sa main gauche, tout simplement parce que le dessinateur l'avait, sans réfléchir, placée dans la main droite de la figure[1455]. Pour le frontispice de la *Géographie universelle* de Pierre Viollier **[fig. 5.18]**, Giffart avait sans doute pris lui-même le soin de graver le dessin des cartes afin que celles-ci, une fois inversées, paraissent bien se référer à des lieux réels[1456].

Dans le cadre de compositions plus élaborées, Le Clerc fournissait vraisemblablement des dessins plus achevés. Pour l'estampe de la *Guérison d'Hippolyte* gravée par Claude Duflos et destinée à orner la thèse de Claude-Joseph Geoffroy soutenue en 1703 **[fig. 5.19]**, Le Clerc aurait, selon Jombert, exécuté un dessin « lavé à l'encre de la Chine et très précieux pour le fini, de même grandeur que l'estampe »[1457]. L'élégant dessin actuellement conservé à l'École des beaux-arts de Paris **[fig. 5.20]** ne constituait donc qu'un ouvrage intermédiaire, comme l'attestent de notables différences avec l'estampe. Sa qualité d'exécution et sa relative proximité avec l'estampe témoignent du soin que Le Clerc, en produisant un nouveau dessin d'une précision bien supérieure, vouait à laisser la plus faible marge d'interprétation à son graveur.

D'autres éléments attestent également le contrôle effectué par Le Clerc sur le travail du graveur. L'épreuve d'état du frontispice de la *Géographie universelle* **[fig. 5.17]** était probablement destinée à faire l'objet d'une vérification avant d'être entièrement achevée. Pour le frontispice du *Glossarium* de Du Cange, ce fut vraisemblablement Le Clerc lui-même qui retoucha sur le cuivre la tête de l'allégorie de la République romaine[1458] **[fig. 5.7 et 5.8]**. Dans d'autres cas, il se chargeait parfois de débuter lui-même le travail de gravure, et se contentait alors d'une esquisse rapidement exécutée à l'eau-forte avant de confier à son collaborateur le soin d'achever la planche au burin, comme en témoigne le premier état des armes de l'apothicaire Matthieu-François Geoffroy, achevé ensuite par Duflos **[fig. 5.21 et 5.22]**.

[1455] Une maladresse similaire, et autrement plus flagrante, est visible dans la vignette de la thèse de Roger de La Rochefoucauld (IFF 2226). Sur ce problème, voir notamment Galantaris, 1994, p. 28.
[1456] On reconnaît facilement l'Afrique sur le globe et la région autour du Lac Léman sur la carte.
[1457] J. 281. Le dessin se trouvait dans la collection Paignon-Dijonval (Morel de Vindé et Bénard, 1810, cat. no. 2853)
[1458] Selon Jombert (J. 135), « M. Le Clerc a fait quelques changemens dans la tête de la principale figure, que l'on peut voir aux épreuves avant la lettre ».

Ces mesures suffirent-elles à contenter les commanditaires ? Il est possible que certains auteurs ou éditeurs eussent préféré voir leur commande exécutée intégralement par Le Clerc lui-même. L'abbé Pierre Lebrun aurait affirmé à l'un de ses proches que le graveur « avoit travaillé à la planche qui est au frontispice de son ouvrage [c.-à-d. l'*Explication des prières et des cérémonies de la messe*, paru à Paris en 1716] et qu'il [Lebrun] avoit bien souhaisté qu'il eût travaillé à toutes les autres »[1459]. Cette mention semble de fait suggérer l'amitié que portait l'abbé au graveur, et le chagrin que lui avait causé son décès[1460] ; elle témoigne ainsi d'une forme d'attachement à l'ouvrage de Le Clerc, qui n'était pas uniquement fondé sur la qualité de celui-ci[1461].

Les échanges entre Daniel Cronström et Nicodème Tessin permettent d'esquisser une réponse plus générale. Si les deux hommes admettaient volontiers la supériorité de Le Clerc, ils ne considéraient pas moins la possibilité de s'adresser également à Châtillon, à Simonneau ou à Lepautre, que ce fût par amitié ou pour des raisons économiques[1462]. D'ailleurs, la différence entre le graveur et ses épigones devenait parfois insensible : ainsi Tessin jugeait-il Lepautre aussi capable que Le Clerc de graver l'élévation de la façade sur cour du château de Stockholm[1463], ce que Cronström ne manqua pas d'approuver, rapprochant cette pièce de la façade du même château que Le Clerc avait gravée **[fig. 3.68]** et jugeant que « la parité du sujet servira de balance très juste pour décider de leur sçavoir »[1464].

Lepautre, Châtillon, ou encore Pierre-François Giffart pouvaient en effet passer pour d'assez dignes interprètes de la manière du graveur. En revanche, ni le moelleux excessif du pointillé de Duflos — technique qui fut plus tard sévèrement condamnée par Cochin lorsqu'elle était appliquée à la gravure en petit[1465] — ni la taille croisée d'Ertinger, parfois lourde et sèche, ne parviennent à retranscrire le trait vif et précis de Le Clerc. Les difficultés apparaissent encore plus nettement dans certaines grandes estampes. Dans le *Martyr de saint Jean l'évangéliste* **[fig. 5.23]**, la sécheresse du burin de Benoît Audran peine à rendre compte des effets de modelé

[1459] Lettre de La Chauvinière à Laurent-Josse Le Clerc, 19 décembre 1716, *in* BNF, Mss., Fr. 24412, fol. 251v, partiellement transcrit *in* Bertrand, 1878, p. 322, n. 2.
[1460] La preuve de cette amitié est fournée par la lettre de La Chauvinière à Laurent-Josse : » […] je suis ravi d'apprendre de vous, Monsieur, que vous soyez le fils du célèbre M. Le Clerc ; il est vrai qu'il étoit fort ami du P. Le Brun, et je lui en ai souvent ouï parler avec éloge et regretter sa perte avec beaucoup de chagrin » (BNF, Mss., Fr. 24412, fol. 251v, transcrit *in* Bertrand, 1878, p. 322, n. 2).
[1461] Sur ce sujet, voir ci-dessous, chap. 5.4.3.
[1462] Voir notammment Tessin, 1964, p. 46, 48, 133.
[1463] Lettre de Tessin à Cronström, 20 janvier 1697, *in* Tessin, 1964, p. 158.
[1464] Lettre de Cronström à Tessin, 7 mars 1697, *in* Tessin, 1964, p. 161-162.
[1465] Bosse et Cochin, 1745, p. 80 ; Cochin, 1775, p. 151. Notons cependant que Le Clerc avait lui-même fait usage de cette technique dans les années 1690, quoiqu'avec un fini moins précieux que celui de Duflos (voir notamment IFF 70).

que Le Clerc avait su ménager dans ses estampes d'après les tapisseries des *Élémens* et des *Saisons*. Quant à la *Salomé apportant à Hérodiade la tête de saint Jean-Baptiste* **[fig. 5.24]** gravée par Étienne Gantrel, le rendu des drapés et les attitudes des figures présentent d'évidentes maladresses, certainement absentes du dessin de l'auteur. Si Gérard Scotin demeure un graveur nettement supérieur à Audran ou à Gantrel, sa manière extrêmement léchée, particulièrement bien visible dans la thèse de Collot **[fig. 5.5]** ne peut avoir manqué d'amollir le dessin original.

La question se pose encore différemment lorsqu'on considère les dessins que Le Clerc confiait aux graveurs sur bois. En effet, il paraît hautement improbable qu'il eût lui-même exécuté les petites figures sur bois qui ornent ses livres de perspective ou de géométrie[1466]. Pour certains ouvrages, il aurait ainsi fait appel à Vincent Le Sueur, si l'on en croit Florent Le Comte ou Jean-Michel Papillon[1467]. Les deux vignettes réalisées pour le *Commentarius in Harmoniam sive concordiam quatuor evangelistarum* de Bernard Lamy, publié à Paris en 1699 **[fig. 5.25 et 5.27]**, permettent d'apprécier la manière dont Le Clerc pouvait collaborer avec le graveur sur bois. Le dessin préparatoire à la vignette de *La Religion* **[fig. 5.26]** constituait vraisemblablement le modèle qu'avait suivi Le Sueur : exécuté d'une manière fort similaire aux dessins fournis à Giffart ou à Ertinger, il indique en conséquence que Le Clerc ne travaillait pas différemment avec Le Sueur ou avec un graveur en taille-douce. Cependant, cette pratique n'est peut-être pas représentative. Jombert mentionne en effet dans la collection Paignon-Dijonval un dessin préparatoire à la vignette des *Quatre évangélistes* **[fig. 5.27]** « haché à la plume pour être gravé en bois »[1468]. Cette technique est attestée par les dessins préparatoires pour les *Heures espagnoles*[1469] **[fig. 5.28a et 5.28b]**, et elle suggère que le dessinateur avait voulu signifier plus précisément à Le Sueur les tailles par lesquelles il fallait marquer les ombres. Qu'un tel procédé soit quasiment absent des autres dessins prépartoires de Le Clerc indique que sa confiance envers les qualités d'interprète d'un graveur sur bois — aussi talentueux fût-il — était peut-être inférieure à celle qu'il accordait à un graveur en taille-douce.

Des pratiques aussi diverses ne se laissent pas aisément réduire à une appréhension plus générale des logiques de collaboration. On peut cependant encore interroger le rapport entre la

---

[1466] Sur la gravure des figures du *Traité de géométrie*, voir J. 229, n. 1.
[1467] Selon Le Comte (1699-1700, t. III, [partie 2] p. 18-19), « Vincent Le Sueur se distingue […] dans Paris par la manière tendre qu'il sçait donner à ses graveures en bois, et par la correction avec laquelle il suit les dessins qu'on lui propose, et je pourrois même dire que si Callot a eu son Édouard Ecman, qui l'a si bien copié dans ses graveures en bois, celui-cy regarde le burin de Callot dans celui de Monsieur Le Clerc, qu'il imite avec toute l'application imaginable ». Voir également Papillon, 1766, t. I, p. 316-322.
[1468] J. 328.1.
[1469] IFF 402-416. Les dessins sont conservés dans le recueil Jombert de la BNF (Est., Rés., ED-139 (4)).

qualité des estampes exécutées d'après les dessins de Le Clerc et les attentes des commanditaires. La manière léchée de Duflos plaisait visiblement à Matthieu-François Geoffroy, puisque le graveur, après avoir exécuté les armes de l'apothicaire, fut invité à réaliser l'estampe de la thèse du fils, Claude-Joseph, toujours d'après le dessin de Le Clerc. Il semble cependant qu'une attention au goût du commanditaire demeurait assez exceptionnelle. Ainsi le *Martyr de saint Jean l'évangéliste*, en dépit de sa qualité assez faible, avait été commandée par le plus influent imprimeur de son temps, Ignace Antoine, pour être dédiée à la confrérie des marchands graveurs et imprimeurs en taille-douce aux Cordeliers[1470]. De même, la vignette exécutée peu adroitement par Ertinger était pourtant destinée à orner l'un des prestigieux volumes de la *Byzantine du Louvre*, publié en format in-folio par l'Imprimerie royale[1471]. Une qualité moyenne avait manifestement été jugée suffisante ici, tandis que les retouches effectuées par Le Clerc au frontispice du *Glossarium* de Du Cange, qui faisait également partie de la série, témoignent d'une attention autrement plus élevée.

L'absence de corrélations évidentes ne permet pas d'attribuer au graveur une attitude cohérente en fonction des destinataires. Il semble que ses exigences à l'égard de ses collaborateurs fluctuaient selon des raisons plus personnelles qu'il devient alors très difficile d'élucider. De fait, les exemples réunis ici témoignent d'une pratique régulière mais non fréquente, bien réglée et pourtant versatile et peu formalisée — aucun contrat n'a d'ailleurs été retrouvé, ce qui suggère que de tels documents, eussent-ils jamais été établis, demeuraient exceptionnels[1472]. Enfin, que Le Clerc dût employer des graveurs hors les Gobelins pour exécuter ou achever certains de ses ouvrages[1473], indique que son atelier, situé au rez-de-chaussée de la manufacture, ne lui servait pas à se décharger systématiquement du travail de gravure. En aucun cas, cette pratique ne devint une habitude.

[1470] Paris, 1992, no. 43.

[1471] À propos de cette fameuse série, voir Paris, 2001, p. 70-80.

[1472] La rareté de tels contrats, pour la période qui nous concerne, est régulièrement soulignée dans la littérature (voir notamment Le Bitouzé, 1989b, p. 36). Maxime Préaud (2011b, p. 43, n. 3) donne une explication simple et sensée de cette situation : « Les marchés devant notaires sont rares car, en général, les gens sont de bonne foi. Passer chez le notaire signifie que l'on veut contraindre quelque peu le contractant à tenir sa parole, parce que l'on a pas [sic] ou plus la certitude qu'il la tiendra ».

[1473] Aucun des graveurs ne logeait aux Gobelins ni même n'habitait paroisse Saint-Hippolyte (Herluison, 1873 ; Piot, 1873 ; Fichier Laborde, BNF, Mss., NAF 12038-12215 et Paris, Institut national d'histoire de l'art, Archive 074,01-11).

5.3. Un graveur dirigeant les travaux de la couronne : un statut controversé ?

La fonction de l'atelier de gravure demeure une énigme. On peut imaginer qu'il était exclusivement dédié à la production destinée à la couronne, tout comme l'étaient — du moins en théorie — les grands ateliers des lissiers et des sculpteurs réunis au sein de la manufacture[1474]. Cependant, au contraire de la sculpture et de la tapisserie qui nécessitaient d'importantes infrastructures, la gravure pouvait être pratiquée en n'importe quel lieu. Il n'y avait nul besoin d'un atelier spécifique pour produire les planches du Cabinet du roi.

Les seuls travaux qui paraissent avoir pu requérir l'usage d'un tel endroit ressortissaient à la réalisation des médailles. Laurent-Josse soutient en effet que son père « conduisoit » les graveurs en médailles et précise l'avoir « vu souvent corriger leurs cires et leurs creux, et même graver à l'eau forte le trait sur leurs poinçons »[1475]. En raison de sa formation d'orfèvre et de son expérience dans la fabrication de sceaux, Le Clerc semble en effet avoir été parfaitement qualifié pour ce type de travaux. Aussi convient-il de mieux cerner la réalité d'une telle situation, afin de comprendre ensuite comment cette position fut perçue par son entourage.

5.3.1. Le Clerc et la production métallique pour la couronne

En l'espace de onze ans, entre 1684 et 1694, Le Clerc reçut un montant total de 5 650 livres pour avoir produit près de trois cent soixante-dix figures des médailles et jetons destinés à être frappés par la Monnaie du Louvre[1476]. La majeure partie de ces travaux se trouve aujourd'hui réunie dans un recueil conservé à la British Library[1477], qui, grâce à l'admirable étude de Josèphe Jacquiot, permet d'appréhender assez finement le processus de production des médailles de Louis XIV durant les deux dernières décennies du XVIIe siècle[1478]. Les membres de la Petite Académie établissaient entre eux l'âme et le corps de la devise qui devait orner le revers d'une médaille ; ils fournissaient ensuite au graveur les indications nécessaires à la réalisation de la figure, soit sous la forme d'une brève description textuelle soit, plus rarement, à l'aide d'un croquis. À partir de celles-ci, Le Clerc réalisait le motif, en général sous la forme

[1474] Florian Knothe (2016, p. 62) note que la distinction entre commandes privées et publiques demeure floue au sein des Gobelins.
[1475] *Abrégé*, p. 419. Voir aussi *Éloge*, p. 23.
[1476] CBR, t. II, col. 541, 784, 1014, 1192, t. III, col. 110, 575. De 1691 à 1694, Le Clerc était directement rémuné par le secrétariat d'État à la Maison du roi, comme l'indiquent les mémoires conservés aux Archives nationales, Paris (M 808), et transcrits en annexe 4.
[1477] Londres, British Library, Add. Ms. 31908.
[1478] Jacquiot, 1968 ; et sur le rôle de Le Clerc en particulier, Jacquiot, 1980.

d'une esquisse, parfois très sommaire **[fig. 5.29 et 5.30]**. Le dessin était ensuite révisé par les académiciens, qui demandaient éventuellement des corrections au graveur. Celui-ci pouvait ainsi produire jusqu'à six ou sept figures différentes d'un même sujet[1479]. Enfin, lorsque la composition était jugée satisfaisante, il en tirait un dessin très achevé **[fig. 5.31]** ou gravait la composition directement à l'eau-forte sur un carré d'acier qui devait ensuite servir de matrice. Ces travaux étaient ensuite transmis aux graveurs en médailles.

Le rôle essentiel que joua Le Clerc dans la production des médailles de Louis XIV n'est plus à démontrer, mais le processus de création et le statut qui découlait de cette activité restent difficile à appréhender. Le montant perçu par le graveur et le nombre d'ouvrages fournis demeurent ainsi fort modestes et ne semblent aucunement suggérer l'emploi d'un atelier. Le concours d'assistants ne paraît d'ailleurs pas nécessaire eu égard à la nature des travaux exécutés. Comment concilier alors la description de Laurent-Josse et la présence effective d'un atelier aux Gobelins, avec l'absence de toute trace d'une telle organisation dans les comptes des Bâtiments du roi ?

La situation se complique encore lorsque Laurent-Josse signale que, vers 1680, Colbert, « ayant dessein de récompenser M. Le Clerc, prit la résolution de le faire chef du Balancier Royal », c'est-à-dire de l'ancienne Monnaie du Moulin, déplacée au Louvre sous Louis XIII et dès lors exclusivement consacrée à la production de médailles et autres pièces dites de « plaisir »[1480]. La charge aurait néanmoins échappé au graveur, non pas en raison d'un manque de compétences, si l'on en croit son fils, mais parce qu'il ne « ne savoit ce que c'étoit de faire sa cour »[1481]. Cette anecdote ne saurait être acceptée sans précaution. Né en 1677, Laurent-Josse pouvait parfaitement se souvenir d'avoir vu son père « conduire » et « corriger » les graveurs en médailles entre 1684 et 1694, mais il est impossible qu'il eût connaissance du projet de Colbert, et de l'échec de son père, si ce n'est un tiers.

La direction de la Monnaie du Louvre était assurée par Jean Varin jusqu'à sa mort en août 1672[1482]. Son fils, François Varin, hérita de la charge avant d'être destitué, quatre ans plus tard, au profit de l'orfèvre Claude Ballin[1483]. Le décès de celui-ci, le 22 janvier 1678, conduisit Colbert à faire immédiatement transférer au neveu du défunt, Nicolas Delaunay, la charge

[1479] Jacquiot, 1980, p. 318. Voir surtout les mémoires des paiements de Pontchartrain (Paris, Archives Nationales, M 808, transcrit *in* annexe 4).
[1480] Lorgues-Lapouge, 1968, p. 158.
[1481] *Abrégé*, p. 419.
[1482] Sur la carrière de Varin à la Monnaie du Louvre, voir Mazerolle, 1932, t. I, p. 18-42.
[1483] Mazerolle, 1932, t. I, p. 57-58.

d'exécuter certains travaux, mais sans pour autant lui attribuer la succession de la direction de la Monnaie du Louvre[1484]. Celle-ci revint à l'érudit Pierre Bizot[1485], qui l'abandonna peu après, vraisemblablement en raison de son incapacité de gérer correctement les finances de l'institution[1486]. À la mort de Colbert, Louvois confia cette charge à Nicolas Petit, secrétaire du roi, qui l'assuma jusqu'en 1697[1487].

Or la nomination de Nicolas Petit ne pouvait directement suivre la résignation de Bizot. En effet, dans sa *Description de Paris* publiée en 1684, Germain Brice affirmait que l'érudit avait eu « *autrefois* » la direction de l'atelier du Louvre, sans pour autant mentionner encore Petit[1488]. En raison de cet écart temporel, il paraît plausible que ce fut lors du départ de Bizot que Colbert résolut de nommer Le Clerc à la tête de la Monnaie. Durant cette période, le graveur jouissait en effet d'une excellente réputation auprès du ministre : ce dernier lui avait confié en 1679 la responsabilité d'enseigner le dessin et les mathématiques à son fils, le marquis d'Ormoy et futur marquis de Blainville[1489], à qui il avait transmis par survivance l'office de surintendant des Bâtiments[1490]. En outre, le graveur avait manifestement développé des relations privilégiées avec Bizot lui-même[1491]. Après avoir commencé à travailler sur les motifs des médailles vers 1681 ou 1682[1492], il développa au même moment avec l'érudit un projet tout à fait particulier, dont il convient de retracer ici les grandes lignes.

En 1682, Claude Du Molinet, bibliothécaire de l'abbaye Sainte-Geneviève et, au dire de Laurent-Josse, « ami particulier » de Le Clerc, demanda à celui-ci de reproduire par la gravure les médailles des rois de France depuis Charles VII jusqu'à Louis XIII, lesquelles étaient alors

---

[1484] Delaunay avait obtenu la charge de monnayeur en 1677, mais ce ne fut que le 22 novembre 1696 qu'il fut nommé directeur du Balancier du Louvre (voir Bimbenant-Privat, 2003, p. 233-235)
[1485] Bizot est qualifié de « Regiis numismatibus cudendis præpositus » dans l'*Historia summorum pontificum* de Claude Du Molinet achevé d'imprimer en novembre 1678 (Du Molinet, 1679, n.p. [préface]). La mention de Bizot comme conducteur de la Monnaie du Louvre apparaît également dans le *Journal de la Monnaie des médailles* rédigé par Nicolas Delaunay (transcrit *in* Mazerolle, 1897, p. 333).
[1486] Neveu, 1966, p. 475-476.
[1487] Guiffrey, 1884, p. 483-484 ; Mazerolle, 1897, p. 434.
[1488] Brice 1684, p. 35 (je souligne). Ce ne fut que dans l'édition de 1687 que Brice mentionna le nom de Petit (cité *in* Guiffrey, 1884, p. 482).
[1489] *Abrégé*, p. 418. Vallemont semble, par négligence, situer cet épisode en 1669, soit au moment où Le Clerc fut engagé aux Gobelins (*Éloge*, p. 14).
[1490] Colbert, 1861-1882, t. VII, p. 451.
[1491] Voir *Cat. ms.*, 1687, no. 5. Le graveur contribua à illustrer l'*Histoire métallique de Hollande* de Bizot en 1687 (IFF 1149-1150 ; J. 216.1-8 ; Bizot, 1687).
[1492] Les soixante-sept dessins de médailles et quatre carrés d'acier gravés à l'eau-forte, rémunérés entre le 27 août 1684 et le 16 septembre 1685 (CBR, t. II, col. 541, 784), ne correspondent pas à l'activité annuelle du graveur par la suite, ce qui laisse penser qu'il avait commencé ces ouvrages deux ou trois ans auparavant.

conservées dans le cabinet de l'abbaye[1493]. Cet ouvrage conséquent — Le Clerc grava cent-cinquante planches — servait une double fonction. D'une part, les médailles elles-mêmes étaient en réalité destinées à être offertes à Louis XIV[1494], en conséquence de quoi les planches s'inscrivaient au sein des travaux de reproduction du Cabinet du roi[1495] à la suite des médailles reproduites par Gilles de La Boissière[1496] et Pierre Giffart[1497]. D'autre part, les planches de Le Clerc devaient illustrer une grande histoire métallique des rois de France, probablement sur le modèle de l'histoire métallique des papes que Du Molinet avait publiée en 1679[1498]. Or ce projet avait à l'origine été confié à Bizot, puisque celui-ci rédigea un mémoire sur l'*Estat que monseigneur Colbert m'a ordonné de dresser de ce qu'on peut faire pour l'histoire de France en médailles des coings et carrez de Sa Majesté, à commencer depuis Louis XII jusques à présent*[1499]. Bizot s'était alors tourné vers Du Molinet afin de profiter de ses lumières et, à plus forte raison peut-être, des collections de Sainte-Geneviève. En bons courtisans, les deux hommes planifièrent ensuite le don d'une partie de la suite des médailles des rois de France conservées au sein de l'abbaye et la firent parvenir à Colbert[1500]. La mort du ministre mit brutalement un terme à leurs ambitions.

[1493] IFF 464-613. La date est donnée par Laurent-Josse (*Cat. ms.*, 1682, no. 2). Sur Claude Du Molinet et sa contribution à la bibliothèque et au cabinet de l'abbaye Sainte-Geneviève, voir Paris, 1989a.

[1494] Vallemont soutient que les médailles reproduites par Le Clerc ont été « ramassée dans le cabinet de Sainte Geneviève » par Du Molinet (*Éloge*, p. 100), tandis que Laurent-Josse affirme que ce « sont celles que le P. Du Moulinet, bibliothécaire de Ste Geneviève, ami particulier de M. le C., avoit ramassées et arrangées dans le médailler du cabinet du roy » (*Cat. ms.*, 1682, no. 2). Leur propos n'est pas contradictoire en raison d'un transfert des médailles de Sainte-Geneviève au cabinet du roi, attesté par la correspondance entre les médailles décrites par Du Molinet dans son *Explication des médailles des Roys de France qui sont au Cabinet du Roy* (BNF, Mss., Fr. 24914) et celles de la *Description et explication des principales médailles qui sont dans le Cabinet de la bibliothèque des RR. PP. de Ste Geneviesve de Paris, recherchées et mises en ordre par les soins du R. P. Du Moulinet* [sic], *bibliothéquaire et secrétaire du R. P. Général, qui a fait designer les plus curieuses pour mettre dans le Cabinet du Roy* (Paris, Bibliothèque de Sainte-Geneviève, ms. 1169).

[1495] Dans la liste des objets « que nous ferons graver à l'advenir » figurent les « médailles antiques du Cabinet du Roy », immédiatement suivies des « devises et médailles pour le Roy » (Charles Perrault, *Mémoire que Monseigneur a dressé touchant la publication des ouvrages où il y a des planches gravées*, daté du 22 février 1670, BNF, Est., Rés., YE-160 transcrit *in* Grivel, 2010a, p. 77). Voir aussi Veillon, 1997, p. 368-369 et Sarmant, 1997, p. 345-347.

[1496] IFF17, t. VI, La Boissière (Gilles Jodelet de), no. inv. 38-58 ; CBR, t. I, col. 544, 642, 805, 874, 927, 994, 1089, 1206.

[1497] Les planches ne sont pas référencées dans l'IFF de Pierre Giffart (IFF17, t. II), mais elles sont pourtant conservées à la BNF (Est., Rés., AA-3 Giffart, Pierre) ; CBR, t. I, col. 545, 642, 709, 805, 874.

[1498] Les deux manuscrits mentionnés précédemment (voir ci-dessus, n. 1494) attestent en effet un projet historiographique similaire à celui de l'*Historia summorum pontificum a Martino V ad Innocentium XI per eorum numismata* (Du Molinet, 1679).

[1499] BNF, Mss., Fr. 4921.

[1500] À peine un mois après la mort de Colbert, Louvois réclama auprès de Colbert de Seignelay quantité de médailles conservées par le défunt, parmi lesquelles celles « des rois […] jusques et compris Louis XII » (lettre de Louvois à Colbert de Seignelay, 4 octobre 1683, *in* Louvois, 2007, p. 59).

Il en fut vraisemblablement de même pour Le Clerc. Le rôle du graveur au sein de ce projet fut celui d'un collaborateur à part entière, et non celui d'un simple employé comme l'était habituellement l'illustrateur d'un ouvrage. En effet, il resta le propriétaire des cuivres jusqu'à ce que, quatre ou cinq ans plus tard, Louvois ordonna leur rachat pour « pour servir à l'histoire de la France métallique »[1501]. Les liens d'amitié que Bizot et Le Clerc avaient pu développer dans le cadre de ce projet suggèrent que le premier avait éventuellement proposé le second pour le remplacer à la tête de la Monnaie du Louvre.

Louvois ne voulut rien savoir d'un tel projet, et privilégia l'un de ses protégés, capable de gérer correctement l'administration de l'atelier[1502]. Aussi compétent fût-il dans ses matières, Nicolas Petit n'avait cependant aucune qualification pour produire les dessins des médailles. La création de l'atelier aux Gobelins aurait ainsi permis d'accueillir certains des ouvriers chargés d'exécuter les matrices des coins, afin de les placer sous la conduite de Le Clerc[1503], lequel devait donc fournir les dessins des médailles et veiller à ce qu'ils fussent correctement interprétés. En dépit de ce nouveau rôle, il ne fait guère de doute que le graveur vécût cette situation comme un échec. Son fils rapporte en effet qu'il eut « toute la peine de cet emploi [c.-à-d. celui de conducteur de la Monnaie du Louvre] pendant un temps assez considérable, sans en avoir ni l'honneur ni le profit »[1504]. Une telle affirmation, évidemment fausse puisque le graveur n'avait pas à assumer la direction administrative et financière de l'atelier, manifeste ainsi la frustration de l'intéressé.

[1501] Selon les comptes des Bâtiments, Le Clerc fut rémunéré entre 1686 et 1688 pour les cent-cinquante médailles « qu'il a gravées et livrées au cabinet de S. M » (CBR, t. II, col. 1014, 1192, t. III, col. 110), mais le *Registre des planches gravées qui ont esté receues depuis l'inventaire fait avec Mr l'abbé Varès, au moi d'aoust 1684* (BNF, Est., Rés., YE-144) indique que le premier versement eu lieu le 1er septembre 1685. Les cuivres se trouvent à la chalcographie du Louvre (Angoulvent, 1933, cat. no. 1944-2092).

[1502] Dès 1684, Nicolas Petit apparaît dans les comptes des Bâtiments comme le responsable de la production des médailles, et le principal investisseur de la Monnaie du Louvre, puisqu'il perçut durant la première année un montant de plus de 18 000 livres en remboursement des dépenses qu'il avait faites (CBR, t. II, col. 536-537).

[1503] Une telle extension n'avait rien d'improbable. En effet, jusqu'à la construction du nouvel hôtel de la Monnaie au quai de Conti en 1775, la Monnaie de Paris avait dû jongler avec des locaux toujours trop exigus, qui avaient imposé, au cours des siècles, la dispersion de nombreux ateliers. La Monnaie du Moulin constituait d'ailleurs à l'origine une simple extension de l'ancien hôtel de la Monnaie, avant d'être transférée au Louvre et réservée à la seule frappe des médailles et autres jetons (Lorgues-Lapouge, 1968, p. 157-158).

[1504] *Abrégé*, p. 419.

5.3.2. La fabrication du livre des Médailles sur les principaux événements du règne entier de Louis le Grand *(1702) : l'échec du graveur ?*

L'échec qu'essuya Le Clerc ne devait cependant pas le conduire à modifier la perception de son activité et de son statut. Après tout, les causes de cette mésaventure lui échappaient entièrement, puisque la situation découlait de la mort de Colbert ; il dut lui paraître évident que c'était l'incapacité de Bizot, et non la sienne, qui avait exigé de Louvois qu'il plaçât à la tête de l'institution un administrateur aguerri. En outre, les travaux dont le graveur avait à présent la charge lui conféraient probablement un certain prestige, ne serait-ce qu'en raison du médium lui-même : les médailles, par leur antiquité, par la noblesse de leur matériau et par l'esprit qui dirigeait leur conception, étaient largement perçues comme les objets les plus propices à incarner la grandeur d'un prince, et revêtaient de fait une dignité toute particulière[1505].

Lorsque la Petite Académie conçut à la fin des années 1680 le projet d'un grand ouvrage panégyrique visant à retracer l'histoire du règne de Louis XIV par ses médailles[1506], il avait dû paraître tout naturel aux académiciens que Le Clerc contribuât à sa fabrication, d'une part en raison de son talent, et d'autre part parce que les illustrations du livre devaient à l'origine reproduire les médailles dont le graveur avait composé les motifs. Cependant, les académiciens travaillaient non à partir des dessins ou des croquis de Le Clerc, mais à partir des médailles frappées au Balancier du Louvre : ils sélectionnaient ainsi les pièces qui devaient être reproduites, et proposaient éventuellement quelques modifications à appliquer aux figures[1507]. La gravure des planches d'après les médailles relevait donc d'un travail largement mécanique que Le Clerc chercha vraisemblablement à éviter. Avec l'aval du secrétaire de la Petite Académie, Henri de Bessé de La Chapelle, il délégua en effet la majeure partie des travaux à Pierre Lepautre[1508], afin de poursuivre lui-même la composition des figures des médailles en vue de l'exécution des matrices.

[1505] Voir à ce sujet, Wellington, 2015.
[1506] *Médailles*, 1702. Sur l'origine du projet, voir Jacquiot, 1968, t. I, p. XXIII-XXXVIII ; Mosley, 2008 ; Wellington, 2015, p. 127-153 ; Loskoutoff, 2016.
[1507] Loskoutoff, 2016, p. 10-11.
[1508] Dans l'IFF de Le Clerc (IFF 678-775), Maxime Préaud avait suivi, non sans réserve, l'attribution proposée par Jombert. Il a pu amplement réviser ce choix à l'occasion de l'*Inventaire* consacré à Pierre Lepautre en rendant à celui-ci plus de quatre-vingt planches de revers de médailles (IFF17, t. XIII, Lepautre (Pierre), inv. no. 131-212), grâce aux mémoires conservés aux Archives nationales (M 808) (voir annexe 5). L'attribution des pièces restantes à Le Clerc demeure *a priori* valable (IFF 678-680, 686, 688, 691, 693, 697, 703, 709, 711-712, 718, 723-724, 726-727, 729, 733, 737, 743, 745, 748, 751, 753, 755-756, 760-761, 765, 771, 774-775). Cependant, il convient de souligner que seul le paiement de quatre d'entre elles est attesté dans les mémoires conservés aux Archives nationales (IFF 678 ou 679 (?), 697, 723, 748), ce qui laisse penser que certaines autres pièces pourraient également être rendues à Lepautre.

Cette situation favorable fut cependant bouleversée après la mort de La Chapelle, en mars 1694. L'abbé Jean-Paul Bignon prit la direction de la Petite Académie — entretemps renommée Académie royale des inscriptions[1509] — et introduisit Antoine Coypel, le 8 janvier de l'année suivante, afin qu'il prît la direction du dessin des médailles[1510]. Coypel avait peut-être commencé de tels travaux trois ou quatre ans auparavant[1511], et il avait visiblement profité de la mort de La Chapelle pour jouer de son influence auprès des académiciens[1512]. N'étant pas graveur lui-même, il confia à Charles et à Louis Simonneau[1513] le soin de transposer ses dessins sur le cuivre, puis il soumit le résultat à l'Académie lors de la séance du 11 novemnre 1696 :

> Monsieur l'abbé Bignon a apporté un essai des médailles gravées en taille douce par les sieurs Simoneau frères, excellents graveurs. La compagnie a eu beaucoup de joie de voir son ouvrage gravé d'une manière si belle et si différente de celle dont feu monsieur de La Chapelle l'avait fait graver par les sieurs Le Clerc et Le Paultre.[1514]

À ce moment-là, on avait déjà pris la décision, peut-être sur le conseil de Coypel lui-même[1515], de réformer l'intégralité des médailles, afin d'uniformiser le module. Cette entreprise, qui impliquait de composer de nouveaux dessins, de frapper de nouvelles médailles, et de graver de nouveaux cuivres[1516], est justifiée par un désir de cohérence. Ainsi, dans l'avertissement de son *Histoire du roy Louis le Grand par les médailles* parue en 1689, Ménestrier souligne que les planches des médailles avaient toutes été « tenues dans une mesme grandeur » afin d'en « rendre la vue plus agréable »[1517]. L'harmonisation des modules et la réforme des dessins des médailles marquaient alors une rupture définitive avec l'emploi initial des médailles, déterminé par le souci de la fidélité historique, mais elle constituait de ce fait le parachèvement de la logique encomiastique qui présidait à l'historiographie du règne[1518]. Si l'efficacité rhétorique du projet justifiait en grande partie les immenses efforts qui allaient

---

[1509] Jacquiot, 1967.
[1510] *Registre journal des délibérations et des assemblées de l'Académie royale des inscriptions*, Paris, Archives de l'Institut de France, Série A, transcrit *in* Jacquiot, 1968, t. I, p. CIV.
[1511] Cette hypothèse est suggérée par le fait que Charles-Antoine Coypel (1752, p. 12) indique — à tort — que ce fut en 1691 et non en 1695 que son père « fut choisi pour faire les desseins de l'histoire du roi par médailles ».
[1512] Voir Garnier, 1989, p. 21.
[1513] Coypel et Charles-Louis Simonneau entretenaient une étroite relation au moins depuis le début des années 1670 (Nadeau, 2009, p. 36).
[1514] *Registre journal des délibérations et des assemblées de l'Académie royale des inscriptions*, Paris, Archives de l'Institut de France, Série A, transcrit *in* Jacquiot, 1968, t. I, p. CVIII.
[1515] Selon l'hypothèse de Josèphe Jacquiot (1968, t. I, p. XLIII, n. 5).
[1516] Jacquiot, 1968, t. I, p. XLII-XLV.
[1517] Ménestrier, 1689, p. 61. Sur l'influence de l'*Histoire du roy Louis le Grand par les médailles* de Ménestrier sur le livre des *Médailles*, voir Jacquiot, 1987 et Wellington, 2015, p. 128-135.
[1518] Voir Wellington, 2015, p. 135-149.

devoir être fournis pour le mener à bien, les louanges à l'égard de la manière « si belle » des frères Simonneau, et « si différente » de celle de Le Clerc et de Lepautre, suggèrent une amélioration formelle qu'il est plus difficile de déceler. Sans rentrer dans des comparaisons faisant trop appel au goût personnel[1519], il convient néanmoins d'éclairer dans quelle mesure les principaux choix formels suggérés par Coypel et validés par la Petite Académie reposèrent ou non sur les idées initialement développées par Le Clerc.

Les médailles du livre, caractérisées par des figures ombrées et un arrière-plan hachuré à la réserve de la légende **[fig. 5.34, 5.37-5.38, 5.41]**, paraissent *a priori* bien différentes de certaines des premières figures exécutées par Le Clerc. En effet, celui-ci semble avoir privilégié, comme il l'avait fait pour le projet de l'histoire métallique des rois de France de Du Molinet, la gravure au simple trait **[fig. 5.32]**. Cependant, il procéda également à des essais d'un style bien différent, comme l'illustre la figure de la médaille de la *Fuite de l'Électeur de Brandebourg* **[fig. 5.35]**, qui constitue, au dire de Laurent-Josse, l'une des premières pièces reproduites par le graveur[1520]. La planche présente, avec sa figure ombrée et son arrière-plan pointillé, une grande proximité avec le type déterminé plus tard par Coypel. Il ne s'agissait pas d'une tentative unique et hasardeuse, puisque Le Clerc avait largement employé auparavant, pour le projet de Du Molinet, des arrière-plans ombrés par le moyen de petits points[1521] ou même de hachures[1522]. Qu'il eût repris ensuite la médaille de la *Fuite de l'Électeur de Brandebourg* au simple trait **[fig. 5.36]** suggère simplement qu'au début des années 1690, on préférait encore cette manière et non celle que l'on favorisa plus tard pour l'impression du livre **[fig. 5.37]**. Ce premier choix, qui avait également été celui de Ménestrier[1523], s'explique aisément au regard d'une approche antiquaire et concentrée sur la reproduction de la médaille comme objet[1524]. À l'inverse, dans les figures du livre, les ombres prononcées des figures et les fonds hachurés — qui vont même jusqu'à suggérer le dégradé d'un ciel — empruntent davantage au vocabulaire de la peinture qu'à celui du très bas-relief. Aussi Coypel s'arrogea-t-il l'invention d'un type de représentation des médailles qui revenait à Le Clerc, mais il parvint, contrairement au graveur, à convaincre les académiciens de l'efficacité de ce procédé. De la même façon, s'il reprit de nombreuses compositions dessinées par Le Clerc, il privilégia des

[1519] Voir les jugements que portent Laurent-Josse (*Abrégé*, p. 426), Jombert (280.71, n. 1) et Préaud (t. VIII, p. 176) sur la supériorité des pièces gravées par Le Clerc et Lepautre sur celles des Simonneau.
[1520] *Cat. ms*., 1701, no. 4.
[1521] IFF 511, 534, 550, 569, 571, 574, 576, 591, 596, 605, 610.
[1522] IFF 480, 481, 482, 485, 486, 491, 501, 561, 563, 564, 578, 583.
[1523] Ménestrier, 1689, p. 61.
[1524] Lepautre privilégia quant à lui un rendu avec de légères ombres, mais celles-ci ne viennent pas contredire le but premier que j'attribue ici aux académiciens.

figures moins hiératiques et plus picturales, comme l'exemplifie aisément une comparaison entre les figures de la *Prise de Thionville* **[fig. 5.34]** ou de la *Bataille des Dunes* **[fig. 5.38]**, d'une part, et celles conçues par Le Clerc et gravées par Lepautre **[fig. 5.32-5.33, 5.39]**, d'autre part.

Que Coypel eût repris la composition des médailles, avec le soutien et l'approbation de Bignon, ne découlait pas du seul projet d'améliorer la qualité de l'ouvrage. Comme l'a souligné Josèphe Jacquiot, certaines des figures conçues par le peintre travestissent considérablement le sens premier que les académiciens avaient donné à la devise[1525]. Les motivations des deux hommes doivent ainsi être cherchées ailleurs que dans le seul souci de parfaire un produit destiné à la couronne. Quelques années plus tard, Bignon soumit à Pontchartrain une requête pour nommer Coypel membre de l'Académie des inscriptions. Quoique la demande fût rejetée, car contraire aux modalités d'admission de l'institution, elle n'atteste pas moins les ambitions du peintre et l'attention que l'abbé portait à celles-ci[1526]. Ainsi le premier avait-il manifestement projeté de se rapprocher de l'Académie des inscriptions afin de gagner en influence et de participer plus étroitement à l'élaboration des différentes projets artistiques pour la couronne. Quant à Bignon, il est plausible qu'il eût désiré s'adjoindre les compétences d'un peintre promis au plus brillant avenir.

Les sentiments de Le Clerc ne furent guère ménagés lors de cette réforme. Les planches qu'il avait confiées à Lepautre ou qu'il avait gravées lui-même n'avaient plus aucune utilité, et elles furent donc mises sur le marché. Aussi n'est-il guère surprenant que, dès 1696, le marchand Nicolas I Langlois put proposer aux amateurs d'acquérir « les Médailles de l'histoire du Roy, gravées par luy et après luy en grand nombre »[1527]. On trouve même treize cuivres des « Médailles de l'Histoire de Louis XIV, qui n'ont point servi au livre » dans la collection de l'amateur Claude Potier[1528], ce qui atteste à plus forte raison l'interruption brutale du projet : les cuivres en question étaient restés entre les mains du graveur, et n'avaient donc pas été rémunérés.

[1525] Jacquiot, 1980, p. 319-320.
[1526] La réponse de Pontchartrain à Bignon dut néanmoins refroidir les ambitions de Coypel, car le refus du ministre découlait manifestement du statut du peintre : ainsi Pontchartrain ajoute-t-il que, « comme son mérite et sa capacité doivent lui assurer toute sorte de distinction, et que l'utilité dont il a été jusques-ici par sa présence et par ses travaux, en font désirer la continuation, vous pouvez l'assurer qu'il y aura toujours une séance agréable, et l'exhorter à s'y trouver assidûment, afin qu'entendant les discours de Messieurs les académiciens, les desseins des médailles et autres ouvrages en soient plus parfaits » (cité *in* Coypel, 1752, p. 12-13).
[1527] Weigert, 1932a, p. 57. Le problème que pose Roger-Armand Weigert (1932a, p. 52-54) est aisément résolu par la chronologie adoptée depuis l'étude de Josèphe Jacquiot.
[1528] Helle, 1757, p. 127.

On avait cependant proposé à Le Clerc de travailler sous la direction de Coypel. Le graveur aurait décliné l'offre, si l'on en croit l'auteur de la notice qui lui est consacrée dans la dernière édition du *Dictionnaire* de Moreri : « M. Coypel ayant fait quelques changemens aux dessins [des médailles] de Le Clerc, celui-ci refusa de s'y assujétir dans la gravure »[1529]. Cette information, qui provenait de toute évidence de Laurent-Josse[1530], peut elle-même s'expliquer par plusieurs motifs. D'une part, le peu d'égard pour le travail accompli aurait causé au graveur un certain ressentiment qui se serait manifesté par ce refus. D'autre part, les deux hommes entretenaient déjà une certaine rivalité, comme le suggère la tradition historiographique rapportée par Jombert[1531], et comme l'exemplifie l'affront que le jeune Sébastien II aurait fait subir au peintre lors de l'un des salons de l'Académie de peinture et de sculpture[1532]. Enfin, outre ces raisons, il me semble que l'on puisse également invoquer ici, une fois encore, la disparité entre la conception de Le Clerc sur sa propre pratique et le regard qu'un peintre pouvait porter à la gravure. Le Clerc se considérait sans doute comme le dessinateur le plus capable de réaliser ce genre de travaux, tandis que, pour Coypel et pour ceux qui le soutenaient, un peintre était naturellement plus apte qu'un graveur à inventer et à composer un dessin, quel qu'il fût.

L'échec de Le Clerc doit cependant être relativisé. On rappela le graveur au début de l'année 1701, on lui commanda de nouveaux cuivres et on le pressa de les achever au plus vite. En septembre de cette même année, Cronström rapporte ainsi que Le Clerc était « si tournementé par les médailles du Roy qu'il a presque toujours un homme près de luy pour espier s'il ne travaille pas à autre chose »[1533], car il devait livrer toutes les planches pour le

---

[1529] Moreri, 1759, t. III, p. 742. Que cette mention demeure absente des éditions antérieures, s'explique peut-être par son caractère potentiellement polémique ; elle n'apparaît ainsi qu'après le décès du très influent Charles-Antoine Coypel le 14 juin 1752. Il s'agit de l'unique mention de la tension entre le peintre et le graveur que j'ai pu retrouver. Pourtant, James Mosley (2008, p. 305) affirme, sans donner de sources, qu'en 1721 Le Clerc fils aurait listé les malversations de Coypel envers son père, entendant sans doute par là que cette question aurait été traitée dans les *Remarques sur différents articles* du dictionnaire de Moreri (Le Clerc, 1719-1721), ce qui n'est nullement le cas.

[1530] Laurent-Josse avait largement contribué aux précédentes augmentations du dictionnaire (voir notamment Bertrand, 1878, p. 52-69 et p. 117-120).

[1531] J. 280.22, n. 1.

[1532] « Avant que l'Académie de peinture fût logée au Louvre, elle exposoit régulièrement ses ouvrages dans la Place Dauphine. À l'une de ces expositions, Antoine Coypel vint avec faste s'y faire voir, dans un magnifique carrosse, tandis que les personnes de la première distinction descendoient de leur équipage à l'entrée de la place. Choqué de l'orgueil de Coypel, le sieur Le Clerc, peintre, monta sur une charrette qu'il rencontra par hasard, et suivit dans la Place Dauphine le peintre de l'Académie Royale, en parodiant tous ses gestes d'une manière fort plaisante » (Nougaret, t. II, p. 317 ; voir également Garnier, 1989, p. 30-31).

[1533] Lettre de Cronström à Tessin, 16/6 septembre 1701, *in* Tessin, 1964, p. 300.

15 octobre[1534]. L'urgence de la situation aurait alors permis au graveur de retrouver l'autonomie à laquelle il aspirait : on l'avait autorisé à graver d'après ses propres dessins, et ses travaux firent vraisemblablement l'objet — au même titre que ceux de Coypel — d'une sélection[1535] et d'une éventuelle révision, comme le démontrent par exemple les modifications opérées entre le dessin de la *Régence de la reine mère* **[fig. 5.40]** et l'estampe **[fig. 5.41]**. Ce ne fut vraisemblablement qu'en dernier recours que Le Clerc fut appelé à reprendre son ancien rôle, et encore dut-il partager celui-ci avec un peintre qui bénéficiait auprès des académiciens d'un prestige supérieur au sien.

5.3.3. Les Grandes conquêtes du roi *(1683-1687), et la querelle entre Van der Meulen et les graveurs de l'Académie*

Qu'un graveur fût également dessinateur, et qu'il fût en outre chargé de diriger d'autres graveurs, ne devait pas constituer en soi un problème. Cependant, l'exemple de Coypel et de Le Clerc suggère que, lorsque le graveur occupait la place qu'un peintre convoitait, celui-ci n'avait guère de difficulté à écarter son concurrent. En cherchant à astreindre Le Clerc à suivre ses propres desseins, Coypel aurait vraisemblablement argué qu'un tel travail constituait bel et bien le propre du métier de graveur, argument que n'aurait pas renié, comme on l'a vu, la majorité des membres de l'Académie de peinture et de sculpture.

Cependant, un autre cas d'étude me paraît autoriser une interprétation plus nuancée de ce phénomène. En juin 1686, Adam Frans Van der Meulen présenta auprès de l'Académie une requête afin d'assurer, au sein de la classe des conseillers, la préséance des peintres et sculpteurs sur les graveurs[1536]. Jusqu'à présent, le rang s'appliquait en effet sans distinction de métier, suivant l'ordre de réception à la charge en question. Van der Meulen, nommé conseiller en 1681[1537], était ainsi précédé de Rousselet, mais aussi de Silvestre, d'Edelinck — tous deux immédiatement nommés conseillers lors de leur réception en 1670 et 1677[1538] — et enfin de

---

[1534] Lettre de Cronström à Tessin, 10 octobre/30 septembre 1701, *in* Tessin, 1964, p. 301.
[1535] Ainsi les planches IFF 686, 688, 691, 693, 755, 765, quoiqu'elles furent manifestement gravées durant cette période, ne furent pas sélectionnées pour être jointes au livre.
[1536] Le 28 juin 1686, « après avoir esté mis en délibération la remonstrance qui a esté faicte que, dans la liste des conseillers, les peintres et sculpteurs et les graveurs estoient confusément meslés, ce qui donnoit quelque sujet de plainte à Mr Van der Meulen, la compagnie a résolu que, dans cette classe, les peintres et sculpteurs prendront leur place les premiers, suivant leur rang de réception dans ladite charge de conseiller, et les graveurs prendront leurs places après les peintres et sculpteurs, aussy suivant leur rang de réception dans ladite charge » (PV, t. II, p. 330).
[1537] PV, t. II, p. 201.
[1538] PV, t. I, p. 353 et t. II, p. 102. Audran fut nommé au même moment conseiller.

Le Clerc : celui-ci avait obtenu en 1679 la charge de professeur de perspective et de géométrie, qui l'incluait de fait parmi les conseillers[1539].

Cette organisation pouvait évidemment paraître illégitime à l'aune d'une conception selon laquelle la gravure est inféodée à la peinture. Cependant, la formulation de la plainte ne peut simplement découler de cette conception : si tel avait été le cas, Van der Meulen n'aurait certainement pas attendu cinq ans après sa nomination au titre de conseiller avant de se manifester. La requête du peintre doit alors s'expliquer par le préjudice qu'un graveur lui aurait causé.

Selon Merilyn Savill, l'affaire pourrait trouver son origine dans une décision prise par Le Brun à l'égard d'une estampe exécutée par Edelinck. Au début de l'année 1686, le graveur, ayant achevé la reproduction d'un tableau du premier peintre, obtint de conserver l'usufruit de la planche et de dédier son ouvrage au roi en son nom seul[1540]. Aux yeux de certains peintres actifs dans l'édition en taille-douce, l'autonomie des graveurs — résultant de leur indépendance financière — pouvait présenter un danger. Van der Meulen avait lui-même édité un nombre substantiel d'estampes d'après ses propres tableaux[1541], et il aurait ainsi cherché à alerter ses confrères sur les risques que comportaient les trop nombreuses faveurs accordées aux graveurs.

Cette hypothèse, largement soutenue par la coïncidence des deux événements, ne saurait être aisément écartée. Cependant, le rôle joué par la décision de Le Brun me paraît devoir être fortement nuancé en regard d'une autre affaire, dans laquelle Van der Meulen se trouvait plus directement impliqué, et qui concernait cette fois non pas Edelinck, mais Le Clerc. Entre 1683 et 1687, le graveur conçut une série de vingt-huit planches sur les campagnes de la guerre de Hollande[1542], connue sous le titre des *Grandes conquêtes*[1543]. Chaque planche est consacrée à une bataille particulière, représentée sur un mode historique duquel se trouve entièrement exclu l'usage de l'allégorie **[fig. 5.42]**. Le Clerc y joua à la fois le rôle d'exécutant et celui de concepteur : s'il grava lui-même treize cuivres[1544], il confia les quinze autres dessins de sa main

[1539] Voir ci-dessous, chap. 6.1.
[1540] Savill, 2001, p. 49-50. Christian Michel (2012, p. 265-266) a quant à lui rapporté cette situation au laxisme des académiciens envers les morceaux de réception demandés aux graveurs et au nombre trop important de graveurs nommés conseillers.
[1541] Sur l'édition d'estampes par Van der Meulen, voir Richefort, 2004, p. 133-146.
[1542] *Cat. ms*., 1686, no. 4 et 6. Sur ces ouvrages, voir Meyer, 2012a et Faille, 1999.
[1543] En réalité, la suite fut d'abord appelée *Histoire des actions du roi*, puis *Histoire des conquêtes du roi*, et fut ensuite appelée tantôt *Petites conquêtes* pour la distinguer des *Grandes conquêtes* de Beaulieu, tantôt *Grandes conquêtes* pour la distinguer cette fois de la série dite des *Petites conquêtes* que Le Clerc grava quelques années plus tard (IFF 622-629) (Meyer, 2012a, p. 122, n 2).
[1544] IFF 630-644.

au burin de Châtillon[1545]. Il s'agissait alors d'une entreprise entièrement chapeautée par les Bâtiments, puisque, dès août 1685, les cuivres furent versés au Cabinet du roi contre une rémunération de 300 livres par pièce[1546].

Or la représentation des conquêtes du roi relevait jusqu'alors de la responsabilité d'un seul homme, Van der Meulen lui-même. Le peintre avait assisté en personne à certaines campagnes pour mieux les dépeindre, et il pouvait ainsi se targuer de représenter les scènes de bataille avec une fidélité à laquelle aucun autre peintre ou dessinateur n'aurait su prétendre[1547]. Il jouissait aux Gobelins d'un vaste atelier lui permettant d'assurer une production picturale abondante. En outre, il s'était lancé dans l'édition d'estampes d'après ses propres tableaux sur les premières campagnes du roi : il céda en 1670 un lot de treize cuivres au Cabinet du roi, au prix de 14 000 livres[1548]. Une somme aussi conséquente témoigne de l'énorme investissement qu'avait dû fournir le peintre pour faire exécuter ces cuivres. Encouragé par les Bâtiments, il entreprit alors une seconde série sur les villes conquises de Flandre et de Franche-Comté qui devait accompagner un texte rédigé par Chapelain[1549]. Cependant, ces planches-là restèrent en fin de compte entre les mains du peintre : la situation financière catastrophique de la fin des années 1670 avait contraint Colbert à cesser l'achat de nouvelles planches pour le Cabinet du roi[1550].

Peu après la mort du ministre, Van der Meulen se tourna vers Louvois dans l'espoir de lui céder les vingt nouvelles planches qu'il avait fait graver, et lui rappela la commande de Colbert, ainsi que la « grande dépense » qu'il avait réalisée afin de satisfaire le roi :

[1545] IFF17, t. II, Châtillon (Louis de), inv. no. 65-80. Plusieurs dessins préparatoires ont été conservés, notamment à l'Albertina et à la Royal Collection (voir Meyer, 2012a).

[1546] La date de versement de chaque planche est inscrite dans le *Registre des planches gravées qui ont esté receues depuis l'inventaire fait avec M^r^ l'abbé Varès, au moi d'aoust 1684* (BNF, Est., Rés., YE-144). Ainsi le 12 août 1685, « M^r^ Le Clerc a livré et remis dans la bibliothèque du roy une planche representant le siège de Rees, qui doit servir pour la suite des planches de l'histoire du Roy, plus une autre planche contenant seulement une bordure, pour servir de passepartout » et fut rémunéré le 14 octobre de la même année (CBR, t. II, col. 785). À ce propos, Préaud soulignait justement l'étrange mention, dans les comptes des Bâtiments, de « deux planches représentant la prise de Reez » (IFF 632) alors qu'on ne connaît qu'une seule planche, et suggère que la dite deuxième planche serait en réalité la bordure, hypothèse confirmée par la note du mémoire cité ci-dessus.

[1547] « […] on peut dire qu'il est presque l'unique [peintre] pour la ressemblance des actions confuses, telles que sont les combats, les sièges, les entrées publiques […] » (*Mercure galant*, mai 1685, p. 15-16).

[1548] Ce paragraphe se fonde sur Richefort, 2004, p. 133-146.

[1549] Richefort, 2004, p. 134. Dans un *Mémoires touchant les planches gravés et celles qui restent à graver*, daté du 17 mai 1674, il est mentionné à la fin que « Mr Chapelain a faict un récit des deux campagnes du Roy pour accompagner ces planches tant de Flandres que de la Franche Comté » (Paris, Archives nationales, O^1^ 1964^2^). En outre, Le Brun notait dans sa lettre au rédacteur du *Mercure galant* en 1673, que Van der Meulen « a déjà luy-mesme gravé plusieurs [de ses dessins] en taille-douce », ce qui suggère le caractère officiel de l'entreprise (transcrit *in* Burchard, 2016, p. 264).

[1550] Richefort, 2004, p. 137.

> Cette entreprise luy a esté si agréable qu'elle m'a fait acheter les premières planches pour les faire distribuer de sa part à des seigneurs étrangers, ce qui m'a encouragé d'en continuer la suite où je n'ay rien épargné pour les faire exécuter le mieux qu'il a esté possible par les meilleurs graveurs du royaume, affin que, si il plaist au roy de les faire achepter et joindre ces dernières planches aux premières, Sa Majesté en ait d'autant plus de satisfaction.[1551]

Il suggéra ensuite que, si l'achat des planches s'avérait impossible, il serait disposé à céder « quelque nombre des premières, et plus belles épreuves selon leur juste valeur ». Ce fut seulement à cette deuxième proposition que Louvois accéda : il fit l'achat de deux cents épreuves de chacune des vingt nouvelles planches pour un montant total de 4 000 livres[1552] — soit une fraction de ce que le peintre avait obtenu quinze ans auparavant. Un tel montant devait à peine permettre de rembourser la somme investie pour la gravure et l'impression des planches.

Conserver la propriété du cuivre pouvait bien entendu constituer une source de revenus, à condition qu'il y ait une demande pour de telles pièces. Or Van der Meulen éprouva vraisemblablement quelque difficulté à écouler ses épreuves, puisqu'il ne ménagea pas ses peines pour leur assurer une visibilité publique. Entre 1685 et 1688, il publia annuellement un bref pamphlet dans le *Mercure galant* annonçant la vente de ses estampes, laquelle se tenait aux Gobelins, chez lui, ou chez divers libraires de la rue Saint-Jacques[1553]. Dans ses annonces, le peintre se présente non seulement comme « le plus habile » peintre dans la représentation des batailles, mais encore comme « l'unique, [car] c'est un talent qu'il luy est particulier »[1554]. Affirmer son statut de seul et unique peintre de batailles en vertu de son mérite lui permettait de réclamer auprès du public ce que la couronne lui avait refusé, à savoir l'exclusivité de la représentation de ce type de scènes. Qu'il choisît d'insister sur sa spécialité dans le *Mercure* de juin 1686 — soit précisément lorsqu'il formula sa plainte auprès de l'Académie — peut être interprété comme une accusation voilée envers les deux graveurs qui, au même moment,

---

[1551] Guiffrey, 1879, p. 122-123.
[1552] Deux versements sont mentionnés dans le *Registre des planches gravées qui ont esté receues depuis l'inventaire fait avec Mr l'abbé Varès, au moi d'aoust 1684* (BNF, Est., Rés., YE-144) : les épreuves des seize premiers cuivres furent versées en avril 1685 contre la somme de 3 200 livres (CBR, t. II, col. 773) et les épreuves des quatre derniers cuivres en mars de l'année suivante, contre la somme de 800 livres (CBR, t. II, col. 985). Les planches qui se trouvent aujourd'hui à la chalcographie ont été acquises plus tardivement auprès des héritiers de Van der Meulen (Richefort, 2004, p. 143).
[1553] *Mercure galant*, mai 1685, p. 14-23 ; juin 1686, p. 275-278 ; juin 1687, p. 267-270 ; juin 1688, p. 303-306.
[1554] *Mercure galant*, juin 1686, p. 277.

versèrent plusieurs planches des *Grandes conquêtes* au Cabinet du roi[1555]. Proche de Le Clerc[1556], Van der Meulen ne pouvait avoir manqué d'être au courant du travail de celui-ci, et avait pu en ressentir une certaine contrariété. S'il ne pouvait dénoncer de manière explicite la pratique du graveur, puisque celle-ci avait été encouragée par la surintendance, il pouvait cependant s'efforcer de dévaloriser son métier afin d'entacher la légitimité de son travail.

Un tel objectif apparaît de manière sous-jacente dans les annonces que Van der Meulen fit publier dans le *Mercure galant*. En effet, les tableaux y récoltent toutes les louanges tandis que le mérite des estampes se résume à avoir « si bien imité » le pinceau du peintre[1557]. La réduction de l'estampe à un substitut du tableau[1558] servait ici à valoriser le travail du peintre et de l'éditeur au détriment de celui du graveur, et elle fait donc écho aux revendications de Van der Meulen auprès de l'Académie. Enfin se posait également la question de l'auteur : la « vérité » des représentations données par Van der Meulen découlait de ce qu'il avait observé et dessiné les différentes scènes « sur les lieux […] et mesme pendant les actions et les mouvemens » des troupes[1559]. Or Le Clerc ne pouvait quant à lui avoir bénéficié d'une telle expérience et, de fait, il employa très probablement des modèles réalisés par d'autres dessinateurs — peut-être Van der Meulen lui-même[1560]. Ce procédé aurait également pu servir d'argument au peintre afin de défendre l'infériorité de la gravure sur la peinture, en vertu de laquelle la préséance des peintres sur les graveurs pouvait paraître légitime.

De fait, lorsque Van der Meulen présenta sa plainte auprès de l'Académie à la fin de la séance du 28 juin, les académiciens se rangèrent immédiatement à son avis :

[1555] Le 5 avril 1686, Châtillon remit les planches de la *Prise de la ville de Fribourg* et de la *Prise de la ville d'Huy*, et le 1e juin, Le Clerc remit celles de la *Bataille de Seneff* et de la *Prise de la ville d'Agousta en Sicile* » (*Registre des planches gravées qui ont esté receues depuis l'inventaire fait avec Mr l'abbé Varès, au moi d'aoust 1684*, BNF, Est., Rés., YE-144).

[1556] Il fut le parrain de François Le Clerc né le 4 mars 1679 (Herluison, 1873, p. 225).

[1557] *Mercure galant*, mai 1685, p. 14.

[1558] Cette idée est particulièrement manifeste dans l'unique description physique des estampes : « (e)lles sont mesme très grandes, et peuvent, avec des bordures, servir à orner des galeries et de grandes sales » (*Mercure galant*, mai 1685, p. 21-22).

[1559] *Mercure galant*, juin 1686, p. 276.

[1560] Véronique Meyer (2012a) a souligné la ressemblance des planches des *Grandes conquêtes* avec une série de dessins de la collection Rothschild au Louvre (inv. 3590DR-3598DR). Elle a suggéré que les seconds avaient servi de modèle aux premiers. Si je ne peux souscrire à cette hypothèse, en raison du manque de précision des dessins eux-mêmes (notamment en ce qui concerne la représentation de l'appareil fortifié des différentes villes), il me paraît plausible que les dessins de Le Clerc fussent effectivement fondés sur d'autres dessins ou croquis, qui auraient également servi de modèle aux dessins de la collection Rothschild.

> […] les peintres et sculpteurs prendront leur place les premiers, suivant leur rang de réception dans ladite charge de conseiller, et les graveurs prendront leurs places après les peintres et sculpteurs, aussy suivant leur rang de réception dans ladite charge.[1561]

Cependant, les graveurs ne se satisfirent pas de cette décision : ils présentèrent un mémoire lors de la séance suivante, « demandant à déduire leurs raisons sur la délibération de l'assemblée précédente »[1562]. Quatre mois plus tard, le 26 octobre, la compagnie, ayant considéré plus attentivement les « quelques propositions qui luy ont esté faictes de la part de M^rs^ les graveurs », se rétracta et admit que « dans la classe des conseillers, les rangs et scéance seroient réglés, comme par le passé, suivant l'ordre et la datte de réception dans la dite charge et sans aucune distinction des talens ». Pour apaiser Van der Meulen, on lui offrit cependant d'être placé « entre la classe de M^rs^ les conseillers, anciens professeurs en géométrie et anatomie »[1563]. En d'autres termes, les peintres et sculpteurs acceptèrent de renoncer à un privilège[1564] afin de fournir aux graveurs l'assurance d'un statut égal au leur. De toute évidence, ils avaient ainsi évité de froisser les ouvriers avec lesquels ils entretenaient des liens amicaux ou professionnels.

Quel rôle Le Clerc avait-il pu jouer dans l'élaboration des « propositions » présentées à l'Académie ? Edelinck et Silvestre, les deux seuls autres graveurs directement affectés par la plainte de Van der Meulen, auraient également pu soumettre leurs revendications. Cependant, on ne trouve aucune trace de graveurs présents lors des séances de délibération, à l'exception de la signature de Le Clerc lors de la séance du 26 octobre. Il est donc plausible que celui-ci eût contribué à la rédaction du mémoire destiné à l'Académie, et qu'il eût alors rappelé que le métier de graveur ne se réduisait pas nécessairement à servir les œuvres des peintres et des sculpteurs, et qu'il n'y avait en conséquence nulle raison de procéder à une distinction fondée sur le métier.

Cet événement témoigne alors de l'équivocité des rapports qui unissaient, à ce moment-là, graveurs et peintres. Certes, il est indéniable que les graveurs de reproduction devaient être ménagés en raison de leur utilité, mais le fond de l'affaire se trouve, semble-t-il, ailleurs : si la plainte de Van der Meulen découlait, comme je le suggère, de la place que Le Clerc s'était arrogée dans la représentation des batailles pour le Cabinet du roi, elle devait alors servir à entamer la légitimité du graveur en tant que concepteur et dessinateur. Aussi, en refusant de

[1561] PV, t. II, p. 330.
[1562] PV, t. II, p. 331.
[1563] PV, t. II, p. 338-339.
[1564] Les questions de préséance sont en effet loin d'être sans importance, comme en témoignent les nombreux différends qu'elles soulevèrent en 1696 (Jouin, 1888).

distinguer les conseillers en fonction de leur métier, l'Académie reconnaissait-elle implicitement à Le Clerc un talent de dessinateur égal à celui d'un peintre.

L'affaire Van der Meulen permet de nuancer les raisons de l'échec postérieur de Le Clerc face à Coypel. Que Le Clerc dirigeât certains travaux pour le roi pouvait vraisemblablement contrarier certains peintres, mais ce n'était pas le statut du graveur qui était la cause principale de leur mécontentement. Van der Meulen et, plus tard, Coypel aspiraient en premier lieu à réaliser le type de travaux dont Le Clerc se chargeait. Pour satisfaire leurs ambitions, ils développèrent des stratégies visant à dévaloriser le métier de graveur afin de légitimer leur tentative d'écarter Le Clerc des ouvrages qu'ils cherchaient à s'accaparer. La résolution de l'affaire Van der Meulen atteste ainsi une forme d'embarras à l'endroit des graveurs. Le statut inférieur de ceux-ci était évidemment reconnu puisque la requête du peintre fut d'abord acceptée. Cependant, il s'était ensuite avéré difficile de motiver la distinction de préséance, d'une part, parce qu'il ne convenait guère de vexer les intéressés, et d'autre part, parce que la pluralité des pratiques de gravure ne permettait pas encore de réunir l'ensemble des graveurs dans une catégorie stricte, telle qu'on la trouve formulée dans la seconde moitié du XVIIIe siècle[1565].

5.4. Le graveur et ses collectionneurs : la fabrication de la valeur artistique

Durant les deux premières décennies suivant son arrivée à Paris, Le Clerc entretint un rapport parfois compliqué avec la pratique de son métier. Si l'élévation du statut de la peinture au sein de l'Académie avait vraisemblablement nourri chez lui le désir de donner à la gravure un prestige similaire, ce projet lui était apparu de moins en moins accessible. Or les obstacles qu'il rencontra le conduisirent à développer une perception relativement négative de son métier. En effet, au sein d'un système social où la reproduction professionnelle de père en fils était largement dominante[1566], Le Clerc paraît avoir volontairement écarté sa progéniture de la gravure : il confia son aîné, Sébastien, aux soins du peintre Bon Boullogne[1567] après avoir peut-

[1565] En 1790, les officiers firent valoir que « [l]a gravure n'est pas un art constitutionnel de notre académie, mais additionnel », et qu'elle est donc inférieure à la peinture et à la sculpture, comme l'aurait indiqué son origine supposée : « [l]e roi a permis qu'[elle] y soit admis[e] en 1654, comme un moyen de multiplier les ouvrages des habiles peintres et sculpteurs » (cité *in* Michel, 2012, p. 272).
[1566] Voir à ce sujet Ruggiu, 1998.
[1567] Mariette, 1851-1860, t. III, p. 113. Sur Sébastien II, voir Schnapper, 1973 et Marandet, 2015.

être cherché à en faire un ingénieur[1568] ; il initia Laurent-Josse aux lettres[1569] et le destina à la carrière ecclésiastique ; Louis-Auguste apprit la sculpture sous la houlette d'Antoine Coysevox et fut amené à quitter la France pour exercer son métier à la cour du Danemark ; Nicolas-Benoît devint professeur de mathématiques ; Claude suivit les traces de Laurent-Josse ; enfin, Charles-Bégnine fut instruit par son beau-frère, Louis Mauger, procureur au Châtelet[1570].

Le Clerc aurait même songé à se retirer, comme il l'avoua à Cronström en 1695[1571], soit peu après que le projet du livre des *Médailles* lui avait échappé. Pourtant, contrairement à un Cochin qui, quelques décennies plus tard, affirma son désamour de la gravure et l'abandonna entièrement pour se concentrer sur le dessin[1572], Le Clerc ne cessa jamais de graver. Malgré son intérêt évident pour l'invention et la composition, il ne confiait qu'occasionnellement la gravure de ses dessins à des collaborateurs et s'efforçait généralement de les exécuter lui-même sur le cuivre.

Que Le Clerc ne jugeât pas loisible de se restreindre à la seule carrière de dessinateur peut alors s'expliquer par le caractère encore exceptionnel d'une telle pratique — le cas de Raymond Lafage ne pouvait guère constituer un modèle économique viable[1573]. En outre, le graveur aurait vraisemblablement acquis la conviction qu'aucun de ses confrères ne pouvait l'égaler dans la gravure : selon Cochin père, il « disait hautement qu'il ne craignait pas qu'on le copiât, et qu'on n'arriverait pas à un degré d'imitation qui pût lui nuire »[1574]. Or l'estime qu'il portait à sa propre technique — et qui pouvait évidemment le réfréner de faire graver ses dessins par un autre — peut être rapportée à un phénomène d'appréciation plus générale qui avait contribué à lui inculquer l'idée de sa propre supériorité. Non seulement Le Clerc pouvait être considéré comme l'un des meilleurs graveurs de France, et le seul à posséder « parfaitement le dessein »[1575], mais ses ouvrages générèrent en outre un engouement tout particulier auprès d'une clientèle

---

[1568] Il me semble que la fabrication du plan des Gobelins, alors que Sébastien II n'avait que quinze ans, pourrait en effet répondre à un tel projet (voir ci-dessus, p. 279, n. 1440).
[1569] Bertrand, 1878, p. 8.
[1570] Outre les références spécifiques mentionnées ci-dessus, les indications relatives aux professions des fils de Le Clerc sont fournies par Laurent-Josse (*Abrégé*, p. 416-417), Édouard Meaume (1877a, p. 309-316) et Jeanne Lejeaux (1937a).
[1571] À propos d'un nouveau dessin dont il espérait confier à Le Clerc la reproduction sur le cuivre, Cronström informa Tessin que le graveur « n'a pas paru d'abord disposé à l'entreprendre, car il est riche et se veut retirer, d'autant que le Roy ne l'employe plus guerres, non plus que les autres ouvriers » (lettre du 15/5 avril 1695, *in* Tessin, 1964, p. 72). Weigert (1937b, p. 1) rapproche cette même mention d'une « fermeture momentanée de la manufacture ».
[1572] Michel, 1993, p. 386-387.
[1573] Outre le fait que Lafage n'était pas seulement dessinateur mais également graveur, contrairement à ce qu'avait cru l'un de ses plus fervants admirateurs, Pierre Crozat (sur Lafage, voir en dernier lieu Meyer, 2003).
[1574] Cité *in* Michel, 1993, p. 25.
[1575] Lettre de Cronström à Tessin, 26 mars 1694, *in* Tessin, 1964, p. 58

restreinte de curieux. Cet engouement, et les pratiques spécifiques qui en découlèrent, permettent d'éclairer le regain d'intérêt que le graveur porta à son métier durant la deuxième moitié des années 1690.

5.4.1. L'émergence du goût pour l'œuvre complet au XVIIe siècle

Au début du règne de Louis XIV, les collections d'estampes s'intégraient généralement au sein d'ensembles plus vastes, tels que les bibliothèques et les cabinets de tableaux ou de curiosités[1576]. Rares étaient encore les amateurs qui, à l'instar de Michel de Marolles, s'intéressaient presque exclusivement à l'estampe[1577]. Leur nombre commençait cependant à augmenter. Collectionner les estampes consistait alors à accumuler des images de toutes sortes, c'est-à-dire des pièces exécutées d'après les tableaux des maîtres, mais aussi des planches représentant des antiquités, des médailles, des spécimens de la flore ou de la faune, des mouvements d'armées, des machines, des costumes, ou encore des cartes célestes, des vues topographiques, ou des portraits d'hommes et de femmes illustres. En d'autres termes, une collection d'estampes pouvait procurer « la connoissance non seulement de toutes les sciences et de tous les beaux arts, mais encore de toutes les choses imaginables »[1578] ; elle fonctionnait comme un gigantesque « musée de papier » dans lequel la profusion d'images palliait l'absence d'objets réels[1579]. C'étaient donc les choses représentées qui dictaient l'organisation des recueils et donnaient aux estampes leur valeur.

Dans la pratique cependant, ce mode de consommation fut toujours associé à une appréciation plus proprement artistique de l'estampe. Dès le début du XVIe siècle, les pièces gravées par des peintres tels que Lucas de Leyde ou Dürer, et plus tard Rembrandt, étaient contemplées et appréciées pour elles-mêmes. Quant à Callot ou Stefano Della Bella, ils étaient avidement recherchés quoiqu'ils ne fussent pas peintres[1580]. Même certaines estampes exécutées d'après les tableaux d'autrui pouvaient être admirées en tant que telles, c'est-à-dire

---

1576 Sur les pratiques de collectionnisme de l'estampe, j'ai notamment utilisé Robinson, 1980 ; Griffith, 1994 ; Schnapper, 1994, p. 247-255 ; Grivel, 1997 **;** Bury, 2003 **;** Brakensiek, 2003 ; Smentek, 2014 ; Meyer, 2015b ; Griffith, 2016, p. 427-445.

1577 Si l'on en croit Marolles (1755, t. I, p. 296), il y avait moins d'une douzaine de collectionneurs d'estampes à Paris dans les années 1660. Une note manuscrite, parmi les papiers de la collection Anisson-Duperron, indique d'ailleurs que « les habitans de Paris achettent peu d'estampes, à la réserve de quelques curieux qui sont en petit nombre » (cité *in* Grivel, 1986, p. 197).

1578 Marolles, 1666, p. 9. Voir également Piles, 1699, p. 82-83.

1579 La première collection de Marolles, riche de 123 400 estampes, surpasse largement toutes les collections antérieures (Meyer, 2015b, p. 38).

1580 Sur les pratiques de collectionnisme des estampes de Callot, voir Larkin, 2003.

pour la manière du graveur et non pour celle du peintre. Ainsi Marolles avait-il réuni les œuvres de nombreux graveurs, tels que Lucas Vostermans, Jan Saenredam, Cornelis Visscher, Gilles Rousselet, Karl Audran, Guillaume Chasteau, sans tenir compte des peintres d'après lesquels ils avaient travaillé[1581].

Dès la fin du XVIIe siècle, ce système d'organisation semble avoir été privilégié au sein de certaines collections. Roger de Piles notait en effet que quelques curieux « assembl[ai]ent leurs estampes par rapport aux graveurs, sans avoir égard aux peintres »[1582], et Dezallier d'Argenville se lamentait quelques décennies plus tard qu'une telle classification fût si répandue[1583]. L'organisation des pièces en fonction du graveur, et non plus en fonction du peintre ou du thème, indique un mode de consommation de l'estampe distinct de celui qui prévalait jusqu'alors. Dans les collections à caractère encyclopédique, l'estampe sert de substitut à l'objet qu'elle représente : sa valeur réside ainsi dans la qualité de la transmission qu'elle opère, et passe par l'effacement de sa propre spécificité[1584]. À l'inverse, le classement par graveur conduit à négliger l'objet représenté au profit de la manière personnelle par laquelle la représentation est exécutée. Au travers d'une telle organisation, l'estampe se constituait alors comme objet de contemplation autonome, c'est-à-dire pourvu d'une qualité artistique lui étamt propre.

Le témoignage le plus ambigu de ce glissement réside sans doute dans l'émergence de la pratique consistant à rechercher et à rassembler, non pas seulement les plus belles pièces d'un graveur, mais toutes les pièces de sa main. Ce fut vraisemblablement parmi les premiers grands amateurs de Callot qu'un tel désir s'éveilla : en 1646 déjà, le cabinet idéal de Georges de Scudéry devait ainsi comporter « toute l'œuvre de Calot en estampe à l'eau forte »[1585] ; deux décennies plus tard, Marolles semble avoir presque atteint ce but, puisqu'il avait alors réuni 1 468 pièces de Callot[1586], nombre qui correspond approximativement à celui que donna Jules Lieure dans son catalogue raisonné paru entre 1924 et 1927[1587].

[1581] Marolles, 1666 ; voir Brakensiek, 2003, p. 36.
[1582] Piles, 1699, p. 88. Un tel constat est confirmé par l'exemple des collections de Beringhen, de Gabriel Nicolas de La Reynie ou de Claude Nicolas Boucot (Meyer, 2015b, p. 37).
[1583] Dezallier d'Argenville, 1727, p. 1302-1303.
[1584] Kristel Smentek (2014) a bien souligné le caractère duel et apparemment paradoxal de la perception de l'estampe au début du XVIIIe siècle : à l'intérêt croissant pour le graveur et pour sa manière personnelle s'oppose le désir d'une disparition complète de celle-ci, notamment au profit de la manière du peintre comme l'exemplifient les planches réalisées pour le Recueil Crozat.
[1585] Scudéry, 1646, p. 158.
[1586] Marolles, 1666, p. 36 cité *in* Schnapper, 1994, p. 250.
[1587] Le catalogue raisonné de Jules Lieure (1924-1927) compte en effet 1428 numéros, sans compter bien sûr les différents états.

Le projet de rassembler l'œuvre complet d'un graveur découlait de critères spécifiques. D'une part, seule la reproductibilité de la gravure autorisait l'espoir de réunir toutes les pièces d'un même auteur — il était hors de question qu'un projet similaire pût être imaginé pour un peintre ou un sculpteur. D'autre part, outre la qualité exceptionnelle de la production de Callot et le statut unique dont il jouissait, c'étaient aussi la richesse et la diversité de son œuvre qui conduisaient le collectionneur à désirer en posséder la totalité. Ainsi le fameux Démocède de La Bruyère désespérait-il de mettre la main sur la seule et unique estampe de Callot qui manquait à son œuvre, quoiqu'il reconnût que celle-ci fut « l'un des moindres » ouvrages du graveur[1588]. En réalité, un œuvre complet de Callot était précisément voué à rester incomplet[1589], et l'on peut même suggérer que ce caractère élusif contribuait au plaisir des collectionneurs[1590]. Au dire de Charles Perrault, les curieux se faisaient en effet un « point d'honneur » à recouvrer chacune des estampes du graveur dans l'espoir de réunir la totalité de sa production[1591]. Il n'est ainsi guère surprenant que le seul graveur qui pouvait se targuer, au début du XVIIIe siècle, d'être aussi avidement collectionné que Callot, était précisément le plus prolifique de tous, c'est-à-dire Le Clerc lui-même[1592].

Jusqu'à présent, le projet de réunir un œuvre complet a été exclusivement considéré sous un angle sociologique, informé par le portrait de Démocède qu'avait tiré La Bruyère. Celui-ci avait en effet entrepris de critiquer par ce biais une certaine curiosité qui consisterait, selon ses termes, à s'attacher non pas à « ce qui est bon ou ce qui est beau », mais à « ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et ce que les autres n'ont point »[1593]. Ainsi rechercherait-on les plus rares pièces de Callot dans le seul but de « se pouvoir vanter que l'on a tout », comme l'affirmait

---

[1588] La Bruyère, 1984, p. 388.

[1589] « Du reste, le cathalogue du Callot que je vous ay envoyé peut vous faire conestre ce qui vous manqué, mais il ne faut pourtant pas en tout vous régler absolument sur luy car il est presque impossible de donner un cathalogue exact du Callot » (lettre de Cronström à Tessin, 30 avril/10 mai 1700, *in* Tessin, 1964, p. 274).

[1590] Voir Larkin, 2003. Au XVIIIe siècle, il demeurait impossible de savoir exactement combien d'estampes Callot avait gravé, comme en témoigne la note de Claude Husson dans son *Éloge historique de Callot* paru en 1766 : « j'en ai nombré 1233 ; le Sr. Barbe en a amassé 1250 ; Moreri, Félibien, Dom Calmet, en comptent 1380 ; un historien moderne, 1400 ; Mr. Quentin de Lorangère, 1543 ; le dictionnaire historique, et Lacombe dans celui des beaux arts, 1600 » (Husson, 1766, p. 40).

[1591] Perrault, 1696-1700, t. I, p. 96.

[1592] Edme-François Gersaint affirmait à propos de Le Clerc que « ses ouvrages, ainsi que ceux de Callot, sont ordinairement les préliminaires de la curiosité : il arrive presque toujours qu'un curieux commence à donner les premières preuves de son amour pour la gravure, par la recherche de ces deux maîtres ; ils sont assez souvent les matériaux avec lesquels il établit les fondements de la curiosité. Callot, la Belle, et Le Clerc, voilà les trois maîtres auxquels s'attachent le plus les amateurs pour en compléter les œuvres » (Gersaint, 1744, p. 146). Si Stefano Della Bella était jugé « le plus recherché par les vrais et les bons connoisseurs » (Gersaint, 1744, p. 134), il restait en conséquence moins populaire que les deux précédents.

[1593] La Bruyère, 1984, p. 386.

Perrault[1594]. S'il est en effet indéniable que le collectionnisme, loin d'être solitaire, s'inscrivait dans un cadre social au sein duquel la rareté commençait à se constituer comme un critère de valeur spécifique[1595], on ne saurait cependant se satisfaire entièrement du jugement sévère de La Bruyère ou de Perrault — eux-mêmes étrangers à la pratique qu'ils critiquaient — pour expliquer les motivations des collectionneurs.

Le cas de Le Clerc permet ainsi de mieux comprendre l'évolution des logiques de collectionnisme au tournant du XVIIIe siècle. Aux yeux de l'historien, le graveur peut en effet se distinguer de ses prédécesseurs par les nombreux contacts qu'il établit avec ses propres collectionneurs. Certes, on racontait volontiers que Callot aurait lui-même rassemblé un recueil de ses estampes pour l'un de ses amis[1596], ou que les collectionneurs de Rembrandt pouvaient « faire leur cour » au maître afin d'obtenir de lui certaines pièces[1597], mais ces anecdotes, rapportées au début du XVIIIe siècle, ne peuvent guère nous permettre de comprendre correctement les liens qui unissaient graveurs et collectionneurs. Au contraire, certaines pratiques établies entre Le Clerc et ses amateurs les plus enthousiastes nous permettent d'éclairer la manière dont ceux-ci pouvaient influencer la production du graveur et, en conséquence, la nature de leurs attentes à son égard.

5.4.2. Séduire les curieux : de l'usage des dédicaces au marché des premières épreuves

Les principaux amateurs de Le Clerc peuvent être aisément identifiés grâce à une liste fournie par le marchand Helle[1598]. On y trouve le premier écuyer du roi, Jacques-Louis

[1594] Perrault était manifestement fort étranger des pratiques de collectionnisme puisqu'il jugeait le désir de réunir un œuvre complet « si bizarre ». En outre, mal informé de l'œuvre de Callot, il raconta, à la suite de La Bruyère, que « celle de ses estampes nommée l'Espiègle (qui est la moinde de toutes et dont il cassa la planche après qu'on en eut tiré quelques unes, parce qu'il n'en estoit pas content) s'achepte vingt fois plus cher que les autres » (Perrault, 1696-1700, t. I, p. 96). Or l'*Espiègle* — ou *Ulespiègle* — est en réalité une pièce rarissime de Lucas de Leyde, acquise à prix d'or par Marolles en 1653 (*The Illustrated Bartsch*, vol. 12, no. 159).
[1595] Voir Griffith, 2016, p. 433-435, et ci-dessous, p. 313-315.
[1596] Lettre d'Antonio Maria Zanetti à Niccolò Francesco Maria Gaburri, 2 mars 1726, transcrit *in* Bottari et Ticozzi, 1822, t. II, p. 189-190.
[1597] Robinson, 1980, p. xliii.
[1598] IFF 18, état V/V. Jombert (vol. 1, p. xii-xvi) établit plus tard une liste de tous les catalogues de vente comprenant les œuvres importants de Le Clerc. Voir également à ce sujet Marot, 1960.

Beringhen[1599], Jean-Baptiste Colbert de Torcy[1600], le généalogiste Pierre Clairambault[1601], le bénédictin Godineau[1602], l'horloger Isaac Thuret[1603], le financier Toussaint Bellanger[1604], et enfin le jeune Dezallier d'Argenville[1605]. À ceux-là, peuvent encore être ajoutés l'architecte Nicodème Tessin[1606], l'ingénieur et colonel d'infanterie Robert-Alexandre d'Hermand[1607], l'apothicaire et premier échevin de Paris, Matthieu-François Geoffroy[1608], et enfin, l'avocat Claude Potier[1609].

Si les relations de Le Clerc avec chacun de ces curieux ne peuvent guère être toutes attestées, certains d'entre elles sont indiquées par les commandes passées auprès du graveur. En 1687, Geoffroy, « bon ami de M. Le Clerc » selon les termes de Laurent-Josse[1610], avait confié au graveur l'exécution de la grande planche représentant la *Réception de Louis XIV à l'Hôtel de ville*[1611], ce qui le conduisit peut-être à commencer à s'intéresser à son œuvre. On sait aussi que Le Clerc travailla à plusieurs reprises pour le compte de Tessin dès les années 1690[1612], ou pour celui de Clairambault, dans le cadre des travaux que celui-ci menait sur

[1599] BNF, Est., Rés., YE-21, fol. 89-90 ; sur Beringhen, voir le mémoire de DEA de Nathalie Poulain soutenu à l'Université Paris-IV (1995). Parmi l'œuvre de Le Clerc conservée au Département des estampes et de la photographie de la BNF, les volumes conservés à la Réserve, ED-59, ED-59 (A) et ED-59 (B), sont les volumes originaux de Beringhen : ils ont été augmentés de plusieurs pièces, mais celles-ci sont généralement placées au verso des feuillets, ce qui permet de les distinguer de la collection originale.
[1600] La collection d'estampes de Torcy, dont je ne connais aucune trace, n'a guère été étudiée. Sur le goût de Torcy, voir cependant Rule, 1992.
[1601] L'œuvre de Le Clerc est décrit en détail dans le catalogue de vente de son cabinet publié par Joulain (1755, p. 29-34, no. 94-101).
[1602] Je n'ai trouvé aucune information sur Godineau.
[1603] On ne sait pas grand chose de la collection de Thuret, si ce n'est qu'il vendit un œuvre de Le Clerc au comte Pajot d'Ons-en-Bray pour le prix de 1 800 livres (Mariette, 1851-1860, t. III, p. 110).
[1604] Le catalogue de vente de son cabinet décrit trois volumes en plein veau contenant 2 438 pièces. Ils furent vendus pour le prix de 831 livres (Martin, 1740, p. iv, no. 23) avec de nombreuses autres pièces dispersées. Notons ici que l'intérêt pour l'œuvre de Le Clerc n'est pas systématiquement assorti d'un intérêt pour l'œuvre de Callot, puisqu'en l'occurrence Bellanger ne possédait que 323 pièces de la main du Lorrain (Martin, 1740, p. ix, no. 47).
[1605] Rémy, 1766, p. 92-96, no. 621. Selon Mariette, le jeune Dezallier, né en 1680, « avoit commencé par se montrer grand partisan de Sébastien Leclerc » (Mariette, 1851-1860, t. II, p. 60). Il fut probablement sensibilisé à l'estampe par son père, l'éditeur Antoine Dezallier, lui-même collectionneur, et duquel il hérita « quinze grands volumes ou recueils d'estampes de différents maîtres » et « huit recueils de dessins des meilleurs maîtres » (cité *in* Labbé et Bicart-Sée, 1996, p. 31). Voir également Brakensiek, 2003, p. 312-322.
[1606] Bjurström [*et al.*], 2000, vol. 1, p. 49.
[1607] Anon., 1739a, [partie 2] p. 3, no. 9-12.
[1608] Le catalogue de la vente des fils de Matthieu-François Geoffroy mentionne « [l]'œuvre de Sébastien Le Clerc, célèbre dessinateur et graveur, au nombre de deux mille cent pièces, parmi lesquelles se trouvent les morceaux les plus considerables, et la plus grande partie des pièces rares » (Anon., 1754, p. 5, no. 16).
[1609] Helle et Glomy, 1757, p. 96-108, no. 450-499. Potier possédait également plusieurs cuivres du graveur (Helle et Glomy, 1757, p. 126-128, no. 588-593).
[1610] *Cat. ms.*, 1687, no. 2.
[1611] IFF 816.
[1612] IFF 891-894.

l'histoire de l'Ordre du Saint-Esprit[1613]. Quant à Potier, il avait vraisemblablement commencé à collectionner les estampes de Le Clerc dès son plus jeune âge[1614], et ce ne fut que par la suite qu'il se lia d'amitié avec le graveur et lui commanda divers travaux, parmi lesquels figurent un portrait de son père[1615], une planche d'après un tableau de Le Sueur qui ornait son cabinet[1616], ou encore une petite suite sur le thème de l'*Amour et Psyché*[1617]. Particulièrement proches l'un de l'autre, les deux hommes conclurent également un accord pour l'impression du *Traité d'architecture*, comme en témoignent les papiers mentionnés dans l'inventaire après-décès du graveur[1618].

Dans d'autres cas, Le Clerc avait peut-être contribué à créer un intérêt pour sa production par le biais d'ouvrages dédiés à des particuliers, comme il avait pu chercher autrefois à obtenir les grâces de Colbert en dédiant sa *Pratique de la géométrie* au fils du ministre[1619]. Ainsi le recueil de scénettes publié en 1679 et adressé à Jacques de Rosemont de Boucœur, l'envoyé des ducs de Brunswick-Lunebourg à Paris[1620], servait-il peut-être à attirer l'attention de Ferdinand-Albert Ier, l'un des plus grands curieux d'estampes du Saint-Empire[1621]. Ce type d'ouvrage était alors courant, comme en témoignent par exemple le recueil des *Caprices* de Callot pour Lorenzo de Medici[1622] — duquel Le Clerc s'inspira manifestement ici[1623], — celui des *Divers exercices de cavalerie* de Stefano Della Bella, adressé à un certain d'Estissac[1624], ou encore les recueils d'animaux ou de paysages d'Albert Flamen, dédiés à certains membres de la famille Fouquet[1625]. Dans de tels cas, le dédicataire avait sans doute démontré un goût pour les travaux qui lui étaient présentés, mais il restait manifestement considéré par le dédicant comme un éventuel protecteur ou un mécène, et non pas comme un potentiel acheteur.

[1613] La nature exacte de la collaboration entre Clairambault et Le Clerc demeure encore en partie mystérieuse (voir Préaud, 2012, p. 127-128).
[1614] Selon Laurent-Josse, Potier « étoit pour lors en philosophie, et déjà fort curieux des ouvrages de M. Le Clerc dont il avoit commencé à faire un recueil, n'étant encore qu'en seconde, et âgé seulement de quatorze à quinze ans » (*Abrégé*, p. 421).
[1615] IFF 836.
[1616] IFF 1.
[1617] IFF 453-456.
[1618] Archives nationales, Minutier central, XI, 443 transcrit *in* Weigert, 1937b, p. 13. Voir également Guiffrey, 1872, p. 325.
[1619] Voir ci-dessus, chap. 2.3.
[1620] IFF 959-981. La date est donnée par Laurent-Josse (*Cat. ms.*, 1678, no. 5).
[1621] La collection d'estampes du duc comptait près de cinquante volumes (Bepler, 1988, p. 157-158).
[1622] Lieure, 1924-1927, cat. no. 214-263.
[1623] Comme le souligne Maxime Préaud (IFF, t. VIII, p. 269).
[1624] Baudi Di Vesme, 1971, cat. no. 227-245.
[1625] *The Illustrated Bartsch*, vol. 6, no. 37-60, 81-92.

L'usage traditionnel semble d'ailleurs avoir longtemps prévalu aux yeux de Le Clerc. En 1679, il dédia son petit recueil de figures à Colbert d'Ormoy, réaffirmant ainsi son allégeance au ministre et à celui qui devait lui succéder à la surintendance des Bâtiments[1626]. Après l'échec du clan Colbert, ce fut naturellement au tour de Louvois de recevoir les marques de la fidélité du graveur sous la forme d'une série de délicates figures d'architecture et autres petits paysages, dédiée à son fils aîné, le marquis de Courtenvaux[1627]. Le jeune âge de chacun des deux dédicataires, loin d'être anodin, découlait de la fonction pédagogique que Le Clerc attribuait à chacun des recueils afin de renforcer la légitimité du procédé[1628]. À ce moment-là, le graveur avait en effet compris combien la position d'enseignant pouvait servir ses projets. Peu après la naissance du duc de Bourgogne, il dédia à celui-ci un petit recueil de modes, sans doute dans l'espoir de succéder à Israël Silvestre à la charge de maître à dessiner des Enfants de France[1629]. À la mort de Silvestre, il parvint à s'introduire auprès du jeune prince afin de lui prodiguer quelques leçons de dessin : les trois petits recueils conservés à la Fondation Custodia à Paris contiennent en effet plusieurs copies des planches des *Fauxbourgs de Paris* exécutées par le duc de Bourgogne ou par le duc d'Anjou[1630]. Le projet du graveur se solda cependant par un échec : il n'obtint jamais la charge qu'il convoitait, celle-ci ayant été transmise à Charles-François Silvestre en 1695[1631].

Selon Vallemont, les recueils exécutés par le graveur « dans la vue de conduire les jeunes gens à la perfection du dessein », furent rapidement considérés « comme les délices des yeux connoisseurs et savants » et conservés dans les cabinets des curieux[1632]. De fait, Le Clerc semble avoir rapidement compris que les recueils de figures ou de paysages pouvaient manifestement être destinés à plaire plutôt qu'à enseigner, comme pourrait le suggérer le recueil dédié à Boucœur. Les recueils de figures « au simple trait » publiés au début du XVIIIe siècle servaient admirablement ces deux objectifs — l'usage du simple trait facilitait l'apprentissage

[1626] IFF 1087-1116. Le cartel de la dédicace précise bien « À Monsieur Colbert d'Ormoy, receu en survivance à la charge de Surintendant des Bâtimens et Jardins de Sa Majesté, Ars et Manufactures de France » (IFF 1087).
[1627] IFF 1018-1054. Laurent-Josse date l'ouvrage de 1683 (*Cat. ms.*, 1683, no. 11).
[1628] La fonction pédagogique est particulièrement flagrante dans le recueil dédié à Colbert d'Ormoy : chaque planche représente deux mêmes figures, l'une au trait et l'autre ombrée, comme l'avait déjà fait Callot (Lieure, 1924-1927, cat. no. 201-213).
[1629] IFF 982-1005. Sur l'enseignement prodigué par Le Clerc au duc de Bourgogne, voir en dernier lieu Queval, 2020.
[1630] Paris, Fondation Custodia, inv. 5501, 5502, 5503. La majeure partie des dessins sont cependant réalisés d'après les estampes des Silvestre ou celles de Callot (voir Queval, 2020, p. 189-195).
[1631] Queval, 2020, p. 181.
[1632] *Éloge*, p. 114-115

du dessin, tout en témoignant des talents du dessinateur[1633], — mais ceux-ci n'avaient cependant pas toujours su être conciliés. Ainsi la trop grande virtuosité des planches de la suite de paysages dédiée au marquis de Beringhen en 1693[1634] **[fig. 5.43]** desservait-elle leur usage pédagogique : selon Laurent-Josse, les paysages « étant trop forts pour être copiés par des commençants », le graveur aurait décidé de produire une nouvelle série représentant des *Veues de plusieurs petits endrois des Fauxbourgs de Paris*[1635] « plus aisé[e]s » à être employées comme modèles[1636].

Que Le Clerc déployât de tels efforts pour réaliser le recueil dédié à Beringhen[1637] atteste son désir d'exprimer sa gratitude à l'un des premiers grands curieux de ses estampes[1638]. Le marquis, loin d'être un simple client, restait donc considéré comme un véritable mécène dont les achats contribuaient à augmenter le prestige — et, partant, la valeur — de l'œuvre du graveur. Si le concours de Beringhen découlait du statut social dont il jouissait[1639], il se traduisait également par certaines actions concrètes, illustrées par une anecdote que rapporte Laurent-Josse. À la fin des années 1680, certaines vignettes exécutées pour la librairie étaient devenues extrêmement difficiles à se procurer, parce que Le Clerc avait directement fourni les cuivres aux éditeurs, sans en avoir gardé pour lui « presque aucune épreuve ». Après avoir vanté la probité de son père, Laurent-Josse rapporte la requête de Beringhen :

> Ce ne fut qu'après 1690, que M. le marquis de Beringhen contraignit M. Le Clerc, à force de remontrances, à ne plus livrer aucune planche sans en avoir tiré pour lui, ou plutôt pour satisfaire les curieux, au moins une cinquantaine d'épreuves. C'est ce que l'épouse de M. Le Clerc a eu soin de faire exécuter de presque tout ce qu'il a fait depuis ce temps-là […][1640]

[1633] IFF 1197-1248 et 1249-1273. Voir à ce sujet Herman, 2010, p. 407-408.
[1634] IFF 1006-1017. Selon Mariette, les planches comptent parmi les « ouvrages où Sébastien Le Clerc a apporté le plus de soin » (*Notes manuscrites*, t. IV, fol. 211r, BNF, Est., Rés., YA2-4).
[1635] IFF 895-907.
[1636] *Abrégé,* p. 421.
[1637] Chacune des planches avait d'ailleurs été largement retouchée dans un second temps, afin d'en améliorer encore l'effet.
[1638] « Ce seigneur a toujours fait à M. Le Clerc l'honneur de l'estimer et de le chérir. Il a été un des premiers qui ait ramassé l'œuvre de M. Le Clerc, et il l'a fort complet » (*Abrégé*, p. 420).
[1639] Nathalie Poulain (1995, p. 29-31, 37-38) a nuancé le témoignage de Saint-Simon — qui affirmait que Beringhen « n'avoit d'existence que par sa charge » de Premier écuyer (cité *in* Poulain, 1995, p. 28) — en insistant sur la pluralité et l'importance des différentes charges de Beringhen, et en démontrant la grande influence dont il jouissait au sein de la cour.
[1640] *Abrégé*, p. 436.

L'existence d'un tel changement de pratique vers 1691 ou 1692 paraît soutenue par les épreuves réunies dans l'œuvre de Beringhen conservé à la Bibliothèque nationale[1641]. En effet, les pièces exécutées pour la librairie après 1691 sont toutes, ou presque, issues de tirages avant la lettre ou sans le texte imprimé au verso[1642]. Beringhen avait d'abord dû insister pour obtenir à titre personnel certaines épreuves d'état du graveur, avant que cette entreprise ne fût développée[1643]. Celle-ci atteste alors l'étroite relation entre les deux hommes, de laquelle découla une véritable stratégie commerciale : le tirage d'un nombre important d'épreuves avant la publication du livre — « au moins une cinquantaine » — suggère que celles-ci n'étaient pas uniquement destinées aux quelques curieux proches du graveur, mais qu'elles servaient également à attirer des acheteurs potentiels. Il s'agissait donc de satisfaire une demande préexistante mais aussi de permettre à cette demande de croître.

Par le recueil de paysages dédié à Beringhen, Le Clerc reconnaissait donc combien l'intérêt du marquis avait contribué à augmenter son propre capital symbolique pour lui permettre d'en tirer profit. Il est probable que le graveur eût ainsi développé un véritable marché de ses premières épreuves : en 1715, Vallemont notait en effet la différence importante « entre une estampe tirée aux Gobelins chez M. Le Clerc, et une estampe, imprimée par les ouvriers qui sont en ville », ajoutant que « [l]es curieux savent à merveilles faire cette distinction »[1644]. Quant à Cronström, il avertit Tessin que le graveur désirait conserver un cuivre qui lui avait été commandé, « peut-estre pour en tirer quelques épreuves en cachette », une « petite manigance » vraisemblablement fort répandue[1645], mais qui semble ici directement destinée à fournir les plus

---

[1641] BNF, Est., Rés., ED-59, ED-59 (A), ED-59 (B).

[1642] Dans l'œuvre de Beringhen, on trouve des épreuves avant l'édition pour les pièces suivantes, publiées après 1691 : IFF 1335-1339, 1345-1355, 1357, 1363-1390, 1604-1607, 1769-1779, 1780-1781, 1782-1793, 1794-1795, 2176, 2185, 2795, 2800-2806, 2810-2811, 3017, 3059.

[1643] Pour les pièces publiées avant 1691, les épreuves avant l'édition restent extrêmement rares dans l'œuvre de Beringhen : on trouve notamment la vignette pour l'*Oraison funèbre d'Anne Geneviève de Bourbon, duchesse de Longueville*, vraisemblablement parue en 1679, certaines pièces du *Traité de géométrie* de 1690 (IFF 2411-2428), la vignette du Concile de Nicée pour le troisième volume de l'*Histoire ecclésiastique* de Claude Fleury, publié en 1691 (IFF 1782), ainsi que les deux plus précieuses vignettes du moyen âge du graveur, celle du *Saint Augustin prêchant* [fig. 5.56] et celle du *Grand concile* (IFF 1360). En outre, Beringhen possédait plusieurs épreuves avant l'édition des planches pour les *Annales de Toulouse* (IFF 2206-2220) — alors que le premier volume avait été publié en 1687. Or, selon Gersaint (1744, p. 153, no. 60), de telles épreuves seraient extrêmement rares. De même, Beringhen possédait encore la vignette réalisée pour les *Réflexions morales de l'empereur Marc Antonin* publiées en 1691 (IFF 2768) mais celle-ci était une fois encore très rare (J. 231). Cette rareté suggère que l'entreprise des tirages avant l'édition ne s'était pas encore généralisée.

[1644] *Éloge*, p. 94. Le Clerc employait peut-être l'un de ces journaliers, mentionné dans un mémoire du début du XVIIIe siècle, que les graveurs auraient « toujours eu […] sous eux, qu'ils ont dressés, et par lesquels ils ont fait imprimer leurs planches dans leurs maisons […] en veillant continuellement sur eux, tant pour avoir de bonnes impressions, que pour empêcher que ces ouvriers ne les fraudent, c'est-à-dire qu'ils ne tirent pour eux un nombre d'estampes, qu'il leur seroit facile de vendre furtivement » (cité *in* Grivel, 1986, p. 31).

[1645] Lettre de Cronström à Tessin, 16/6 avril 1700, *in* Tessin, 1964, p. 272.

belles épreuves au cercle restreint des curieux. Une telle pratique est remarquablement attestée par le traitement réservé au frontispice de l'*Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys*, pour laquelle le graveur n'avait exécuté que la partie supérieure : il fit tirer plusieurs épreuves destinées aux curieux dans lesquelles la partie inférieure avait été masquée à l'aide d'un cache[1646] **[fig. 5.45]**.

Les catalogues de vente des amateurs ne manquent d'ailleurs pas de souligner le rôle direct que le graveur joua dans le développement de leurs collections : ainsi apprend-on que « [l]a liaison d'amitié qu'avoit M. d'Argenville avec ce célèbre artiste, a beaucoup facilité cette grande collection, et a fourni des premières épreuves et des plus parfaites »[1647], ou que « M. Potier doit la plupart des desseins de cette suite, à l'amitié que M. Le Clerc lui portoit »[1648]. La correspondance entre Tessin et Cronström atteste qu'il n'était pas toujours aisé d'obtenir certaines pièces du graveur, malgré les liens que l'on pouvait avoir noués avec lui. Il pouvait ainsi décider d'offrir à Tessin « un assez gros paquet d'estampes de ses ouvrages »[1649], et refuser un autre jour de lui céder les premières épreuves d'un recueil sur le point de paraître[1650].

La convoitise des curieux à l'égard des premières épreuves de Le Clerc n'est en elle-même guère originale, l'intérêt pour la qualité de l'impression étant attesté dès la fin du XVIe siècle en France[1651]. Certains graveurs en étaient d'ailleurs bien conscients, à l'exemple d'Abraham Bosse, qui reconnaissait que certains « très curieux [des] bonnes stampes [sic], font estat des premières impressions » en raison de leur qualité[1652]. Ce qui est moins commun cependant, c'est la façon dont Le Clerc contribua au développement d'un marché spécifique de premières épreuves destinées à une clientèle restreinte, marché dont on connait le rôle central qu'il joua durant le XVIIIe siècle[1653].

[1646] La partie inférieure ayant été gravée par Jean-Baptise de Poilly (IFF 1604). Voir à propos de la fabrication de l'ouvrage, Lombard-Jourdan, 1988.
[1647] Rémy, 1766, p. 93.
[1648] Helle et Glomy, 1757, p. 29. Bien évidemment, la relation de telles anecdotes servaient surtout ici à augmenter le prestige de la collection ou à attester l'authenticité de certaines pièces.
[1649] Lettre de Cronström à Tessin, 27 octobre/6 novembre 1699, *in* Tessin, 1964, p. 248.
[1650] Ainsi Cronström se plaignit-il, dans une lettre datée du 24 février 1695, de ne pas avoir pu obtenir d'épreuves de la série dédiée à Colbert de Villacerf d'après les *Batailles d'Alexandre* de Le Brun (IFF 458-463) : « je n'ay pas l'honneur de vous envoyer par celle-cy [cette lettre] les *Batailles* et la *Famille* de M^r^ Le Brun qu'il vient d'achever en petit et qui ne se vendront pas encore de quelques mois […] » (*in* Tessin, 1964, p. 70).
[1651] Grivel, 1997, p. 217-218.
[1652] Bosse, 1649, p. 85.
[1653] Voir en dernier lieu, Griffith, 2016, p. 431-433.

5.4.3. La quête de la totalité, ou la célébration de l'artiste

La recherche des premières épreuves atteste combien le critère de la qualité et celui de la rareté pouvaient naturellement converger. Cependant, si les pratiques dépeintes par La Bruyère ou par Perrault, et qui suggèrent à l'inverse une tension entre la qualité et la rareté, paraissent alors constituer des cas spécifiques, elles n'en sont pas moins avérées : elles firent même l'objet d'une forme d'expérience par l'un des collectionneurs les plus proches de Le Clerc, l'avocat Claude Potier.

Au dire de Laurent-Josse, Potier aurait commencé à collectionner l'œuvre de Le Clerc vers l'âge de quatorze ou quinze ans, soit autour de 1690[1654]. Le jeune homme peinait alors à réunir de nombreuses pièces, et il restait en conséquence fort peu considéré des grands curieux qui, à la vue des épreuves de sa collection, se seraient contentés de relever combien celles-ci étaient communes[1655]. S'étant plus tard lié d'amitié avec le graveur, il décida de lui commander une petite pièce de son invention ; il en conserva le cuivre et en fit tirer un nombre très limité d'épreuves. Lorsque cette estampe, représentant une *Vénus sur les eaux* **[fig. 5.44]**, fut présentée aux grands curieux, ceux-ci s'empressèrent d'aller quérir une épreuve auprès de Le Clerc, et apprirent alors que seul Potier pouvait leur en fournir : « ils furent donc obligés de faire leur cour au nouveau curieux, qui se fit longtemps prier »[1656]. Le succès de cette petite vengeance atteste combien le collectionnisme était alors dirigé par des enjeux de sociabilité. Avec la plus grande parcimonie, Potier fit don de quelques épreuves à certains curieux — parmi lesquels Beringhen, — gagnant ainsi la reconnaissance, et donc l'amitié de ceux-ci[1657]. S'il est fort probable qu'à ce moment-là l'enjeu financier du tirage limité demeurait encore inexistant,

---

[1654] *Abrégé*, p. 421. Potier serait mort à la fin de l'année 1756, âgé de plus de quatre-vingts ans, selon Jombert (J. 184, n. 1), ce qui suggère qu'il était né vers 1675, et qu'il aurait donc bel et bien commencé à collectionner l'œuvre de Le Clerc vers 1690. D'ailleurs, les différentes pièces que le graveur réalisa pour Potier sont datées par Laurent-Josse de l'année 1693 (*Cat. ms.*, 1693, no. 4-6) (la date de 1683 que porte l'estampe du portrait du père de Potier, Étienne Potier d'Aubancourt, ne correspond probablement pas à l'exécution du cuivre mais à un événement de la vie du sujet). On ne sait pas grand chose de Potier, à l'exception des anecdotes rapportées dans la préface du catalogue de vente de son cabinet (Helle, 1757) et sur l'état tardif de l'estampe dite du *Saint Claude* (IFF 18, état VIII/VIII). Deux actes conservés aux archives départementales de l'Aisne indiquent que Potier se maria le 7 novembre 1701 avec une certaine Marie Moreauet, et qu'ils donnèrent naissance à une fille, le 9 octobre 1702 (Série E suppl. 302; GG 3) et une autre le 24 décembre 1720 ; il était alors « intendant de la maison de Mgr le prince de Lambesc et de M^r^ le comte d'Egmont » (Série E suppl. 304; GG 5). Je n'ai pas consulté ces deux actes, mais uniquement leur description dans l'*Inventaire sommaire des Archives départementales antérieures à 1790. Aisne. Archives civiles. Série E supplément.* (p. 122, 124).

[1655] « […] ils se contentoient de dire, cela est beau, mais nous avons toutes ces pièces » (Helle, 1757, p. iv-v).

[1656] Helle et Glomy, 1757, p. vi.

[1657] Dans le catalogue de la vente Potier, il est précisé qu'on « ne connoît guères que deux ou trois épreuves de la première Vénus, dont une est chez le roi, et vient de l'œuvre de feu M. de Beringhen, à qui M. Potier en avoit fait présent » (Helle, 1757, p. 104, no. 480, cité *in* IFF 447).

Potier réitéra cependant l'expérience avec une autre commande, représentant cette fois un *Saint Claude*[1658]. Selon la *Note historique* imprimée avec l'estampe en 1759, Potier aurait tiré seulement douze premières épreuves qu'il aurait réussi à vendre une pistole la pièce[1659], percevant ainsi la somme de 120 livres pour l'ensemble. Néanmoins, le catalogue de la vente Potier indique que l'avocat possédait encore six des douze premières épreuves, ce qui suggère que l'opération s'était avérée moins concluante que la *Note historique* de l'estampe ne le laisse penser[1660].

L'expérience de Potier semble confirmer les dires de La Bruyère ou de Perrault : la rareté pouvait constituer la principale valeur d'une estampe aux yeux des collectionneurs, quelle que fût la qualité intrinsèque de celle-ci. Cependant, on ne saurait en inférer que la valeur d'une estampe puisse être réduite à sa seule rareté, au sens où La Bruyère l'emploie pour exemplifier la futilité des modes. De fait, si les épreuves de la *Vénus sur les eaux* ou du *Saint Claude* prirent une valeur marchande élevée en raison de leur nombre limité, c'était parce qu'il existait au préalable une demande pour *n'importe quelle* estampe de Le Clerc.

J'aimerais suggérer ici que pareille demande ne découlait pas immédiatement d'un effet de mode conférant naturellement une valeur à la rareté, mais d'un désir spécifique et irréductible à celle-ci. À l'exception de Potier, les grands curieux ne semblent guère avoir contribué à alimenter un désir particulier pour les pièces rares[1661]. Beringhen — et quoiqu'il fût peut-être directement visé par La Bruyère[1662] — aurait suggéré à Le Clerc de faire tirer un nombre important d'épreuves avant de transmettre un cuivre à l'éditeur, procédé qui contribuait précisément à diminuer la rareté de la pièce en question. Quant à Dezallier d'Argenville, qui possédait l'œuvre de Le Clerc réputé le plus complet durant la première moitié du XVIIIe siècle[1663], il laissa à ce sujet un commentaire éloquent dans sa fameuse *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux* :

[1658] IFF 18. L'histoire de l'estampe est racontée dans la lettre accompagnant l'état VIII/VIII de la planche. Voir à ce sujet Weigert, 1932b.
[1659] IFF 18, VIII/VIII.
[1660] Elles furent achetées à cette occasion, avec le cuivre retouché par Eisen et dix-huit épreuves tirées de celui-ci, pour la somme très honorable de 72 livres et 12 sols (Helle, 1757, p. 126, no. 588, ex. annoté conservé à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, VP RES 1756/2])
[1661] L'engouement des collectionneurs pour la rareté semble plutôt se développer au cours du XVIIIe siècle (voir à ce sujet, Griffith, 2016, p. 433-435).
[1662] Selon l'une des clefs des *Caractères*, le personnage de Démocède pourrait être identifié ou à Gaignières ou à Beringhen. Or comme le soulignait justement Antoine Schnapper (1994, p. 249, n. 11), la figure de Gaignières paraît peu probable, puisque sa collection d'estampes devait être autrement plus modeste que celle de Beringhen.
[1663] Gersaint (1744, p. 145) notait déjà en 1744 que l'œuvre de Dezallier d'Argenville « est le plus beau et le plus complet qui soit connu ».

> À l'égard des maîtres modernes, dont la gravure est plus sçavante et plus agréable aux yeux, on pourroit recueillir une plus grande quantité de leurs morceaux, sans s'entêter de faire des *œuvres* complettes de chaque maître, ce qui oblige à rechercher les méchantes pièces comme les bonnes ; et ces méchantes pièces sont ordinairement les plus chères, et celles qui donnent le plus de peine à trouver par leur rareté. On pourroit faire des recueils particuliers de chaque maître, en ne mettant dans un même volume que les plus belles pièces de ce maître, sans y mêler rien des autres, […] ce qui se soutiendroit mieux que de voir les bonnes pièces d'un maître effacées parce qu'il a fait de médiocre.[1664]

De fait, les prescriptions de Dezallier s'opposaient à l'intérêt qu'il avait développé précédemment pour l'œuvre de Le Clerc. Il avait notamment réuni, comme le décrit son catalogue, « quantité de morceaux de dévotion, de Vierges et de saintes que personne n'a », et qui appartenaient à la période messine[1665]. De tels ouvrages, généralement de qualité fort médiocre[1666], commencèrent à réapparaître sur le marché durant les années 1690 en raison de l'engouement qu'ils suscitèrent[1667]. Dezallier fut ainsi, après Beringhen peut-être[1668], celui qui parvint à réunir le plus grand nombre de ces premières pièces. Une telle tâche demeurait fort délicate en raison de la médiocrité des planches et de la fréquente absence de signature, mais elle était facilitée par la possibilité d'un contact direct avec leur auteur supposé : il suffisait en effet de présenter à Le Clerc les épreuves que l'on pensait être de sa main, afin de s'assurer de leur origine[1669].

[1664] Dezallier d'Argenville, 1727, p. 1301-1302.
[1665] Rémy, 1766, p. 95-96.
[1666] Sur ces pièces, voir ci-dessus, p. 54.
[1667] Comme en témoigne une lettre de Langlois à Tessin (datée du 9 avril 1696, transcrit *in* Weigert, 1932a, p. 56) : « [à] l'égard des pièces de Le Clerc, voici en gros, celles dont l'œuvre est composé. Il est augmenté de prix, depuis que je vous ay écri, tant par les nouveautez qui se sont faites et que voicy dessous spécifiées en partie, que par les pièces que j'ai fait venir de Lorraine et recouvert en cette ville ».
[1668] Jombert (t. I, p. xvii) note la qualité des estampes anciennes de Le Clerc dans l'œuvre de Beringhen, « surtout de celles qui ont été gravées à Metz par cet artiste avant qu'il vînt s'établir à Paris ».
[1669] À propos du recueil de dessins de mode conservés à l'Albertina (voir ci-dessus, p. 45-46), Laurent-Josse raconte ainsi que « [p]eu de temps avant la mort de M. Le Clerc, un de ses amis [c.-à-d. Dezallier d'Argenville] vint le voir et lui apporta une petite suite d'environ deux cents morceaux, demandant simplement à M. Le Clerc ce qu'il en pensoit, s'ils étoient de lui, et si peut-être son nom qui se trouvoit sur quelques-uns n'auroit pas été ajouté. M. Le Clerc reconnut aussitôt son ouvrage, et assura cet ami que tout ce petit ramas étoit l'ouvrage de son jeune âge, et une partie des dessins qu'il donnoit à copier à ses écoliers » (*Abrégé* p. 407). À propos d'une petite estampe, notamment conservée dans le recueil de la collection Rothschild au Louvre (LR 83, 1730 [IFF 838]), il affirme que « [p]lusieurs curieux ont, dans leurs recueils, un petit morceau où on voit un commandant d'armée tirant un coup de pistolet. On a mis le nom de M. Le Clerc au bas de la planche. *M. Le Clerc a assuré plusieurs fois qu'il n'en étoit point l'auteur »* (*Abrégé*, p. 408, je souligne).

Non seulement Dezallier s'était intéressé aux estampes des premiers temps de Le Clerc en dépit de leur médiocrité, mais il avait aussi rassemblé des pièces présentant « des différences dans les épreuves, jusqu'à trois et quatre fois » — c'est-à-dire différents états d'une même estampe[1670]. Avant 1720, il aurait déjà « recherché avec soin toutes les estampes de M. Le Clerc » et assuré à Laurent-Josse « que ce qu'il en a ramassé passe le nombre de quatre mille, en y comprenant celles qui sont doubles ou triples mais avec des différences notables »[1671]. Collectionner les différents états d'une même estampe devint une pratique fort appréciée au cours du XVIIIe siècle[1672] mais, à la fin du siècle précédent, elle restait encore très peu répandue et, semble-t-il, surtout réservée aux pièces de Rembrandt — ce qui s'explique aisément par les très nombreuses modifications que celui-ci apportait à ses cuivres et les différents tirages qu'il leur faisait subir[1673].

Au début des années 1690, Le Clerc bénéficiait d'une aisance financière suffisante pour lui permettre d'éditer nombre de ses propres travaux[1674]. Dès lors que la planche lui appartenait, il avait donc le loisir d'effectuer toutes les modifications qu'il jugeait opportunes, et de procéder à autant de tirages différents que le cuivre l'autorisait. Pour quelques pièces, il avait ainsi transformé la composition de façon à en altérer le sens : il ajouta le public à l'arrière-plan du défilé de la *Prise de la forteresse de Montmélian* **[fig. 5.46 et 5.47]**, tandis que le jeune berger de la pièce dite du *Passage d'Isaïe* **[fig. 5.48]** fut remplacé par un petit enfant nu[1675] **[fig. 5.49] ;** enfin, la modification la plus spectaculaire reste sans doute celle de l'*Apothéose d'Isis* : la scène d'opéra initiale **[fig. 5.50]** avait été entièrement remaniée afin d'évoquer un sacrifice antique **[fig. 5.51]**. En raison de telles transformations, on pouvait considérer, comme l'indique

---

[1670] Rémy, 1766, p. 93. Dans le catalogue de vente de la collection de Quentin de Lorangère, Gersaint vantait la collection de Dezallier d'Argenville, dans laquelle se seraient trouvées cents estampes uniques « tant par leur rareté que par les différences qui s'y rencontrent » (Gersaint, 1744, p. 145).

[1671] Le Clerc, 1719, t. II, p. 19-20. Le nom de Dezallier d'Argenville n'est pas mentionné mais il peut être aisément inféré ici (voir également ci-dessus, n. 1669).

[1672] Ainsi Paignon-Dijonval possédait-il cinq états du *Passage d'Isaïe* (J. 245) et huit états différents de l'*Académie des sciences et des beaux arts* (J. 263).

[1673] La particularité de ce procédé était bien connue en France à la fin du siècle : Roger de Piles mentionnait ainsi, dans sa vie de Rembrandt, que celui-ci avait « retouché plusieurs de ses estampes jusqu'à quatre et cinq fois pour en changer le clair-obscur et pour chercher un bon effet » (Piles, 1699, p. 434 ; voir Vermeulen, 2009, p. 171). Cependant, l'intérêt pour les différents états n'est pas encore perceptible chez les collectionneurs, quelques décennies plus tôt : ainsi Marolles ne possédait-il qu'une seule estampe de Rembrandt en deux états différents, celle représentant *Le Christ se disputant avec les docteurs* (Vermeulen, 2009, p. 167). On sait cependant que Peter Lely possédait plusieurs épreuves d'état de certains maîtres italiens avec les épreuves achevées (Dethloff, 2003, p. 136).

[1674] À la mort de Le Clerc, son patrimoine s'élève à plus de 48 000 livres, ce qui constitue une fortune particulièrement élevée pour un graveur comme pour un peintre (Schnapper, 2004, p. 281).

[1675] Sur l'interprétation de cette estampe, voir Meaume, 1877a, p. 221-230 ; voir également l'explication de Laurent-Josse (*Abrégé*, p. 422-432)

Laurent-Josse, que chacune de ces pièces était « double »[1676] : il convenait donc de posséder les deux états comme si ceux-ci eussent été deux ouvrages distincts[1677].

Cependant, l'intérêt des curieux semble avoir rapidement dépassé les modifications les plus frappantes pour se tourner vers des différences plus fines, issues de certaines retouches auxquelles avait procédé Le Clerc. Selon le catalogue de vente de Sébastien II, de telles épreuves seraient « extrêmement rares » car le graveur « n'en faisoit ordinairement tirer que quelques-unes pour voir l'effet de sa planche ; il les déchiroit ensuite et ce n'est que celles qui lui sont échappées que nous possédons aujourd'hui »[1678]. Si l'on peut supposer que Le Clerc eût bel et bien agi de la sorte, il est néanmoins probable qu'il décidât de temps à autre de satisfaire l'un de ses curieux en leur cédant une épreuve d'état[1679]. Le catalogue de Dezallier n'est malheureusement pas suffisamment détaillé pour permettre de reconstituer plus précisément son goût pour les différents états, mais la diffusion d'un tel goût peut être éclairé par l'étude des collections de Beringhen, de Clairambault et de Louis de Rochechouart, duc de Mortemart — quoique la constitution de cette dernière collection dût être légèrement postérieure à la mort de Le Clerc[1680].

Le duc de Mortemart ne s'était pas contenté de deux épreuves de *l'Apothéose d'Isis* ou du *Passage d'Isaïe*, mais avait réuni trois états distincts de la première[1681] et non moins de quatre états de la seconde, « avec et sans la lettre, et ses différences du berger »[1682]. Il possédait en outre plusieurs pièces avec des différences mineures, telles que « la Jambe d'Hercule dans le nuage et hors le nuage »[1683] pour les deux états de la *Devise héroïque de Louis le Grand* **[fig. 5.52 et 5.53]**, les « trois Esther, dont leur différence se trouve, l'une dans le trône avec le

[1676] *Cat. ms.*, 1693, no. 3, 1695, no. 4, 1696, no. 1.
[1677] Laurent-Josse précise uniquement, pour l'*Apothéose d'Isis*, qu'» il faut avoir les deux » (*Cat. ms.*, 1693, no. 3), mais il semble que le terme « double » indique clairement une même nécessité. Ainsi un amateur tel que Clairambault possédait « deux épreuves de l'Apothéose d'Isis avec les changemens » (Joullain, 1755, p. 32, no. 96) et « deux épreuves avec différences » du *Passage d'Isaïe* (Joullain, 1755, p. 30, no. 94). Quant à la *Prise de la forteresse de Montmélian* avant le fond, il semble qu'il n'existe en réalité qu'une seule épreuve, qui est celle indiquée dans le catalogue de Sébastien II (Joulain, 1764, p. 24, no. 140).
[1678] Joullain, 1764, p. 22.
[1679] Ainsi Potier possédait-il une épreuve du premier état de la *Multiplication des pains*, « de la plus grande rareté », et qui lui avait été en conséquence sans doute cédée par le graveur lui-même (Helle, 1757, p. 97, no. 471).
[1680] Anon., 1739b, p. 41-45, no. 466-504. Il paraît plausible que Mortemart commençât à s'intéresser aux estampes lorsqu'il se chargea, sous la Régence, des décorations éphémères pour les grandes cérémonies (voir Germaine, 1963, p. 288).
[1681] Anon., 1739b, p. 45, no. 497.
[1682] Anon., 1739b, p. 44, no. 486.
[1683] Anon., 1739b, p. 44, no. 486.

soleil, la deuxième, sans soleil, la troisième dans les marbres »[1684] ou encore « les petites Batailles d'Alexandre, avec la différence de l'épaule nue »[1685], en référence à l'ombrage de la femme accroupie à gauche dans la *Tente de Darius* **[fig. 5.54 et 5.55]**. La nature lapidaire de ces descriptions, rédigées à la fin des années 1730, suggère que de telles différences étaient déjà largement recherchées depuis quelque temps, et qu'elles étaient probablement déjà appréciées du vivant de Le Clerc. De la même façon, les deux états de la *Multiplication des pains* « avec ses différences dans le rocher, et des figures, dans l'éloignement » du cabinet de Mortemart[1686] se retrouvent également dans la collection de Beringhen[1687] **[fig. 5.58 et 5.59]**. Celui-ci possédait aussi, comme Clairambault et Potier, les deux états de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*[1688], c'est-à-dire l'état courant avec la tête du roi de trois quarts **[fig. 5.60]** et celui avant la transformation de la tête **[fig. 5.61]**, que Gersaint affirme en 1744 être déjà connu « par les curieux sous le nom de la tête retournée »[1689].

De toute évidence, ni Beringhen ni Clairambault ni même Mortemart n'avaient développé à l'égard des différents états un intérêt comparable à celui des grands amateurs de la seconde moitié du XVIIIe siècle[1690]. Ils appréciaient simplement les modifications très visibles et jugées exemplaires, et qui semblent en conséquence permettre d'observer les choix du graveur. Le succès de « l'épaule nue » de la *Tente de Darius*, de la « tête retournée » de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, ou enfin, de la « jambe d'Hercule » découle du travail conceptuel qui engendra de pareilles transformations : lorsque Le Clerc ombra entièrement la figure accroupie, il s'éloigna du modèle fourni par Le Brun pour créer un puissant repoussoir[1691] ; quant au profil d'Alexandre, il aurait été modifié en raison de commentaires formulés par des amis, selon certains, ou par Louis XIV, selon d'autres[1692] ; enfin, la dissimulation de la jambe d'Hercule derrière un nuage permettait d'équilibrer la composition en rendant la figure du héros plus dynamique, et donc plus distincte de la figure d'Alexandre, appuyé sur le globe.

[1684] Anon., 1739b, p. 43, no. 479. Voir IFF 3004 (je n'ai pas su identifier la différence « dans les marbres » que ni Préaud ni Jombert ne mentionnent).
[1685] Anon., 1739b, p. 44, no. 490.
[1686] Anon., 1739b, p. 44, no. 486.
[1687] Voir BNF, Est., Rés., ED-59, fol. 15.
[1688] Joullain, 1755, p. 32, p. 92 ; Helle et Glomy, 1757, p. 100, no. 459-460.
[1689] Gersaint, 1744, p. 154, no. 66
[1690] Ainsi Clairambault possède-t-il seulement, outre les pièces mentionnées, « quelques vignettes, avec des différences » (Joullain, 1755, p. 30, no. 95) et deux états du titre du *Traité de géométrie* de 1690 (Joullain, 1755, p 31, no. 96).
[1691] Il faut comparer les deux états avec le tableau [fig. 5.77].
[1692] Gersaint, 1744, p. 155 ; J. 285. Voir à ce sujet Préaud, 2011a, p. 87.

Si les épreuves d'état constituent en tant que telles des travaux inachevés, et que certaines estampes de la période messine peuvent s'apparenter à l'ouvrage de n'importe quel petit imagier de province, la séduction qu'elles commençaient à exercer durant les années 1690 outrepassait une logique purement esthétique. Dans de tels cas, ce n'était plus ni l'objet représenté, ni même le talent avec lequel la pièce avait été exécutée qui déterminait la valeur de celle-ci, mais la trace qu'elle portait de l'activité de l'auteur. Cette idée est clairement exprimée par Vallemont, lorsqu'il affirmait percevoir, dans les premières pièces du graveur, « tous ses talents qui commençoient à se développer heureusement et à se faire sentir »[1693]. Il s'empressa alors de louer les curieux qui s'efforçaient de réunir de telles pièces :

> Et je me garderai bien d'apeller entêtement de curieux, les vives recherches que quelques personnes font pour les avoir, et je déclare même que je les estime assez pour oser dire que ces gens de bon goût pourroient bien me rencontrer en leur chemin. *Tant que je pourrai, je ne négligerai rien de tout ce que ce grand homme a composé*.[1694]

En conséquence, le projet de réunir un œuvre complet, comprenant aussi bien les pièces les plus médiocres que celles encore inachevées, n'était plus dirigé par la satisfaction esthétique que procurait chaque ouvrage indépendamment de l'autre mais, à l'inverse, par le désir de contempler chaque ouvrage par rapport à l'ensemble. Selon une telle logique, les estampes ne seraient donc plus admirées pour elles-mêmes, mais parce qu'elles seraient susceptibles de révéler la nature indicible du génie singulier de leur auteur[1695].

Cette célébration de la subjectivité de l'individu, au détriment d'un jugement porté à chaque pièce de sa production, aurait cependant elle-même fini par passer pour superficielle. Dezallier, après avoir été le promoteur le plus passionné de l'œuvre de Le Clerc[1696], se désintéressa d'une telle pratique pour adopter une approche plus propre à l'homme de goût, exclusivement centrée sur la collection de « belles » pièces. Par sa *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*, il cherchait à se distinguer d'une pratique devenue trop commune et associée à une visée marchande incompatible avec le caractère censément désintéressé du parfait curieux[1697].

[1693] *Éloge*, p. 132-133.
[1694] *Éloge*, p. 133-134 (je souligne).
[1695] Sur le développement de cette notion, voir Heinich, 1993, p. 171-175.
[1696] Ainsi avait-il vraisemblablement projeté de « donner au public un catalogue exact » (Le Clerc, 1719, t. II, p. 20), probablement suite à l'insatisfaction qu'avait pu causer le catalogue fourni par Vallemont dans son *Éloge*.
[1697] « Quoique ce soit la coutume de la plupart des curieux [Dezallier cite en note celui de Beringhen], de ranger les estampes par maîtres, ainsi que le font tous les marchands, et de faire des œuvres séparées de chacun, prétendant

Parce que les amateurs s'attachaient à réunir la moindre pièce de son œuvre avant qu'une telle quête ne pût passer pour vulgaire, Le Clerc jouit pleinement d'une pratique de célébration de son génie tout à fait inédite. Cependant, si le graveur avait certainement reçu avec gratitude les honneurs qu'on lui témoignait, il paraît peu probable qu'il eût entièrement saisi la logique de ses amateurs. Aussi ne songea-t-il pas à faire tirer une petite pièce de cuivre qu'il avait exécutée lorsqu'il était encore jeune et que, mécontent de son ouvrage, il avait utilisée pour couvrir la serrure d'un coffre — alors qu'une épreuve eût manifestement fait le bonheur de n'importe lequel de ses amateurs[1698]. De même, ce ne fut pas lui mais son fils qui, en 1695, sauva les planches de l'addition à la *Pratique de la géométrie* « du vieux cuivre où M. Le C. les avoit jetté sans les rayer » pour en faire « tirer quelques épreuves à son insu »[1699].

Le graveur peinait manifestement à comprendre l'attrait que les curieux pouvaient trouver à quelques pièces maladroites qu'il avait exécutées durant sa jeunesse, mais il semble cependnt avoir appréhendé combien leur intérêt se portait sur lui-même, et non pas simplement sur la valeur esthétique de ses travaux. L'une de ses vignettes les plus appréciées, celle de *Saint Augustin prêchant* **[fig. 5.56]**, exécutée au début des années 1680 pour le cinquième tome des œuvres complètes du saint, était devenue extrêmement difficile à trouver au début du XVIIIe siècle[1700]. Afin de « satisfaire les curieux qui luy en demandoient sans cesse », selon Laurent-Josse[1701], Le Clerc grava une deuxième version **[fig. 5.57]** qu'il devait indéniablement considérer comme supérieure. En effet, si l'on peut reprocher à cette dernière une gravure un peu sèche[1702], elle n'en est pas moins, par sa composition et en particulier par la distribution des masses, autrement plus raffinée que la première. Or, même si celle-ci devait être préférée à la seconde, il ne restait pas moins indispensable au curieux de posséder les deux estampes, ne serait-ce que pour témoigner du perfectionnement continuel du graveur. De toute évidence, Le Clerc n'avait pas cherché à fournir aux curieux une autre planche qui pût remplacer la

---

par là être plus satisfaits en voyant le progrès d'un habile homme par la comparaison de ses premières pièces avec les dernières ; il paroît cependant qu'il y a plus de vanité de leur part que de science, et que c'est pour grossir les volumes » (Dezallier d'Argenville, 1727, p. 1302).

[1698] IFF 10. Laurent-Josse ne connaît en effet aucune épreuve (*Cat. ms.*, 1662, no. 2). Il est probable que ce soit lui ou l'un de ses frères qui eût fait tiré le cuivre, puisqu'on trouve une épreuve mentionnée dans le catalogue de vente de Sébastien II (Joullain, 1764, p. 20, no. 117).

[1699] *Cat. ms.*, 1666, no. 4.

[1700] En 1744, Gersaint affirme qu'» on trouve quelquefois cette vignette […] sans la lettre imprimée derrière, mais elles sont extrêmement rares ainsi, puisque plusieurs curieux ont souvent coupé ces deux vignettes dans les livres, pour les avoir, quoique ces volumes soient de prix, ne pouvant pas se les procurer autrement » (Gersaint, 1744, p. 153, no. 59).

[1701] *Cat. ms.*, 1705, no. 2.

[1702] Comme le soulignent Jombert (J. 286) et Meaume (1877a, p. 269).

vignette tant convoitée — auquel cas il aurait alors négligé qu'aucune pièce ne pouvait, aux yeux du collectionneur, se substituer à une autre. Il semble plus plausible qu'il eût en réalité appréhendé leur projet, et qu'il voulût y contribuer plus directement en leur offrant une preuve manifeste du progrès continuel de sa production. Un collectionneur comme Beringhen l'entendit clairement ainsi, puisqu'il plaça les deux planches l'une à côté de l'autre dans son recueil de l'œuvre de Le Clerc[1703].

L'attention que le graveur portait aux désirs des curieux et le soin qu'il prenait à les satisfaire reflètent aussi le rôle essentiel que jouaient ici les pratiques de sociabilité. En exprimant sa gratitude à ceux qui vouaient une passion à son œuvre, le graveur parvint vraisemblablement à réunir autour de lui un petit cercle d'amateurs avec lesquels il s'entretenait tout en poursuivant ses travaux[1704]. Un tel cadre était particulièrement propice à concentrer l'admiration des visiteurs à l'endroit de leur hôte — lequel parvenait à allier naturellement l'habileté de la main et celle de l'esprit — et à renforcer ainsi une forme d'adulation qui dépassait la satisfaction esthétique que pouvaient procurer ses ouvrages. De fait, si la réunion de l'œuvre complet de Le Clerc impliquait de fréquenter le graveur, les deux pratiques se rencontraient également par leur effet similaire : chacune conduisait à concentrer l'attention sur le caractère singulier de l'individu et non pas uniquement sur la qualité de sa production.

5.5. La gravure, un art à l'égal de la peinture

En prêtant à Le Clerc un génie singulier et en exprimant à son égard une certaine fascination, les collectionneurs l'encouragèrent vraisemblablement à entreprendre des ouvrages d'une envergure nouvelle. En effet, au moment même où l'engouement pour ses travaux se développait, le graveur débuta, avec l'*Apothéose d'Isis* **[fig. 5.50 et 5.51]**, une série de grandes compositions historiques, dont les trois pièces les plus représentatives[1705] sont *La Multiplication des pains* **[fig. 5.59]**, *L'Académie des sciences et des beaux-arts* **[fig. 7.6]** et *L'Entrée d'Alexandre à Babylone* **[fig. 5.61]**.

[1703] BNF, Est., Rés., ED-59, fol. 93.
[1704] Voir ci-dessous, chap. 7.2.1.
[1705] Le Clerc considérait lui-même ces trois pièces comme ses chefs-d'œuvre (voir ci-dessous, p. 334).

Qu'il pût se consacrer à des travaux d'une telle ampleur résulte d'une conjonction de deux facteurs. D'une part, seules les ressources financières dont il disposait à ce moment-là[1706] lui offraient le loisir d'entreprendre à son propre compte des ouvrages qui ne nécessitaient aucun retour sur investissement immédiat[1707] : aussi put-il consacrer « presque toute » l'année 1705 à l'exécution de son *Entrée d'Alexandre à Babylone* achevée au début de l'année suivante[1708] — soit une liberté qu'il n'aurait guère pu prendre deux décennies plus tôt. D'autre part, la réalisation de travaux de si longue haleine semble effectivement pouvoir être attribuée à l'enthousiasme des curieux. En effet, à mesure que le collectionnisme des estampes de Le Clerc venait affirmer un intérêt porté à l'individu lui-même et à sa singularité, le graveur dut progressivement concevoir que ses ouvrages pouvaient lui permettre d'élaborer un discours sur son propre génie. Tout comme la seconde version de la vignette du *Saint Augustin* servit plus tard à fournir la preuve des progrès qu'il avait accomplis dans son art, les grandes compositions historiques cherchaient à affirmer, auprès des amateurs, son élévation constante, en surpassant visiblement tout ce qu'il avait accompli jusqu'alors : après avoir vu l'*Académie des sciences et des beaux arts*, Cronström déclara ainsi à Tessin que Le Clerc « n'a jamais composé ny dessigné comme il fait à présent »[1709].

5.5.1. La gravure d'histoire, et la construction d'un art savant

Par l'extraordinaire transformation qui la caractérise, l'*Apothéose d'Isis* permet d'éclairer la manière dont Le Clerc renouvela son approche de la gravure. La première version de l'estampe **[fig. 5.50]** représente l'acte final de la « tragédie en musique » de Philippe Quinault, *Isis*, jouée pour la première fois en 1677 : si l'on peut reconnaître, dans le registre supérieur, Jupiter, Junon et d'autres divinités conduisant au ciel la nymphe Io devenue la déesse Isis[1710], on y admire surtout la scène des danseurs, réunis autour d'une gigantesque urne. Quoique les motivations qui présidèrent à la réalisation de cette planche ne nous sont pas connues, celle-ci

[1706] Voir ci-dessus, p. 317, n. 1674.
[1707] L'inventaire après-décès du graveur atteste qu'il avait en réalité commencé assez tôt à éditer lui-même ses propres travaux, en particulier les recueils de figures ou de paysages, dédiés à Boucœur ou à Colbert d'Ormoy. Cependant, ce ne fut qu'après 1690 qu'il commença plus systématiquement à éditer ses propres travaux (Weigert, 1932a, p. 9-11).
[1708] *Cat. ms.*, 1705, no. 1.
[1709] Lettre de Cronström à Tessin, 5 juin 1699, in Tessin, 1964, p. 230.
[1710] Voir à ce sujet, Préaud, 2009b ; Lorraine, 1998, cat. no. 87 (à propos des deux dessins préparatoires à l'estampe, conservés à la Bibliothèque municipale de Metz).

devait de toute évidence s'inscrire au sein d'un projet étroitement lié à l'opéra de Quinault[1711]. À la manière des représentations de fêtes ou de cérémonies avec lesquelles Le Clerc s'était familiarisé — qu'il suffise de rappeler ici le *Triomphe de Charles IIII* ou la *Pompe du chancelier Séguier*, — la planche devait servir en premier lieu à rendre compte du spectacle lui-même : c'était bien l'objet représenté, et non la représentation, qui en constituait la finalité.

Par la suite, Le Clerc reprit entièrement la planche et supprima toute référence explicite à l'opéra de Quinault, que ce soit dans l'image ou même dans la lettre **[fig. 5.51]**. Des prêtres et quatre grandes vasques avaient remplacé les danseurs costumés autour de l'autel, et celui-ci s'était déparé de l'urne qui le surmontait pour accueillir un brasier dans lequel la carcasse d'un bélier achevait de se consumer. Les deux danseuses du premier plan cédèrent leur place à des figures drapées à l'antique, accompagnées d'une chèvre et d'un taureau. Enfin, les vers qui forment la dédicace à la princesse de Bournonville furent vraisemblablement rédigés par Le Clerc, puisqu'ils ne portent aucune autre signature, et achèvent ainsi d'écarter Quinault du projet. La représentation d'une scène de théâtre avait fait place à celle d'un sacrifice antique dont le graveur pouvait alors se prétendre l'auteur complet.

Le cadre initial de l'*Apothéose d'Isis* avait cependant largement déterminé le traitement du sujet tel qu'il apparaît dans la version finale : l'épisode de la fable se déroulait dans le contexte proprement historique d'un ancien temple dans lequel on célébrait un rite païen. Le graveur ne pouvait avoir entièrement ignoré les débats relatifs au *costume* et à la vraisemblance historique qui avaient agité l'Académie depuis les années 1660[1712]. Cependant, il n'avait jusqu'alors guère montré de sensibilité à ces questions : pour l'*Histoire sacrée* de Brianville, il s'était visiblement inspiré d'illustrations antérieures, comme celles de Merian[1713], sans se préoccuper de leur vraisemblance, ce qui avait notamment conduit Laurent-Josse à regretter plus tard que cet ouvrage « soit en quelques endroits historié trop à la moderne »[1714].

Il semble de fait que le graveur eût précisément commencé à développer un intérêt pour la question du costume peu de temps avant de reprendre le cuivre de l'*Apothéose d'Isis*. En 1691, il avait été nommé, aux côtés de Jean-Baptiste Tuby et d'Antoine Coysevox, pour « poser le modèle et instruire les élèves » de la nouvelle académie des Gobelins fondée par Mignard[1715].

[1711] La planche reprend la composition exécutée par Jean Lepautre pour servir de frontispice au livret de la pièce (IFF17, t. XI, Lepautre (Jean), inv. no. 976), pour ce qui regarde les figures des dieux du registre supérieur et celles des danseurs encerclant le grand autel central (Préaud, 2009b, p. 139).
[1712] Sur la question du costume dans ce contexte, voir notamment Thuillier, 1957.
[1713] Voir ci-dessus, p. 178-180.
[1714] *Abrégé*, p. 414.
[1715] CBR, t. III, col. 581. Voir Gerspach, 1892, p. 154-155.

Au sein de l'Académie de peinture et de sculpture, une telle responsabilité était, comme on l'a vu, strictement réservée aux peintres et sculpteurs qui s'illustraient dans le grand genre. Si l'académie des Gobelins pouvait sans doute montrer une plus grande flexibilité à cet égard, en raison de sa fonction et parce qu'elle demeurait sous la tutelle de l'Académie de peinture et de sculpture[1716], l'élection de Le Clerc témoigne cependant de la reconnaissance exceptionnelle dont il jouissait alors au sein de la manufacture, reconnaissance qui avait elle-même pu le conduire à chercher à abolir encore davantage la distinction sociale qui séparait le graveur du peintre.

Or ce fut vraisemblablement dans le cadre de telles leçons que Le Clerc produisit de nombreux dessins de figures vêtues à l'antique[1717], dont certaines furent gravées plus tard pour constituer une petite suite publiée en 1706[1718]. L'un des rares dessins conservés **[fig. 5.62]** présente d'évidentes similitudes avec une prêtresse ajoutée dans la seconde version de l'*Apothéose d'Isis* **[fig. 5.63]**, et certaines attitudes retenues pour le recueil rappellent assez manifestement celles que Le Clerc avait employées pour d'autres personnages de sa grande planche **[fig. 5.64-5.67]**. Il semble donc que l'intérêt du graveur pour l'histoire ancienne fût étroitement lié à son nouveau rôle de professeur de dessin aux Gobelins. Après avoir cherché à représenter un épisode de la fable selon le dessein de Quinault, il jugea plus légitime de faire appel aux connaissances qu'il avait nouvellement acquises, pour donner de la scène une représentation à la fois plus noble et plus vraisemblable. Vallemont décrit ainsi la pièce comme une « espèce de représentation d'opéra »[1719], quoiqu'il ne connût pas la première version de la planche, avant d'affirmer la supériorité de la représentation gravée à tout ce que le théâtre eût jamais produit[1720]. Le Clerc n'avait pas oublié de raconter à ses amis le projet original afin, sans doute, de bien marquer combien il s'en était éloigné pour mieux le surpasser.

À ce moment-là, cependant, son approche du costume antique restait encore largement tributaire des modèles picturaux contemporains. Il est en effet fort peu probable qu'il eût fait appel à des références érudites, telles que le *Discours de la religion des anciens romains* de

---

[1716] En 1697, il fut décidé que les étudiants des Gobelins devaient passer un tiers de leur temps à l'Académie de peinture et de sculpture pour dessiner « d'après le modèle » et « apporter une académie de celles qu'ils auront faicte d'après le modèle des Gobelins, pendant chaque semaine pendant laquelle ils dessineront, laquelle académie sera paraphée par M^r^ le professeur des Gobelins » (PV, t. III, p. 214-215).
[1717] « Il y avoit plus de 15 ans que M. Le C. avoit dessiné de la même grandeur et lavé à l'encre de Chine plus de cent de ces petites figures qu'il donnoit à copier à ses écoliers. Il commença pour lors à en graver quelques unes, mais le grand nombre de ses autres ouvrages l'a empêché de graver toutes ces figures » (*Cat. ms.*, 1706, no. 2).
[1718] IFF 1249-1273.
[1719] *Éloge*, p. 55.
[1720] *Éloge*, p. 56.

Guillaume Du Choul[1721] dont Le Brun avait largement fait usage[1722]. L'ouvrage de Du Choul aurait ainsi pu permettre de justifier la réunion des sacrificateurs aux danseurs et aux instrumentistes[1723], mais un tel choix semble plutôt découler de la transposition arbitraire des éléments de la scène d'opéra en une scène propre à évoquer l'antique. En outre, lorsqu'on s'arrête sur des éléments précis, on peut aisément remarquer l'absence total de liens entre les descriptions de Du Choul et la scène de Le Clerc. Ainsi le victimaire armé d'une hache **[fig. 5.67]** est-il drapé d'une sorte de pallium, alors que Du Choul décrit ces figures « à demy vestus des peaux des bestes qu'ils avoyent immolées »[1724], en appuyant son propos par une illustration d'après un marbre antique **[fig. 5.68]**.

Si le graveur accordait encore peu d'intérêt à la question de la vérité historique lorsqu'il reprit entièrement la planche de l'*Apothéose d'Isis*, son attitude changea radicalement durant les années qui suivirent. Ainsi Vallemont note-t-il à propos d'une vignette exécutée à la toute fin du siècle, pour les œuvres complètes de saint Athanase d'Alexandrie[1725], que son ami « n'a pas gravé ce morceau en simple graveur, mais en homme habile, qui avoit lu l'Histoire Ecclésiastique de Socrate [de Constantinople], qu'il a copié exactement » afin de représenter parfaitement les détails de l'accusation des Ariens à l'encontre d'Athanase lors du concile de Tyr[1726]. La remarque de Vallemont, précédée d'une longue description de l'épisode en question, suggère que l'érudit eût peut-être contribué à sensibiliser Le Clerc à l'historiographie et à l'usage qu'il convenait d'en faire dans les arts du dessin. Ses fameux *Élémens d'histoire*, dont la première édition parut en 1696, comprennent en effet un véritable programme méthodologique que le graveur n'avait pu totalement ignorer, en particulier lorsque les préceptes de Vallemont concernent la manière de connaître l'histoire par la lecture des sources anciennes, lecture qui doit être faite « ni servillement ni avec mépris, mais avec un juste discernement »[1727].

Quelques années plus tard, Le Clerc devait accorder une place centrale à l'usage de l'historiographie. Son *Entrée d'Alexandre à Babylone* **[fig. 5.61]** atteste en effet le dessein de suivre très attentivement les textes des historiens antiques, à commencer par celui de Quinte-

[1721] Du Choul, 1556.
[1722] Cojannot-Le Blanc, 2016, p. 62.
[1723] Au dire de l'érudit, le sacrifice sanglant était en effet accompagné de « joueurs de flustes et [de] citharèdes […] qui chantoyent hymnes et péanes » (Du Choul, 1556, p. 275).
[1724] Du Choul, 1556, p. 276.
[1725] IFF 1357.
[1726] *Éloge*, p. 92.
[1727] Le Lorrain de Vallemont, 1696, t. II, p. 14.

Curce, traduit au milieu du XVIIe siècle par Claude Favre de Vaugelas[1728]. Ainsi le graveur dépeint-il avec soin la « pluspart des Babyloniens [qui] estoient montez sur les murailles, curieux de voir leur nouveau prince, et les autres [qui] estoient sortis au devant de luy […] »[1729] ; il détaille, devant l'éléphant, les fleurs dont on « avoit fait joncher les chemins », et les « autels d'argent de chaque costé, qui ne fumoient pas seulement d'encens, mais de toute sorte de précieuses odeurs ». Des « mages […] entonnant des hymnes à leur mode » et des « musiciens, chacun jouant de sa sorte d'instrument » sont représentés par différentes figures au premier plan, auxquelles s'ajoutent des danseuses. À l'arrière-plan, le cortège s'étend en une immense procession, au sein de laquelle se distinguent les présents destinés au roi, notamment « les hardes de chevaux » ou « des lions et des panthères que l'on portoit dans des cages ». Enfin les nombreux instruments astronomiques qui figurent dans le cortège suggèrent l'intérêt des Chaldéens à « montrer les mouvemens des astres et la vicissitude des saisons ». Une divergence majeure avec le texte peut néanmoins être observée : Quinte-Curce décrivait Alexandre marchant à la tête de son cortège, tandis que Le Clerc fit précéder le roi d'une très longue procession, de toute évidence pour pouvoir représenter à la fois celle-ci et la ville de Babylone, tout en conservant le roi en premier plan.

L'emploi rigoureux que le graveur fit du texte n'est en rien arbitraire : l'estampe devait évidemment être confrontée à la grande toile que Le Brun peignit sur le même sujet, pour sa série de l'*Histoire d'Alexandre* au début des années 1660[1730] **[fig. 5.69]**. Le graveur avait en effet réemployé quelques éléments évidents du tableau, tels que la figure juchée sur l'éléphant **[fig. 5.70 et 5.71]** ou les deux porteurs situés au côté de l'animal **[fig. 5.72-5.75]**. Certaines figures semblent en outre trouver leur origine dans d'autres tableaux du même cycle : la femme accroupie vers le brasier reprend en partie la figure senestre des *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* **[fig. 5.76 et 5.77]**, et les deux cavaliers au centre et à droite dans l'estampe rappellent assez clairement deux des cavaliers de la toile d'*Alexandre et Porus* **[fig. 5.78-5.81]**.

Le Clerc connaissait parfaitement les cinq toiles de Le Brun pour les avoir reproduites en petit, dix ans auparavant, dans un recueil dédié à Colbert de Villacerf[1731]. Cependant, le réemploi des différents éléments identifiés ici ne résultait pas d'une assimilation inconsciente de ceux-ci, mais d'un choix parfaitement réfléchi. Une première esquisse de la scène **[fig. 5.82]**

[1728] Pour une raison que j'ignore, Maxime Préaud (2011a, p. 81) suggère que Le Clerc aurait peut-être lu une édition latine, puis cite la traduction de Nicolas de Soulfour. Il me paraît nettement plus probable que l'édition utilisée fût celle de Vaugelas, que Le Brun avait lui-même employée (voir Cojannot-Le Blanc, 2011).
[1729] Cette citation et celles qui suivent sont tirées de Quinte-Curce (1653, p. 377-378).
[1730] Au sujet de cette série, voir en dernier lieu Kirchner, 2016.
[1731] IFF 458-463. Sur la fabrication de cette série, voir en dernier lieu Knothe, 2016, p. 196.

atteste en effet que Le Clerc modifia volontairement certains éléments afin d'accentuer la référence au modèle de Le Brun : le graveur avait tout d'abord conçu un char tiré par des chevaux, avant de remplacer ceux-ci par les deux éléphants — une information qui n'est guère donnée par Quinte-Curce — et ce ne fut que par la suite qu'il ajouta la figure du porteur très similaire à celle du tableau du premier peintre.

Ces emprunts explicites visaient à signaler le modèle afin d'amener le spectateur à comparer les deux ouvrages. Il paraît évident que Le Clerc avait ici cherché à surpasser Le Brun : par l'élargissement considérable du cadre de la composition, il pouvait intégrer de nombreux détails que le peintre avait négligés — pour les avoir probablement jugés peu opportuns — et qui permettaient ainsi d'attester un usage plus littéral des sources textuelles. Non seulement le graveur multiplia les références au texte de Quinte-Curce, mais il entreprit surtout de représenter clairement ce que le peintre avait lui-même été contraint d'évoquer fort brièvement, à savoir la ville elle-même. En effet, si l'on ne connaissait de Babylone que les descriptions fournies par les historiens de l'Antiquité, celles-ci pouvaient permettre de reconstituer une image relativement précise de la ville[1732].

Le traitement accordé aux jardins suspendus est particulièrement éloquent. Dans le tableau de Le Brun, ils sont représentés par un large bâtiment fortifié, de forme circulaire, et surmonté d'un bosquet[1733] **[fig. 5.83]**. Le Clerc avait sans doute eu en tête cette figure au moment d'esquisser une première idée de sa composition **[fig. 5.84]**. Dans un autre dessin plus achevé, la forteresse est déplacée en haut à droite et soutient cette fois de hautes colonnes que surplombe le jardin à proprement parler **[fig. 5.86]**. Enfin, dans le troisième dessin conservé, on distingue le projet d'agrandir considérablement le périptère et la forteresse, tels qu'ils apparaissent dans l'estampe **[fig. 5.87]**. Les terrasses couvertes d'arbres, et soutenues par une colonnade qui surmonte elle-même une vaste citadelle, paraissent suivre assez précisément la description de Quinte-Curce :

> Le chasteau a vingt stades de circuit, et ses tours ont trente pieds dans terre, et quatre-vingts de hauteur. Sur le haut du chasteau sont ces jardins suspendus, que les fables des Grecs ont fait passer pour un miracle, égalans le faiste des murailles, et merveilleusement agréables par la quantité d'arbres hauts et touffus qui en couvrent les

[1732] Sur la place de Babylone dans l'histoire culturelle et intellectuelle de l'Occident, voir Allard, 2008.
[1733] Il faut noter que Le Brun avait élaboré une représentation autrement plus complexe des jardins, dans le dessin de *Ninus et Sémiramis faisant construire la cité de Babylone* (Vienne, Albertina, inv. 11684) qui servit à René-Antoine Houasse pour orner l'une des voussures du salon de Vénus à Versailles (voir Lett, 2020, p. 222-223, cat. no. P.17)

> allées. Il y a de grosses colonnes de pierre qui soustiennent tout ce faix. Sur ces colonnes sont de grandes terrasses, ou plate-formes pavées de pierres plates et quarrées […][1734]

Quant à la forme carrée de l'édifice, elle est régulièrement rappelée par d'autres auteurs, à commencer par Diodore de Sicile qui en offre une description des plus exhaustives[1735]. Le Clerc avait également prêté attention à représenter dès le début l'obélisque de la reine Sémiramis, rapporté par le même auteur[1736], mais il l'avait ensuite déplacé sur le côté pour permettre de déployer la vaste étendue qui accueillait la procession. Le pont ajouté dans le deuxième dessin pouvait également faire référence au gigantesque pont que la reine Sémiramis aurait fait bâtir[1737]. Enfin, la tour adjacente au grand édifice situé à l'arrière-plan évoquait la tour du temple de Jupiter Bélus, par l'usage des rambardes extérieurs, décrites par Hérodote[1738]. Associée dès le XVIe siècle à la tour de Babel[1739], elle avait fait l'objet d'une représentation assez proche de la figure qu'en donne Le Clerc, dans un ouvrage d'Athanasius Kircher paru en 1679 **[fig. 5.85]**.

Bien entendu, le soin accordé à l'usage de sources textuelles autorisées ne devait aucunement relever d'une transcription servile. D'une part, Le Clerc obtint probablement certaines informations historiques, non par la lecture, mais lors de discussions, peut-être avec Vallemont lui-même — celui-ci ayant souligné, à propos de l'estampe, que « la superbe ville de Babylone, qui en fait le fond, paroît telle que nous la trouvons décrite dans l'Histoire »[1740]. D'autre part, le graveur avait pour principal objectif la production d'une image *vraisemblable* de la ville, notamment à l'égard de ses imposantes dimensions et des vastes perspectives qu'elle devait offrir[1741], mais aussi en ce qui concerne ses formes architecturales. Tandis que le premier dessin emprunte encore essentiellement aux modèles classiques, comme l'indiquent la longue colonnade et les édifices à fronton triangulaire, la composition gravée s'en éloigne radicalement. Toute trace d'une architecture gréco-romaine avait en effet disparu, et même l'édifice surmonté d'un fronton triangulaire, au fond à droite, s'était départit de sa colonnade initiale — celle-ci l'eût de toute évidence trop clairement assimilé aux temples classiques que

---

[1734] Quinte-Curce, 1653, p. 379-380.
[1735] Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, II, 10.
[1736] Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, II, 11.
[1737] Hérodote, *Histoires*, I, 186 ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, II, 8.
[1738] Hérodote, *Histoires*, I, 181.
[1739] Allard, 2008, p. 441-446.
[1740] *Éloge*, p. 33.
[1741] Tous les écrits s'accordent sur les dimensions exceptionnellement vastes de la ville, et sur les grands espaces qui séparent les différents bâtiments.

le graveur avait autrefois dépeint sous la conduite de Perrault[1742]. Les éléments en arrière-plan tels que l'escalier extérieur de la tour, les arcades soutenues par d'énormes pilastres, ou encore les statues de sphinges à l'entrée du pont, servent à produire un sentiment d'altérité, propre à exprimer le caractère merveilleux de la ville.

Le soin tout particulier que Le Clerc attacha à donner une image de l'épisode et de la ville qui soit fondée sur les sources historiques, tout en rappelant par certains détails les toiles de l'*Histoire d'Alexandre* de Le Brun, atteste donc le projet de rivaliser avec le maître. Le choix du sujet lui-même ne peut s'expliquer autrement. En effet, si la figure d'Alexandre triomphant avait été largement associée à Louis XIV au début de son règne[1743], elle fut passablement décriée dès la fin des années 1670 et, dès lors, moins fréquemment utilisée[1744]. Par contre, les *Batailles d'Alexandre* de Le Brun restaient considérées comme le chef-d'œuvre du premier peintre, et constituaient en conséquence le modèle le plus évident pour qui souhaitait se mesurer à lui[1745]. Le sujet n'avait bien entendu rien d'inconvenant dans une estampe dédiée au dauphin, mais il servait bien davantage la gloire du graveur que celle du roi ou de son héritier.

Avec l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, Le Clerc pouvait se prévaloir d'une connaissance de l'historiographie ancienne supérieure à celle de Le Brun, lui permettant de composer une scène qui surpassait l'œuvre du peintre par le soin apporté au costume, conçu alors, à la suite de Fréart de Chambray, comme la partie la plus savante des arts du dessin[1746]. Par sa science de l'histoire, Le Clerc pouvait ainsi affirmer les prétentions qu'il avait développées durant les décennies précédentes : quoiqu'il fût seulement graveur, il n'était inférieur à aucun peintre, et comme ceux-ci, il justifiait la noblesse de son art par les connaissances littéraires qui le soutenaient.

5.5.2. « Ramasser en peu de place une infinité de choses », ou le moyen d'exprimer la spécificité de la gravure

L'émulation provoquée par l'œuvre de Le Brun constituait de fait l'acmé d'une ambition plus vaste, celle de faire de la gravure un médium capable de rivaliser avec la peinture. L'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, tout comme la *Multiplication des pains* et l'*Académie des sciences et des beaux arts*, offrent de vastes perspectives fourmillant d'individus et de détails, et pourtant

[1742] Voir ci-dessus, chap. 4.3.3.
[1743] Sur ce sujet, voir en dernier lieu Cojannot-Le Blanc, 2011.
[1744] À ce sujet, voir Grell et Michel, 1988.
[1745] Grell et Michel, 1988, p. 120-123.
[1746] Dauvois, 2012, p. 29-30.

concentrées sur une surface de dimensions modestes. Comme on l'a vu, Le Clerc avait adopté la gravure en petit depuis plusieurs décennies, et il avait déjà exécuté de grandes compositions extrêmement détaillées, telles que la *Pompe funèbre du chancelier Séguier*, l'*Élévation de la pierre du Louvre*, ou encore l'*Apothéose d'Isis*. Par la multiplication des éléments qu'autorisait une échelle réduite, la gravure en petit offrait d'indéniables avantages : elle permettait de rendre compte d'immenses entreprises mobilisant un très grand nombre d'individus, et servait ainsi parfaitement à illustrer la magnificence d'un commanditaire[1747] ; la multiplication des éléments pouvait en outre prodiguer de très nombreuses informations sur l'événement représenté ; enfin, le nombre et la finesse des détails constituaient une véritable source de fascination auprès du spectateur[1748].

Cette dernière qualité, qui n'était pas la moindre, trouvait en Callot son principal héraut. Le graveur jouissait en effet, comme le reconnaissait Charles Perrault, d'» une addresse singulière à ramasser en peu de place une infinité de choses, et si cela se peut dire, le don de créer de l'espace, car en un pouce d'estendue, il faisoit voir distinctement cinq ou six lieues de pays et une multitude inconcevable de personnages »[1749]. La taille minuscule des figures qui proliféraient sous son burin constituait alors la principale cause de l'admiration qu'on leur portait. Les rapports entre l'esprit et la main se complexifient. Car si l'on a souligné auparavant la force de l'imagination de Callot, l'appréciation de ses estampes était ici fondée sur « la merveilleuse industrie de l'ouvrier » et non sur « la force d'esprit », pour reprendre une distinction que Félibien prononça dans un contexte similaire[1750]. De fait, aux yeux de l'érudit, Callot ne pouvait se targuer de posséder la science d'un peintre : il savait certes disposer « agréablement » ses figures sans « que le grand nombre ne causoit aucune confusion », mais contrairement à un Tempesta qui, lorsqu'il gravait, cherchait, comme un peintre, « à donner de

[1747] C'est bien sûr le cas du *Mausolée du chancelier Séguier* [fig. 3.66] ou de *L'Élévation de la pierre du Louvre* (IFF 882).

[1748] La relation de la visite du duc de Bourgogne dans le cabinet de Roger de Gaignières est à cet égard particulièrement éloquente : après avoir contemplé des tableaux de maîtres, il « en considéra longtemps un qui luy parut aussi beau que singulier. C'est une miniature qui peut sans contredit passer pour la plus belle de l'Europe. Elle est d'un pied et demy de large sur un pied de haut. Elle represente l'Entrée du Roy à Lille en Flandre. On y voit plus de dix mille figures, dont les attitudes sont différentes. Tout y est d'une grande correction. Les tapisseries y sont représentées avec tant d'exactitude et de de delicatesse que l'on y distingue les histoires qui les composent, et mêmes les bordures » (*Mercure galant*, avril 1702, p. 306-308).

[1749] Perrault, 1696, t. I, p. 96. C'est précisément à la suite de ce jugement que Perrault reconnaît en Le Clerc le seul digne épigone de Callot.

[1750] Félibien (1666-1685, t. V, p. 50) parle alors des miniatures de Louis Du Guernier qu'il admirait dans sa jeunesse.

l'expression et de l'esprit à ce qu'il figuroit », Callot « n'entroit pas si avant dans la science de la peinture et ne possédoit pas une connoissance si générale de tout ce qui en dépend »[1751].

La manière du Lorrain pouvait certes avoir inspiré Le Clerc, le conduisant à imaginer de vastes compositions richement peuplées, mais elle ne pouvait l'avoir entièrement satisfait : la disposition des groupes de figures, clairement séparés les uns des autres par des vides, tels qu'on peut les observer dans la fameuse *Foire de l'Impruneta*[1752], ne pouvait en effet exprimer une véritable science du dessin. À la virtuosité du burin, Le Clerc devait allier un ordonnancement des figures qui, lui seul, pouvait permettre d'émuler les peintres. Une fois de plus, les *Batailles d'Alexandre* se présentaient comme le principal modèle qu'il convenait d'égaler.

Tandis que la *Tente de Darius* affichait encore une composition en frise qui procurait à l'histoire une claire lisibilité, Le Brun développa par la suite, dans les trois immenses toiles des batailles, une forme d'ordonnancement radicalement différent, fondé sur la réunion de nombreuses figures s'enchaînant les unes aux autres[1753]. Pour reprendre les termes qu'Antoine Paillet employa lors de sa conférence en 1674, le peintre produisit, en « assemblant des masses brunes proches des masses brunes », de vastes ombres offrant des « repos de la vue ». Selon Paillet, cette manière serait bien plus propice au grand format que celle « qui divise[rait] ces masses de plusieurs bruns et de plusieurs clairs entremêlés »[1754].

Dans ses grandes compositions historiques, Le Clerc employa une manière fort similaire. Ainsi trouve-t-on dans la *Multiplication des pains*, de longues chaînes de figures formant de vastes zones d'ombre, tandis que, dans le premier plan de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, l'alternance des groupes de figures claires et sombres est remarquablement soutenue par les grandes ombres portées que forment, à gauche, le portail et le char d'Alexandre, et à droite, l'obélisque. Qu'il suffise enfin de comparer la première et la seconde vignette du *Saint-Augustin prêchant* **[fig. 5.56 et fig. 5.57]**, pour observer l'évolution de la sensibilité du graveur à l'égard de la disposition des figures en masses : dans la première, les zones sombres sont dispersées, car essentiellement générées par des ombres propres, tandis que, dans la seconde, les ombres portées des groupes assignent une véritable structure à l'ensemble de l'image.

Par l'étude des travaux de Le Brun, Le Clerc aurait alors acquis ce qui avait manqué à Callot. Mais ce fut aussi par le modèle de Callot qu'il pouvait espérer rivaliser avec le premier

[1751] Félibien, 1666-1685, t. III, p. 358-359.
[1752] Lieure, 1924-1927, cat. no 361, 478.
[1753] Bonfait, 2016.
[1754] *Conférences*, t. I, vol. 2, p. 553, cité *in* Bonfait, 2016, p. 40.

peintre. En effet, le nombre de figures que Le Clerc apprit à réunir, à la suite de son compatriote, dans le format réduit d'une estampe, outrepasse largement celui que Le Brun parvenait à disposer dans ses plus grands tableaux. Une telle comparaison peut paraître triviale, mais elle joue un rôle fondamental. C'était par le nombre de figures qu'elles recelaient que la *Multiplication des pains*, l'*Académie des sciences et des beaux arts*, ou encore l'*Entrée d'Alexandre à Babylone* s'affirmaient comme des chefs-d'œuvre, et ceci non pas uniquement en raison de la virtuosité qu'elles affichaient : la multitude se pressant aux pieds du Christ, la foule accueillant Alexandre, les savants réunis autour d'un très grand nombre d'instruments propres à évoquer toutes les sciences et tous les arts[1755], ne se résumaient pas à de simples ornements ; ils contribuaient à donner à chaque sujet une signification propre, et lui conféraient ainsi une force et une dignité particulières.

De toute évidence, un aussi grand nombre de figures n'aurait guère été propice au médium de la peinture, car l'emploi de la couleur serait devenu, dans un tel contexte, hautement problématique. Le Brun avait déjà souligné en 1667, durant sa conférence sur la *Manne* de Poussin, que le succès d'un tableau constitué de nombreuses figures dépendait entre autres d'une palette restreinte[1756]. Lorsque les différentes figures ne sont plus organisées en groupes clairement identifiables — comme elles le sont chez Poussin — mais en masses, la palette semble, selon de Piles, devoir être encore plus resserrée :

> […] toutes les couleurs, qui par leur crudité ou par leur diversité trop entière diviseroient les rayons visuels, et se nuiroient les unes aux autres, doivent s'accorder et convenir, pour ainsi dire, en une couleur dans les masses des jours, comme dans celles des ombres.[1757]

De fait, si la disposition d'un très grand nombre de figures doit être structurée en masses, c'est-à-dire en zones claires et sombres, au détriment des couleurs individuelles[1758], elle semble être plus propre à être traitée par le moyen de la gravure que par celui de la peinture. Peut-être n'est-il pas anodin que les estampes des *Batailles d'Alexandre* gravées par Audran aient parfois

---

[1755] Voir ci-dessous, p. 448.

[1756] « Le jaune et le bleu étant les couleurs qui participent le plus de la lumière et de l'air, M. Poussin a vêtu ses principales figures d'étoffes jaunes et bleues. Et dans toutes les autres draperies, il a toujours mêlé quelque chose de ces deux couleurs principales, faisant en sorte que le jaune y domine plus qu'aucune autre, à cause que la lumière qui est répandue dans son tableau est fort jaunâtre » (*Conférences*, t. I, vol. 1, p. 171).

[1757] Piles, 1677, p. 292.

[1758] De fait, toute réflexion menée sur les moyens de répartir correctement les masses sur un tableau était fondée sur la variation de lumière d'une seule couleur, et non pas sur l'agencement de différentes couleurs entre elles (voir p. ex. Piles, 1708, p. 367-368).

été préférées aux originaux, car elles exprimaient aussi bien que celles-ci, mais avec une plus grande économie de moyens, la savante disposition des figures contorsionnées[1759]. En effet, alors qu'une trop grande variété de couleurs conduisait à briser le tout-ensemble[1760], une palette trop restreinte pouvait entacher la lisibilité des éléments individuels. À cet équilibre délicat, la gravure offrait un contrepoint d'une évidente simplicité puisqu'elle se trouvait elle-même limitée à la seule nuance de gris.

En affirmant la capacité de la gravure à représenter d'immenses scènes par le moyen d'une échelle extrêmement réduite, Le Clerc pouvait conférer à ses ouvrages une noblesse que leurs dimensions modestes ne pouvaient laisser présager. Il lui avait fallu agrandir « le 'petit' par le 'petit' »[1761] afin de donner l'illusion que ses compositions paraissent « plus grandes que le cuivre où elles sont tracées », selon l'élégante formule de Dandré-Bardon[1762]. L'enjeu ne se réduisait pas à surpasser la peinture par les dimensions de la scène et le nombre de figures : il s'agissait également de proposer un mode de perception spécifique à l'estampe. Celle-ci, contrairement à un tableau, devait être contemplée de près, et apparaissait en conséquence particulièrement propice à un glissement rapide d'une perception d'ensemble, dans laquelle les masses dominent, à une observation attentive des détails — là où le tableau nécessite d'être regardé à une distance fixe, généralement déterminée par son format.

Aussi ne faut-il pas interpréter littéralement la représentation des estampes de la *Multiplication des pains* et de l'*Académie des sciences* figurant dans l'un des dessins que Le Clerc avait donné de son propre cabinet **[fig. 7.2]**. Accrochées en hauteur et affublées de généreuses dimensions propres à de véritables tableaux de chevalet, les deux images — que l'*Entrée d'Alexandre à Babylone* devait évidemment rejoindre dans la case dextre, laissée vide — ne rendent pas compte des modalités réelles de contemplation des ouvrages du graveur. Elles paraissent surtout attester la construction fantasmatique que Le Clerc avait élaborée autour de ses trois chefs-d'œuvre, et qui résulte du désir longuement mûri, mais resté en partie insatisfait, de faire de la gravure l'égale de la peinture.

***

[1759] Je ne connais pas l'origine de cette histoire, notamment rapportée par Bonaventure d'Argonnes (1713, t. I, p. 367), et répétée tout au long du XVIIIe siècle.
[1760] Certains travaux de Claude Deruet exemplifient cette difficulté de manière éloquente (voir notamment *L'Enlèvement des Sabines*, Munich, Alte Pinakothek, inv. 13113 ou *La Bataille entre les Amazones et les Grecs*, Paris, Musée du Louvre, RF 2009-10).
[1761] J'emprunte cette formule à Jan Blanc (2017b, p. 34) qui l'emploie dans un contexte différent de celui qui nous occupe, mais qui offre néanmoins un cadre théorique utile à l'approche des estampes de Le Clerc.
[1762] Dandré Bardon, 1765, t. II, p, 216.

Les prétentions particulières de Le Clerc à l'égard de son art, et les difficultés qu'il rencontra pour les satisfaire, reflètent l'évolution complexe du métier de graveur durant le règne de Louis XIV. Que son désir de rivaliser avec les peintres s'affirmât au cours de sa carrière relève en premier lieu d'une réaction à la série de décisions que prirent les académiciens et qui devaient conduire à assujettir la gravure à la peinture et à la sculpture. Ce processus impliquait alors la célébration du savoir-faire au détriment de l'esprit, de telle sorte que le travail d'invention pouvait lui-même paraître impropre au métier de graveur. Or le plaisir que Le Clerc tirait justement de ce travail suggère que sa recherche d'une manière apte à rivaliser avec la peinture n'était pas exclusivement déterminée par un souci de prestige. Il lui était devenu nécessaire de se construire un statut distinct, apparenté à celui du peintre, afin d'affirmer sa qualité d'inventeur et, à plus forte raison, sa légitimité à diriger le dessin des graveurs travaillant auprès de lui. Son rôle supposé dans l'affaire Van der Meulen et son éviction du projet du livre des *Médailles de Louis XIV* indiquent en effet qu'il n'était pas évident qu'un graveur fût habilité à occuper une telle responsabilité — alors que cette pratique devint courante au XVIIIe siècle, comme l'exemplifient les cas de Cochin, de Jacques-Philippe Le Bas, ou de Johan Georg Wille.

La passion des curieux à l'égard de l'œuvre de Le Clerc semble, quant à elle, avoir influencé différemment le rapport que le graveur entretenait à son art. Qu'une estampe pût être recherchée en raison de son auteur, indépendamment de sa qualité intrinsèque, suggère l'émergence d'un plaisir particulier, découlant de l'espoir d'identifier, par l'observation et la comparaison des différentes pièces, les traces d'un génie singulier. Lorsque Le Clerc reconnut l'intérêt qui lui était directement porté, son comportement s'en trouva considérablement modifié. Il chercha alors à accentuer sa propre singularité en procédant à certaines expérimentations, parmi lesquelles figurent notamment la modification de l'*Apothéose d'Isis*, ou encore les deux projets d'une série à la gloire du roi, tous deux restés inachevés. Pour le premier, en 1691, Le Clerc n'avait réalisé qu'une seule planche représentant la *Prise de Mons*[1763], dans la lignée des compositions de Van der Meulen. Dans le cadre du second projet, débuté cinq ans plus tard, il conçut, pour la *Prise de la forteresse de Montmélian* **[fig. 5.46 et 5.47]**, une composition autrement plus originale : on y voit un char trainé par de nombreux hommes, et constitué d'un grand rocher surplombé d'une forteresse et flanqué d'une figure de femme éplorée. Dans l'état définitif, un vaste public contemple cette imposante machine comme si l'estampe représentait une cérémonie célébrant la victoire du roi — auquel cas

[1763] IFF 615. Selon Laurent-Josse, son père « conçut le dessein de faire une suitte de l'histoire de sa Majesté de la même grandeur, mais il ne l'exécuta pas » (*Cat. ms.*, 1691, no. 5).

Le Clerc se serait contenté d'ajouter la figure de la Renommée. Pour Cochin, la réalité du défilé constitue la seule explication raisonnable de cette estampe : si le tout n'était qu'allégorique, il aurait alors fallu « une imagination bien bizarre pour s'aviser de faire marcher une montagne tirée par des hommes »[1764].

Or on ne connaît aucune trace d'une cérémonie ayant impliqué un char de cette envergure, et l'architecture à l'arrière-plan, si elle rappelle la grande galerie de Versailles, est en réalité fantaisiste. Il s'agirait donc d'une cérémonie entièrement fictionnelle dont Le Clerc aurait emprunté les caractéristiques aux triomphes des Romains[1765]. Le graveur aurait bel et bien cherché à représenter la victoire militaire du roi sous une forme allégorique — c'est-à-dire par une manière plus savante et plus élevée que celle employée pour la *Prise de Mons*, — mais il avait choisi de l'inclure au sein d'un dispositif — le char traîné par les hommes — qui permettait une forme de médiation entre le sujet et le médium de la gravure. La singularité de cette pièce, déjà relevée par Laurent-Josse[1766], peut donc passer pour le témoignage le plus frappant d'une recherche de distinction par l'exacerbation du génie individuel.

Si le projet d'une série constituée sur le modèle de la *Prise de la forteresse de Montmélian* fut probablement abandonné en raison de sa trop grande étrangeté, les trois grandes compositions historiques résultaient d'une forme d'équilibre entre la recherche d'une manière singulière et le désir d'élever la gravure par la noblesse du sujet et de la composition. Le Clerc exprima d'ailleurs l'intention de poursuivre de pareils ouvrages après l'*Entrée d'Alexandre à Babylone :* il exécuta deux grands dessins du même genre, l'un représentant le *Passage de la mer rouge* et l'autre, la *Descente du Christ aux limbes*[1767]. Si l'on ignore ce qu'est devenu le premier dessin[1768], le second est sans doute celui qui est actuellement conservé au British Museum[1769] **[fig. 5.88]**. La composition démontre de façon évidente l'ambition du graveur de réaliser une vaste scène peuplée de nombreuses figures regroupées en masses, même si elle n'a

---

[1764] Note de Charles-Nicolas Cochin *in* J., 247, n. 1.
[1765] « Notre auteur, sachant que les Romains faisoient porter dans leurs triomphes les simulachres des villes qu'ils avoient soumise à leur empire, fait paroître Montmélian sous la figure d'une femme assise sur un roc escarpé et portée sur un chariot » (*Éloge*, p. 58).
[1766] « Cette pièce est d'un goust singulier et symbolique » (*Cat. ms.*, 1695, no. 4).
[1767] *Abrégé*, p. 429 ; *Éloge*, p. 33.
[1768] Selon Jombert (310, n. 1), le *Passage de la mer rouge* aurait fait partie de la vente Huquier en 1772 et aurait été acheté par un certain Folio — peut-être le marchand J. Folliot. Il mesurerait 6 pouces 8 lignes de haut et 11 pouces de large, soit env. H. 180 mm sur L. 300 mm. En conséquence, il ne peut pas correspondre au dessin conservé à l'Albertina (inv. 27681), sur le même sujet, qui ne fait que H. 80 ; L. 177 mm.
[1769] Le dessin du British Museum (inv. 1872,1012.3292) ne représente pas un *Jugment dernier*, contrairement à ce que soutient l'auteur de la notice du catalogue en ligne, mais bien une *Descente du Christ dans les limbes*, ne serait-ce que parce qu'il reprend la composition d'une planche représentant ce sujet, gravée pour la suite de la Passion dédiée à Mme de Maintenon (IFF 228).

pas l'ampleur de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*. Peut-être le graveur s'était-il lassé de la quantité de travail trop importante que lui avait demandé ce grand ouvrage, lassitude qui le conduisit ensuite à abandonner entièrement la gravure des deux dessins[1770], afin de privilégier des travaux plus modestes, tels *Élie emporté dans un char de feu* **[fig. 7.8]** ou *Tobie et l'Ange*[1771].

Un autre facteur doit cependant être considéré pour expliquer ce dernier choix. L'année 1706 marque non seulement l'achèvement du dernier grand chef-d'œuvre de Le Clerc, mais aussi la publication de son traité le plus important, le *Nouveau système du monde*. À ce moment-là, le graveur accordait manifestement une place de plus en plus importante à ses travaux de physique. Il avait déjà fait paraître auparavant quelques brefs articles dans le *Journal de Trévoux*[1772], et il s'attacha durant les années suivantes à augmenter son traité en vue d'une seconde édition, parue en 1708[1773]. Il entreprit ensuite de revoir entièrement son *Discours touchant le point de veue* afin d'en donner une nouvelle version en 1712, intitulée *Système de la vision fondé sur de nouveaux principes*[1774]. Enfin, il acheva, peu avant sa mort, la rédaction de son *Traité d'architecture*[1775].

Les raisons qui conduisirent Le Clerc à déployer, durant la dernière décennie de sa vie, une telle énergie dans la production littéraire, doivent alors être éclairées. Il s'agit à présent d'identifier les différents moteurs de son intérêt croissant pour les sciences afin d'expliquer comment celui-ci vint à se renforcer de façon à supplanter certains projets de gravure. Si le traité de fortification manuscrit et celui de la *Pratique de la géométrie* constituent évidemment les premières traces d'une activité littéraire, ce fut néanmoins la perspective qui conduisit Le Clerc à s'aventurer dans de nouveaux champs de connaissance, généralement étrangers aux peintres et aux graveurs.

[1770] Selon Laurent-Josse, « [l']entreprise étoit un peu forte pour un homme septuagénaire ; aussi ces deux dessins sont restés là […] » (*Cat. ms.*, 1707, no. 4).
[1771] IFF 4.
[1772] Le Clerc, 1704a, 1704b, 1705.
[1773] Le Clerc, 1708.
[1774] Le Clerc, 1712.
[1775] Le Clerc, 1714.

6. Le perspectiviste (1679-1712)

Sept ans après sa réception à l'Académie de peinture et de sculpture, en novembre 1679, Le Clerc fut nommé professeur de « géométrie, de perspective et architecture », succédant ainsi à feu Étienne Migon[1776]. Endosser un tel rôle lui offrait un statut que son seul talent de graveur n'avait pas suffi à lui procurer : on l'admit au rang de conseiller à l'Académie, lui permettant une participation active aux délibérations, et on lui reconnut une compétence particulière qui, de fait, le distinguait de l'ensemble de ses confrères[1777].

Cette promotion n'est *a priori* guère surprenante : par le biais de sa *Pratique de la géométrie*, le graveur avait su démontrer aux yeux de tous sa maîtrise de la discipline, assortie de compétences pédagogiques indéniables. Colbert lui avait témoigné sa confiance en le chargeant de dispenser quelques leçons de dessin et de perspective à son fils, Colbert d'Ormoy[1778], afin de le préparer aux ouvrages que sa future charge de surintendant des Bâtiments allait lui demander[1779]. Aussi compétent dans l'art du dessin que dans la pratique de la géométrie, le graveur était manifestement prédisposé à cette nouvelle charge.

Cependant, au sein de l'Académie, l'association de ces deux compétences avait dû paradoxalement susciter certaines réticences. En effet, à la fin des années 1670 subsistait encore le souvenir cuisant de la dispute qui avait opposé Abraham Bosse à plusieurs académiciens, au sujet de la place qu'il convenait d'attribuer à la perspective au sein des arts du dessin. De cette dispute avait découlé une disparité conceptuelle entre la science de la géométrie et la pratique artistique qui, de fait, pouvait conduire à sous-évaluer les doubles compétences de Le Clerc. Afin de contrer une telle difficulté, le graveur élabora une remarquable stratégie qui lui permit de rétablir un cadre conceptuel cohérent pour penser la fonction de la perspective dans les arts du dessin et qui, par la même occasion, le conduisit à remettre en question la manière dont s'opérait la vision elle-même.

[1776] PV, t. II, p. 156.
[1777] Voir ci-dessous, p. 341.
[1778] Ces enseignements précédèrent la nomination de Le Clerc au poste de professeur de perspective à l'Académie, puisque, dans la préface du *Discours touchant le point de veue*, achevé d'imprimé le 12 août 1679, Le Clerc s'adressait au marquis d'Ormoy en ces termes : « Monsieur, l'honneur que j'ay eu de vous entretenir quelque-fois touchant la perspective et la proportion des figures, ne me permet pas d'offrir à d'autre qu'à vous le petit ouvrage que je vous présente » (Le Clerc, 1679, n.p. [épître]).
[1779] Voir à ce sujet Colbert, 1861-1882, t. VII, p. XXVII-XXXVII et CIII-CXXXIX.

6.1. L'enseignement de la perspective à l'Académie de peinture et de sculpture : un exercice périlleux

Deux décennies avant que Le Clerc ne fût nommé professeur de perspective à l'Académie, un autre graveur expert en géométrie avait connu un sort peu enviable. Le 7 mai 1661, Abraham Bosse démissionna de l'institution après y avoir enseigné gracieusement la perspective et la géométrie pendant près d'une dizaine d'années[1780]. Ce départ résultait d'une longue série d'altercations durant lesquelles le graveur se trouva progressivement isolé contre l'ensemble des académiciens[1781]. Outre son caractère difficile, on lui reprocha de ne pas s'être restreint au sujet des enseignements qui lui avaient été confiés, mais de s'étendre « sur toutes les parties de la peinture »[1782]. Or Bosse se prétendait justement habilité à parler de la sorte parce qu'il considérait l'art de la peinture comme relevant essentiellement de la perspective[1783]. À ses yeux, la représentation picturale, fondée sur le concept d'une parfaite imitation de la nature, devenait une pure affaire de projection géométrique, conformément au modèle de la pyramide visuelle. Selon ses propres termes, « [i]l se faut bien donner de garde de dessiner les objets comme l'œil les voit, mais bien de […] pouvoir remettre en son véritable géométral un tableau composé de divers objets perspectifs »[1784]. Autrement dit, le peintre ne doit pas représenter les choses telles qu'il les voit, mais telles que le spectateur devrait les voir d'un seul œil, lorsqu'il est positionné à l'endroit précis que détermine la construction perspective. Pour ce faire, l'objet doit être

[1780] PV, t. I, p. 179-180.
[1781] A propos du rapport entre Bosse et l'Académie, voir les différentes interprétations de Goldstein, 1978 ; Heinich, 1983 ; Duro, 1997 ; Cojannot-Le Blanc, 2004. Nathalie Heinich et Paul Duro ont tous deux insisté sur le développement d'une conception négative de la perspective, celle-ci ayant été considérée comme dévaluant la pratique savante et libérale de la peinture (Heinich, 1983, p. 68-70 ; Duro, 1997, p. 169-170). À la suite d'une étude minutieuse, Marianne Cojannot-Le Blanc a modéré la nature théorique du débat pour insister sur un conflit qui oppose, non pas Bosse et l'Académie, mais Bosse et Le Brun, chacun agissant pour satisfaire avant tout des motivations personnelles (Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 216-223).
[1782] « […] quoyque dans le billet qu'il [Bosse] présenta à l'académie pour lui en demander la permission le 2e janvier 1655, il ne proposoit que d'expliquer les pratiques du géométral et perspectif ensemble leurs conformitez, néanmoins il s'étendoit sur toutes les parties de la peinture […] » (cité *in* Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 216-217).
[1783] Marianne Cojannot-Le Blanc (2004, p. 180-185) a largement nuancé le rigorisme de Bosse dans sa pratique, mais il n'en reste pas moins que le discours du graveur, s'il n'est pas complétement dénué d'ambiguïté, est clairement en faveur d'une soumission de la représentation aux règles de la géométrie.
[1784] Bosse, 1665a, p. 139 cité *in* Heinich, 1983, p. 47.

dépeint sur la toile comme une projection dont l'origine est le sommet de la pyramide visuelle du spectateur idéal, et non le point de vue de l'artiste au moment où il dessine[1785].

Si une telle position contrevenait bien entendu à la pratique effective du peintre[1786], elle conduisait surtout à ôter toute possibilité de produire une théorie de la peinture comme champ autonome, ce qui était précisément l'objet des conférences de l'Académie[1787]. Le remplacement de Bosse par Étienne Migon, nommé le 9 décembre 1662 « professeur pour la géométrie »[1788], visait de toute évidence à éviter qu'un tel conflit ne se reproduisît, en maintenant concrètement la perspective à l'écart de la théorie de la peinture. En effet, Migon n'était ni peintre, ni graveur, ni sculpteur[1789] : dès les années 1640, il se donnait le titre de « professeur ès mathématiques », et ce fut bien en tant que mathématicien, arpenteur, et fabricant d'instruments mathématiques qu'il se fit connaître[1790].

Certaines précautions furent en outre prises : on demanda immédiatement qu'il fît voir « le projet de ses lesçons de géométrie et perspective avant de les expliquer aux estudians »[1791]. Par ce moyen, les académiciens cherchaient à s'assurer que ses enseignements restassent strictement cantonnés à leur objet, ce à quoi Migon sut parfaitement répondre. Il s'intéressait avant tout à la partie mathématique de la discipline, puisque ce fut lui qui se chargea entièrement de la partie dite « spéculative » de la publication qu'il donna en 1643 du manuscrit de perspective de Jacques Aleaume[1792]. De fait, à peine quelques mois plus tard, certains étudiants se plaignirent du cours délivré par leur professeur, « plus capable d'esloigner de l'esprit les objets qu'on luy veut faire comprendre que de les approcher et de les rendre concevables »[1793]. Une telle critique ne devait pas résulter de l'incompétence de Migon en matière de perspective, mais de la trop grande complexité de ses enseignements et de leur impraticabilité dans les arts

---

[1785] Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 124-141.
[1786] Voir ci-dessous, chap. 6.2.1.
[1787] Sur ce sujet, voir Heinich, 1993.
[1788] PV, t. I, p. 203. Marianne Cojannot-Le Blanc (2004, p. 228, n. 16) note justement que Migon obtint le statut auquel aspirait Bosse.
[1789] Migon serait « ingénieur du Roy » ; il fut reçu en 1662 et mourut le 11 septembre 1679, âgé de soixante-quinze ans (Du Bois de Saint-Gelais, *in Conférences*. t. IV, vol. 2, p. 385). Il fut également nommé « imprimeur du roy en » en 1647 « pour les bataillons et ordres de batailles » (voir Lostelneau, 1647, n.p. [privilège])
[1790] Migon fut régulièrement rémunéré par les Bâtiments (CBR, t. I, col. 249, 327, 410, 478, 803) pour des travaux d'arpentage ainsi que pour les instruments qu'il fabriqua à la demande de l'Académie des sciences (CBR, t. I, col. 448, 990, 1025, 1203, 1231 ; voir également Daumas, 1953, p. 102). Il était alors déjà familier de tels ouvrages, puisque la BNF conserve de lui une boussole en carton datée de 1652 (BNF, Cartes et plans, GE A-307).
[1791] PV, t. I, p. 190-191. Une telle demande fût réitérée quelques années plus tard (voir PV, t. I, p. 288).
[1792] Selon le privilège, Migon a « beaucoup augmenté ledit livre [d'Aleaume], lequel contient à présent les démonstrations des fondemens universels de toute la perspective (Aleaume et Migon, 1643, n.p. [privilège]). Sur l'histoire de l'ouvrage, voir Andersen, 2007 p. 418-420.
[1793] PV, t. I, p. 200. Sur le contexte de cette critique, voir Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 226-229.

du dessin[1794]. Maintenir la perspective entièrement hors du champ de la peinture conduisait à l'établir comme objet d'étude en soi, et à l'éloigner en conséquence des attentes d'un élève peintre[1795].

Aucune mesure ne semble avoir été prise, du moins officiellement, pour remédier à l'insatisfaction des étudiants : les procès-verbaux indiquent simplement que Migon continua « avecq beaucoup de soign et d'atention de donner ses lesçons aux estudians de l'Academie » et qu'il obtint droit à la voix délibérative[1796]. Cette dernière distinction atteste que le savant, sans avoir nécessairement su mieux répondre aux attentes des étudiants, avait gagné la confiance des académiciens pour avoir maintenu la perspective à l'écart des discussions relatives à la théorisation de la peinture.

Lors de la nomination de Le Clerc en 1679, le statut accordé aux professeurs de perspective et d'anatomie restait encore un objet relativement indéterminé[1797]. De fait, il semble avoir été assimilé à celui de conseiller. Jacques Friquet de Vaurose avait ainsi été nommé le 5 novembre 1672 professeur d'anatomie « avecq la qualité de conseiller »[1798], et Le Clerc est qualifié comme tel dans un article du *Mercure galant* paru en juin 1690[1799]. De fait, lorsqu'on accorda au graveur les mêmes prérogatives que celles dont Migon avait joui, on détermina que le droit à la voix délibérative reviendrait naturellement à tout académicien nommé professeur de perspective. Cependant, cette dernière décision fut immédiatement, ou presque, annulée,

---

[1794] Je ne crois pas, contrairement à Marianne Cojannot-Le Blanc (2004, p. 227, n. 13), qu'il s'agisse d'une critique envers « la méconnaissance de la perspective » de Migon : les compétences de celui-ci ont notamment été démontrées par Kirsti Andersen (2007, p. 420-427).

[1795] On retrouve ce type de problème de manière plus explicite, quoique dans un contexte différent, dans le jugement que porte René-Antoine Houasse sur le mathématicien Vitale Giordano engagé à l'Académie de France à Rome pour y enseigner la géométrie et la perspective : « J'ay cogneu que ses leçons étoient inutiles ; sa méthode est purement spéculative et non pratique. Il prétend enseigner la perspective et géométrie par les nombres ; pour cet effet, il enseigne l'arithmétique dans toutes ses parties, qui consomment plusieurs années sans aucun fruit, ne faisant aucunes règles ni démonstrations nécessaires à l'artiste. Pour justifier ce que j'ay été obliger de le prier d'enseigner des reigles utiles, c'est que, depuis deux ans et demye qu'il enseigne en l'Académye, il n'a fait cognoître ce que c'est que perspective et géométrie pratique ; aucun des pensionnaires ne sçait seulement mettre en perspective la figure la plus simple. Il m'a déclaré ne pouvoir enseigner l'architecture qu'il ignoroit » (Montaiglon, 1887-1912, t. III, p. 92-93). Voir à ce sujet, Lett, 2020, p. 169.

[1796] PV, t. I, p. 203.

[1797] De fait, le rang propre aux professeurs de géométrie, perspective et anatomie n'est pas clairement défini dans les statuts de 1664 : « le directeur aura la place d'honneur en la place du protecteur et vice-protecteur ; à sa droite seront le chancelier, le recteur en quartier, les recteurs, professeurs, trésoriers, adjoints et ensuite les académissiens selon l'ordre de leur réception, et à la gauche dudit président seront les places destinées et réservées à pour les personnes de condition et amateurs des sciences et beaux arts, qui seront conviéz pour ladite académie, et par les conseillers d'icelle » (*Statuts et règlemens de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, arrêtés le 24 décembre 1663, art. XXI, transcrit *in* Benhamou, 2009, p. 126).

[1798] PV, t. I, p. 401.

[1799] *Mercure galant*, juin 1690, p. 183.

probablement à la demande de Le Brun[1800] : Le Clerc conserva ses prérogatives, mais celles-ci relevaient non pas d'un droit automatique, mais du bon-vouloir des officiers qui, de fait, pouvaient continuer à exercer une certaine surveillance à l'endroit du professeur en fonction.

Que Le Clerc eût été admis sans difficulté apparente ne signifie donc pas l'absence de difficultés réelles. Sa position à l'égard de la perspective devait de toute évidence s'avérer problématique. Son traité de géométrie pratique, dans lequel il soulignait combien la perspective était nécessaire aux arts du dessin[1801], le plaçait d'emblée dans la continuité des arguments de Bosse. Il lui fallait donc clarifier la position qu'il entretenait à l'égard de la relation entre perspective et peinture.

6.2. De la perspective à l'optique : le *Discours touchant le point de veue* (1679) et son contexte

Quelques mois avant sa nomination à la charge de professeur de perspective, Le Clerc avait publié son petit *Discours touchant le point de vue*[1802]. Cette coïncidence n'avait rien d'un hasard : non seulement le graveur fit présent d'un exemplaire de l'ouvrage à l'Académie le 26 août 1679[1803], mais il raconta lui-même comment l'idée de ce traité lui était venue. Il se trouvait alors dans « une compagnie où l'art de peindre faisoit le sujet de la conversation », et où l'on discutait précisément de « sçavoir, si la perspective, *qui est une partie de la peinture,* devoit avoir quelque rang dans les mathématiques »[1804]. Cette dernière formule suggère que la « compagnie » en question n'était autre que l'Académie elle-même. En effet, la perspective, dans son acception commune, restait une discipline affiliée, non à la peinture, mais à l'optique et donc au champ des mathématiques mixtes ; seuls les peintres de l'Académie pouvaient

[1800] On avait d'abord arrêté que « [l]a compagnie ayant expliqué que lors qu'un académicien sera admis professeur, il auroit voix deslibérative, sans qu'il soit besoin de deslibérer sur ce sujet », avant que cette phrase ne fût raturée, probablement sur la décision de Le Brun, qui signait avec Pierre de Sève l'approbation de cette rature. La phrase restante est ainsi la suivante : « Ce jour, l'Académie assemblée, Monsieur Le Clerc ayant esté substitué en la place de desfuct Monsieur Migon, en a commenssé l'exercisse, et aujourd'huy en a pris la séance, pour jouir des mêmes prérogatives » (PV, t. II, p. 161).
[1801] Voir ci-dessus, p. 132.
[1802] Le Clerc, 1679.
[1803] « Monsieur Le Clert [sic] a fait présent à l'Académie d'un petit livre in seize, intitulé 'Discours sur le poin de vue' » (PV, t. II, p. 153).
[1804] Le Clerc, 1679, p. 1.

s'aventurer, à la suite du conflit qui les avait opposés à Bosse, à définir la perspective comme « partie de la peinture »[1805].

Le contexte exact de cette discussion demeure néanmoins mystérieux. La perspective, si elle fut parfois mentionnée durant les séances de l'Académie, ne semble guère avoir été abordée lors de conférences spécifiques[1806]. La conversation relatée par Le Clerc aurait ainsi pu prendre place dans un cadre moins formel et auprès d'un nombre plus restreint d'académiciens. Elle atteste ainsi la persistance de discussions autour des questions qui avaient conduit à la dispute entre Bosse et l'Académie. Cependant, celles-ci se posaient dès lors de toute autre manière, puisqu'il n'était plus question de savoir s'il convenait ou non de réduire la représentation picturale à une projection géométrique, mais de discuter dans quelle mesure la géométrie avait sa place au sein de la perspective entendue comme « partie de la peinture ». Certains intervenants jugèrent qu'on ne pouvait douter de l'importance de la géométrie pour la perspective, car la première « produisoit les reigles » de la seconde. D'autres rétorquèrent que l'application de telles règles était incompatible avec les phénomènes. Ils justifièrent leur position par la disparité entre le modèle perspectif et la vision naturelle, la première travaillant avec un seul point, alors que la seconde requiert les deux yeux ; en conséquence, « l'art de la perspective n'admettant qu'un point pour représenter les deux yeux, ses reigles ne peuvent respondre à l'intention du peintre », qui est « d'imiter la nature » et « de [la] peindre comme il [la] voit ». À l'appui d'un tel argument, on cita alors un certain « Huret, qui estoit l'auteur qui avoit le plus examiné les secrets de la perspective »[1807].

[1805] La *perspectiva* réfère à l'origine à la science de la vision, et elle conserve encore ce rôle à la fin du XVIIe siècle : selon le dictionnaire de Furetière, elle est ainsi « la science qui apprend les règles de faire des [représentations] perspectives suivant les principes de l'optique, *dont elle fait une partie* » (Furetière, 1690, t. III, n.p. [entrée « perspective »], je souligne). Au sein des milieux savants, elle tend cependant à être rapprochée de la géométrie plutôt que de l'optique (voir Cojannot-Le Blanc, 2006, p. 122).

[1806] À l'exception de la conférence que Migon avait peut-être donnée au début de l'année 1673, mais dont les procès-verbaux ne nous permettent pas de savoir si elle a bien eu lieu. Le 27 janvier 1673, Migon aurait « promis de faire l'ouverture de la conféranse au premier jour, en parlant perspectifz » (PV, t. II, p. 2), mais on ne trouve nulle mention de celle-ci le mois suivant, lors de la séance du 26 février. Ce ne fut que le 4 mars qu'il « a présanté, pour demeurer à l'Académie suivant l'ordre d'icelle, les lesçons qu'il a donné [sic] aux estudians de l'Académie pendant le mois de febrvirer dernier » (PV, t. II, p. 4). Une telle tâche renvoie alors plutôt à l'obligation qu'avait Migon de présenter les leçons qu'il donnait, plutôt qu'à une conférence, dont l'objet aurait été d'un ordre plus théorique.

[1807] Le Clerc, 1679, p. 1-3.

6.2.1. La formulation des limites du modèle perspectif par Huret

Le traité de Le Clerc faisait suite à une autre querelle qui découlait directement des débats qui avaient occupé l'Académie. L'exclusion de Bosse n'avait pas entièrement apaisé certains des académiciens, et le graveur fut confronté à un adversaire autrement plus redoutable — du moins sur le plan de l'argumentation — en la personne du graveur Grégoire Huret. À la suite de la lecture d'un petit pamphlet de Bosse, le *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique*[1808], Huret entreprit d'énoncer les limites de l'usage de la géométrie en peinture :

> […] pour la portraiture des figures humaines ou animaux, païsages, etc., et ordonnances historiques, la géométrie n'y a aucun pouvoir à cause que tous les contours desdites figures sont courbes, inconnues et nuances perpétuelles […][1809]

En insistant sur le caractère infiniment complexe d'une projection géométrique systématique des éléments représentés, le graveur restreignait dans un premier temps l'argumentaire au champ de la seule pratique. Cependant, une telle réponse n'était guère satisfaisante, car la position défendue par Bosse ne relevait ni de l'expérience ni de la pratique, mais découlait de la synthèse arguésienne qui fondait en une série unifiée de propositions géométriques un vaste ensemble d'outils jusqu'alors hétéroclites[1810]. L'origine de la théorie perspective de Bosse assurait sa solidité en vertu d'une métaphysique implicite, fondée sur la préséance ontologique des mathématiques sur les apparences.

Ce fut précisément à cette prémisse que Huret s'attaqua ensuite. Les conclusions de Bosse seraient « fausses et erronées », parce que celui-ci aurait voulu « estendre la juridiction de la géométrie au delà des bornes de son ressors »[1811]. En cherchant cette fois à ébranler les fondations de la thèse de son adversaire, le discours de Huret ne relevait plus d'un simple argument de praticien, mais constituait une véritable remise en question de la capacité de la géométrie à modéliser le réel.

[1808] Bosse, 1664.
[1809] Huret, 1665a, p. 2.
[1810] Sur les fondements de la géométrie projective de Desargues, voir Field, 1997, p. 178-206. Sur son appropriation par Bosse, voir Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 117-141.
[1811] Huret, 1665b, p. 1.

La théorie de Bosse implique en effet que le spectateur se tînt strictement à l'endroit que la construction perspective lui assigne — comme l'avait déjà préconisé Alberti[1812]. Elle considère alors que l'image de tout élément excentré — c'est-à-dire projeté sur un axe différent de l'axe central de la pyramide visuelle — subit une déformation proportionnelle à son éloignement, en raison de l'inclinaison du plan de projection[1813]. La compréhension d'une telle conséquence n'était pas nouvelle[1814]. Piero della Francesca avait, le premier, noté que pour une colonnade représentée frontalement, « en opérant avec les vraies règles », on observe que l'image des colonnes, à mesure qu'elles s'éloignent de l'axe perspectif, « viennent à être d'une plus grande grosseur que ne le sont les plus proches ». Loin de critiquer une telle construction, il entendait démontrer « qu'il en est bien ainsi et qu'*ainsi il faut faire* »[1815] : puisque les déformations latérales sont correctes mathématiquement, elles doivent donc être respectées dans la pratique picturale[1816].

De fait, la très grande majorité des écrits sur la perspective restèrent muets à l'égard des déformations latérales et de la validité de leur usage, probablement parce que celles-ci restaient difficiles à conceptualiser[1817]. Lorsque Daniele Barbaro décrivit un instrument de Baldassare Lanci permettant d'annuler ces déformations, il jugea sobrement que cette belle invention mériterait certaines améliorations[1818], sans pour autant relever la non-conformité du processus avec le modèle de la pyramide visuelle. Quelques années plus tard, Egnatio Danti formulait cette fois une véritable critique de l'instrument fondée sur une démonstration géométrique, mais ce fut à cette seule occasion que le savant aborda brièvement la question des déformations latérales, pour en soutenir la justesse[1819].

La position de Bosse impliquait évidemment un soutien sans réserve à la représentation des déformations latérales, puisque celles-ci découlaient de l'usage rigoureux du modèle

---

[1812] « […] aucune personne instruite ne niera que les choses peintes ne peuvent paraître égales aux choses vraies, sinon à une distance précisément calculée » (Alberti, 2004, p. 87).
[1813] Dans une réponse au premier discours de Huret, Bosse (1665b, p. 102) rétorque ainsi que « les raccourissemens des figures de tous animaux, sont assujettis à la perspective, et conséquemment à la géometrie, tout de mesme que le sont aussi les esloignemens que l'on représente dans les païsages », ce qui est exact en vertu du modèle perspectif.
[1814] Sur ce sujet, voir notamment Panofsky, 1975, p. 45-49 et Frangenberg, 1992.
[1815] Piero, 1998, p. 141-142. Voir Frangenberg, 1992, p. 5-9.
[1816] À la suite de sa démonstration, Piero précise que si les images des colonnes éloignées sont plus grandes que les images des colonnes centrales, ces dernières seront néanmoins présentées à l'œil sous un angle plus grand que celui par lequel seront présentées les images des colonnes éloignées. En conséquence, les déformations latérales sont nécessaires pour assurer que l'objet et l'image de l'objet possèdent le même cône visuel (Piero, 1998, p. 144.)
[1817] Panofsky, 1975, p. 59-67.
[1818] Barbaro, 1569, p. 192.
[1819] Vignole et Danti, 2003, p. 238-241. Il faut remarquer que, si cette démonstration est loin d'être formalisée de manière satisfaisante, les prémisses et aboutissements sont néanmoins parfaitement corrects.

géométrique[1820]. Ce fut précisément par ce moyen que Huret choisit d'attaquer la thèse de son confrère[1821]. Dans un premier temps, il concéda que l'on puisse tolérer des dépravations modérées pour les éléments architecturaux, mais refusa catégoriquement que les figures aient à subir le même sort :

> […] les figures ne peuvent souffrir aucune dépravation, et c'est ainsi que généralement tous les excellens peintres l'ont pratiqué, le pratique [sic], et le pratiquerons [sic], sans aucunes considérations géométriques, mais seulement en vertu de la sçavante connoissance habituelle que leurs esprits s'est acquise, par une continuelle et pénétrante contemplation de toutes les apparences du plus beau naturel […][1822]

Bien que l'on puisse reconnaître, à la suite de Nathalie Heinich, le souhait de favoriser l'autonomie de la pratique picturale[1823], l'argument principal dépasse le seul cadre d'un débat sur le statut de la peinture. En effet, Huret défend ici une approche résolument pragmatique, déterminée non plus par un idéal de production, mais par les modes effectifs de consommation : les spectateurs ne se cantonnent pas au point que leur assigne la construction perspective, mais se déplacent librement « pour se trouver au droit de chaque subjet qu'ils veulent mieux contempler »[1824]. Dès le moment où l'on reconnaît l'invalidité du modèle de la perspective qui assigne le spectateur à une place stricte[1825], et que l'on affirme que la construction du tableau doit au contraire être déterminée par son déplacement, la stricte conformité au modèle perspectif n'a plus de sens : soit les déformations qui en résultent sont si minimes qu'elles

---

[1820] « Si la perspective fait voir à l'œil des dépravations aux tableaux et desseins, le naturel en fait le mesme, et c'est en ignorer le fonds que d'y trouver à redire » (Bosse, 1665a, n.p. [préface], cité *in* Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 220).

[1821] Huret avait parfaitement compris la cause des déformations latérales, puisqu'il en donne une formulation assez claire dans son *Optique de portraiture et peinture* : « la perspective déprave ou élargit sur les tableaux les apparences des sujets naturels à proportion de l'obliquité des parties sur lesquelles elles se trouvent décrites, afin que l'apparence du sujet peint sur lesdites parties obliques (qui sont prés des costez montans du tableau) viennent en proportion à l'œil du regardant, ainsi que celles des sujets peints sur la partie du tableau qui est directe ou entièrement de front au mesme regardant, il s'ensuit que plus l'obliquité desdites parties est grande, plus aussi les dépravations des sujets peints dessus se trouvent grandes » (Huret, 1670, p. 43).

[1822] Huret, 1665b, p. 2.

[1823] Nathalie Heinich (1983, p. 61) suggère que la visée principale de Huret « s'accompagne d'une disjonction aussi radicale que possible entre peinture et géométrie », mais elle néglige toute motif épistémique à cette disjonction, privilégiant l'argument, en soi pertinent, d'un changement de mode pictural, motivé par la lente dépréciation de la valeur de la géométrie au profit de la manière et du goût (on trouve un argument similaire dans Duro, 1997, p. 169).

[1824] Huret, 1665b, p. 2. Voir Kemp, 1990, p. 125.

[1825] « [J]e commence par la déclaration de la cause qui oblige la géométrie à faire travailler sur les tableaux par les règles de la perspective, comme sur des transparences veues d'un seul œil posé à un pertuis, en laquelle cause consiste le plus profond secret de la perspective, lequel auroit beaucoup servy à Vignole et Egnatio Danty, et autres autheurs, pour mieux répondre qu'ils n'ont fait aux objections qui leur estoient faites par des curieux spéculatifs de leur temps » (Huret, 1670, n.p. [préface]).

deviennent invisibles — auquel cas, il est inutile de procéder ainsi, — soit elles sont trop importantes et deviennent de ce fait insupportables à l'œil du spectateur en mouvement[1826]. Ainsi, face à la réalité du tableau en tant qu'objet, le peintre ne peut guère se fier aveuglément à la règle, mais doit travailler « à conduite d'œil et de jugement »[1827].

6.2.2. La vision binoculaire, ultime argument contre l'illusionnisme de la peinture

Affirmer l'invalidité du modèle géométrique entraînait une conséquence fondamentale : le tableau perdait sa qualité de « transparence », et la peinture sa prétention à imiter parfaitement les apparences[1828] :

> […] puisque le but de décevoir entièrement la vue et le jugement oblige à suivre la proportion des points apparens de la transparence, lesquels amènent la dépravation des contours, […] il s'ensuit que pour éviter ses inconvéniens, l'art de portraiture et peinture se doit de contenter de plaire et satisfaire seulement, sans vouloir encore oster au jugement la connoissance de la médiation du tableau.[1829]

Afin de renforcer une telle conclusion, Huret mobilisa un second argument, cette fois fondé sur la vision binoculaire. L'usage de la perspective, tel que défendu par Bosse et ses prédécesseurs, se présente comme le résultat immédiat de la modélisation de la vision, et justifie ainsi sa capacité de rendre exactement compte des apparences. En réalité, affirme Huret, cette conception est biaisée puisque les tableaux ne peuvent être « transparences » que lorsqu'ils sont vus « d'un seul œil posé à un pertuis », et non lorsqu'ils sont perçus naturellement par les deux yeux. Afin de démontrer son propos, il suggère d'appliquer, par une forme de *reductio ad absurdum*, le modèle de la pyramide visuelle non pas au point central situé entre les deux yeux

---

[1826] Marianne Cojannot-Le Blanc, dont l'analyse de la théorie de Huret est sans aucun doute la plus approfondie, me semble pourtant avoir négligé certains enjeux du débat : elle reproche à Huret ses « interrogations stériles » de 1665 (2004, p. 55), et affirme que le graveur, « tente ici, de manière unique, même si peu convaincante, de contester la valeur de la perspective arguésienne » (2004, p. 248). Or, lorsqu'elle affirme, à propos des déformations, que « [l]e raisonnement de Huret n'est guère satisfaisant, s'appuyant sur un cas limite, les très grands tableaux, plutôt que d'aller à l'évidence : certains petits défauts ne gênent en rien le plaisir que l'on a à regarder un tableau. » (2004, p. 234), elle me paraît cependant avoir sous-estimé la solidité de l'argument de Bosse, lequel requérait bien la *reductio ad absurdum* qui motiva les exemples donnés par Huret.
[1827] Huret, 1670, p. 42.
[1828] Ce point a été discuté en détail par Philippe Hamou (2002).
[1829] Huret, 1670, p. 76.

— comme le prescrit, par convention, la théorie traditionnelle — mais à chacun des deux yeux[1830] **[fig. 6.1]** :

> Si ledit tableau est une véritable transparence, elle n'apportera (nonobstant ses doublemens et dépravations de sections) aucune mutation à la sensation visuelle, parce que toutes lesdites doubles sections des cônes d'apparence sont invisibles ; mais si par un effet surnaturel lesdites apparences se trouvent fixées et arrestées sur ladite transparence, elle sera lors un tableau effectif, sur lequel se trouveront effectivement doublées, dépravées et entremêlées, et par conséquent elles paroistront telles à l'œil, ou aux yeux du regardant.[1831]

Cette démonstration n'avait rien d'une évidence, comme en témoigne le traitement consacré au problème de la vision binoculaire dans les *Due regole della prospettiva pratica*. Vignole mentionne que certains de ses contemporains « pensent que l'homme ayant deux yeux, il faut terminer en deux points », mais admet qu'il « n'a jamais pu trouver que l'on puisse rationnellement procéder avec plus d'un point »[1832]. Il suggère alors, non sans prudence, que le point de fuite unique devrait correspondre à la nature physique de la vision : certes, l'image de la chose « entre par les deux yeux », mais puisque « les nerfs des yeux s'unissent », elle « termine en un seul point du sens commun ». Dans le long commentaire qu'il adjoint à cette proposition, Egnatio Danti, versé dans les arcanes de l'optique géométrique[1833], soutient de manière plus rigoureuse, avec deux figures à l'appui **[fig. 6.2 et 6.3]**, ce que son prédécesseur n'avait fait qu'effleurer :

> Ce que nous voyons avec deux yeux, nous paraît unique et non double, car les pyramides qui se forment entre chacun des yeux et la chose vue […] possèdent une base commune. Les axes de ces deux pyramides conduisent tous deux au [même] point […] C'est pour cela que les deux yeux voient l'un comme l'autre (*tanto vede un'occhio, come l'altro*)

[1830] « Puisque chaque sujet naturel envoye son apparence en chacun de nos yeux et que lesdites apparences forment chacunes suivant le rayonnement de la vue comme une espèce de cône […] il s'ensuit que puisque le tableau ou transparence est interposé entre le sujet et le regardant, qu'il se trouvera coupé par chacun des dits deux cônes […] auquel la seule ligne de front B, C envoye les rayons B, b, O et C, d, O à l'œil droit O du regardant, lesquels rayons coupent la transparence Y, F, E, Z aux points b et d ; plus elle envoye encore à l'œil gauche A les rayons B, E, A et C, D, A qui couperont la mesme transparence ausdits points E et D ; ce qui fait voir que ladite B, C envoye pour venir aux deux yeux des apparences b, d et E, D sur le tableau, et sur lesquel elles se trouveront melées, tant à cause qu'elles viennent d'un mesme sujet, qu'à cause du petit intervalle A, O des deux yeux » (Huret, 1670, p. 59).
[1831] Huret, 1670, p. 60.
[1832] Vignole et Danti, 2003, p. 223.
[1833] Danti avait traduit l'*Optique* d'Euclide, publiée en 1673 (voir à ce sujet Frangenberg, 1988).

> et que les esprits visuels portent simultanément au sens commun la chose même (*cosa istessa*) par les nerfs optiques […][1834]

Que la formulation maniérée de Danti puisse éventuellement trahir un certain malaise face au problème de la vision binoculaire ne nous concerne pas ici. Il suffit de constater que, là où le savant utilisait deux diagrammes similaires pour rendre compte de la vision binoculaire du réel et de la vision binoculaire du tableau, Huret ramenait les deux phénomènes à un seul et unique diagramme : grâce à l'ajout du plan intersecteur, la démonstration permettait de révéler la disparité effective de la projection des éléments sur le plan du tableau selon que le centre de la projection corresponde à un oeil ou à l'autre.

La position de Huret s'avère être d'une remarquable solidité. D'une part, en prônant une théorie de la perspective véritablement pragmatique, il s'inscrivait dans la direction que prenaient les débats à l'Académie de peinture et de sculpture, celle d'une réduction en art : le discours théorétique ne générait plus un discours sur la pratique, mais la pratique, qu'elle fût de l'ordre de la production ou de l'ordre de la consommation, imposait ses contraintes au discours[1835]. D'autre part, la démonstration de l'invalidité de la conception du tableau comme une surface transparente, permet de démystifier toute conception illusionniste du tableau. Il convient certes de peindre les choses comme on les voit, mais sans pour autant espérer imiter entièrement le processus perceptif et prétendre ainsi tromper le spectateur.

6.2.3. La théorie de la vision monoculaire démontrée par l'emploi du modèle de la pyramide visuelle

Si l'on en croit l'historiographie officielle de l'Académie, le débat entre Bosse et Huret resta sans conséquence. Dans sa *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, lue entre 1707 et 1708, Nicolas Guérin mentionne, en marge du manuscrit, que la position de Bosse vouée à défendre « la géométrie, à laquelle il voulait assujettir toute la peinture […] lui attira des ennemis, entre autres MM. Huret, graveur, et Le Bicheur, savants géomètres, qui le combattirent par des écrits imprimés, auxquels il répondit par des libelles injurieux »[1836]. Rien n'est précisé quant à la nature des arguments qui opposèrent Huret à Bosse, et le débat semble donc avoir été rejeté hors de l'histoire de l'Académie. Les travaux de Huret furent d'ailleurs largement délaissés par la suite, ainsi que l'illustrent la

[1834] Vignole et Danti, 2003, p. 225 (je modifie un peu la traduction de Pascal Dubourg-Glatigny).
[1835] Sur ce sujet voir en dernier lieu Michel, 2008 et Lichtenstein, 2014.
[1836] *Conférences*, t. III, p. 232, n. w.

conférence de Dubois de Saint-Gelais en 1729 ou le « » Projet pour servir à l'histoire de l'Académie » de Caylus : tous deux mentionnent en effet que le graveur aurait laissé, outre sa production graphique, son *Théâtre de la Passion* et « un traité d'architecture in folio ». Cette dernière mention témoigne du peu de cas qu'on faisait alors de l'*Optique de portraiture et peinture*, le seul véritable traité qu'Huret ait jamais rédigé[1837].

Néanmoins, le témoignage de Le Clerc atteste que les écrits de Huret furent loin d'être aussi négligés que ne le suggère l'historiographie officielle de l'Académie[1838]. Le graveur était lui-même familier des thèses de son confrère puisque, lorsqu'on l'interrogea au sujet de l'argument de Huret, il semblait avoir déjà mûrement réfléchi à la question :

> Je dis donc que, quoy qu'il fust vray qu'on ne devoit pas considérer les deux yeux comme un point, néanmoins les peintres ne pouvoient considérer la veue autrement, mesme en rigueur de géométrie ; et que si les auteurs qui avoient écrit de la perspective avoient fondé leurs reigles sur un seul point de veue par pure nécessité et sans connoissance, ils auroient deub [sic] le faire par intelligence, et parce que la vérité les y obligeoit.[1839]

Le Clerc défendait en effet, comme l'indique le titre de son petit ouvrage, « que les choses qu'on voit distinctement, ne sont veues que d'un œil » — et non des deux yeux. Cette thèse bénéficiait d'un soutien empirique évident : l'utilisateur d'un instrument optique n'utilise qu'un seul œil pour voir distinctement. Ayant procédé à des travaux d'arpentage, le graveur avait naturellement été confronté à une telle observation[1840], et cette expérience, qu'il illustre dans le dessin d'un cul-de-lampe resté inédit **[fig. 6.4]**, l'avait peut-être conduit à inférer la proposition qu'il défendit dans le contexte qui nous occupe. En effet, viser avec les deux yeux ouverts conduit nécessairement à la diplopie, c'est-à-dire à la perception simultanée de deux images superposées du même objet, qui rend en conséquence impossible une vision distincte.

[1837] *Conférences*, t. IV, vol. 1, p. 361, n. 5, 6 et a. Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel précisent qu'il s'agit en fait de l'édition de 1670 de l'*Optique de portraiture et peinture*. Cependant, une autre édition posthume porte le titre de *Nouveau traité d'architecture, d'optique, de portraiture et peinture* (Paris, Guignard, 1679). La reformulation du titre original pour cette seconde édition, dont le contenu reste néanmoins similaire à l'édition de 1670, suggère que Caylus et Dubois de Saint-Gelais fassent référence soit à celle-là.

[1838] L'intérêt que l'on pouvait porter à Huret à la fin du XVIIe siècle est également attesté par la présence de l'*Optique de portraiture et peinture* dans l'inventaire de la bibliothèque de l'Académie, établi le 28 mars 1693 (Müntz, 1897, p. 37). L'ouvrage ne pouvant avoir été offert par le graveur lui-même (contrairement au *Théâtre de la Passion*), il avait dû être acquis par l'un des académiciens.

[1839] Huret, 1670, p. 4-5.

[1840] Albert Lejeune a ainsi suggéré que l'observation de la diplopie par Ptolémée résultait très certainement de l'usage d'un instrument de visée, employé en géodésie ou en astronomie (Lejeune, 1958, p. 79).

Néanmoins, cette seule considération ne constitue qu'un point de départ de la thèse principale que défendait le graveur. En effet, celui-ci ne se contenta pas de souligner que, dans certaines circonstances, la vision monoculaire pouvait être plus efficace que la vision binoculaire, mais il affirma que tout homme normalement constitué voit en réalité *toujours* d'un seul œil :

> La Nature nous a donné deux yeux, mais ces deux yeux ont leurs fonctions séparées ; et quand il ne s'agit que de voir une mesme chose, ils ne nous sont pas tout deux nécessaires, mais au contraire s'ils servoient ensemble, l'un nuiroit à l'autre. Quoy que nous ayons deux mains, c'est ordinairement la droite qui seule nous sert pour peindre et pour écrire, et que l'habitude nous rend nécessaire. Il en est de mesme des yeux : car quoy que nous en ayons deux, quand il est question de voir et d'examiner les objets qui nous sont présentez, nous ne nous servons que d'un seul […][1841]

À présent, l'argument ne repose plus sur l'expérience mais sur un modèle géométrique fondé sur celui de Huret. Le Clerc avait tout simplement emprunté la double pyramide visuelle que son confrère avait conçue pour retirer à la perspective monofocale sa prétention à rendre compte de la perception du monde. Le tableau de Huret, sur lequel les apparences sont « doublées, dépravées et entremêlées » prit la forme d'une véritable fenêtre, que Le Clerc illustra avec soin **[fig. 6.5]** : si le sujet voit de ses deux yeux le globule C au travers d'une vitre, l'image du globule serait projetée sur la vitre, selon les deux axes oculaires, aux points D et E. Cependant, affirme le graveur, le sujet ne pourrait voir le globule « à l'endroit de ces deux points D et E, mais seulement à l'endroit de l'un des deux »[1842] : en conséquence, la vision ne se fait que d'un œil.

Bien entendu, une telle affirmation est spécieuse, puisque, contrairement à ce que Le Clerc suggère, aucune pratique expérimentale ne permet de la vérifier. Mais elle conduit directement à la démonstration suivante, qui affirme que l'image d'un œil est nécessairement — c'est-à-dire en vertu des lois de la géométrie — différente de l'image de l'autre œil **[fig. 6.6]**. Que deux images différentes puissent fusionner en une seule est alors proprement inconcevable en vertu de la quatrième notion d'Euclide à laquelle Le Clerc se réfère implicitement[1843] : « les images

[1841] Le Clerc, 1679, p. 7-8.
[1842] Le Clerc, 1679, p. 14-16.
[1843] Le Clerc (1679, p. 50) s'appuie probablement sur la traduction d'Henrion (1615, p. 8-9) pour soutenir que « deux figures ne conviennent que quand l'une estant posée sur l'autre, elles s'ajustent tellement ensemble que les costez et les angles de celle-cy se trouvent posez sur les costez et les angles de celle-là, et que l'une n'excède ny n'est excédée de l'autre ».

des deux yeux, quoy que produites d'un mesme objet, sont différentes, et qu'estant différentes la réunion en est impossible »[1844], et ce, de la même façon que le tableau de Huret ne pouvait unifier deux projections distinctes sur un même plan. C'était donc essentiellement l'application du modèle de la pyramide visuelle à l'étude de la vision qui permit à Le Clerc de soutenir le principal argument en faveur de la vision monoculaire, à savoir la disparité binoculaire.

6.2.4. Le discours à l'épreuve de la pratique de la perspective

En retournant les armes de Huret contre celui-ci, Le Clerc pouvait ainsi rétablir une forme de correspondance entre la pratique perspective et le fonctionnement de la vision[1845]. Visait-il alors à réaffirmer l'illusionnisme de la peinture après qu'Huret s'était acharné à le détruire ? Était-il, comme Bosse prétendait l'être, un rigoureux praticien, attaché à la stricte adéquation de la géométrie au réel ? Afin de répondre à de telles questions, il convient de mieux appréhender la manière dont Le Clerc concevait et appliquait les règles de la perspective, indépendamment de sa théorie de la vision.

Le *Traité de perspective* du graveur, dont le manuscrit est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque de Metz[1846], est vraisemblablement postérieur au *Discours :* Laurent-Josse le décrit comme « un cours complet de perspective », suggérant que son père le rédigea alors même qu'il était déjà professeur à l'Académie de peinture et de sculpture[1847]. L'introduction annonce d'emblée un lien étroit entre optique et perspective, puisque le graveur commence par y définir la perspective comme « sensation visuelle », puis, dans un second temps, comme « une image ou imitation de cette impression visuelle » avant de la présenter enfin comme « la science ou l'art de faire cette imitation, ou de représenter les objets mêmes comme ils apparoissent à nos yeux »[1848]. Si les théoriciens de la perspective ne rechignaient pas à faire appel à l'origine savante de leur technique, leur connaissance était en général restreinte aux seules questions de géométrie. Or, Le Clerc dépassa manifestement le champ lexical de celle-ci, lorsqu'il

---

[1844] Le Clerc, 1679, p. 46.
[1845] Le Clerc, 1679, p. 57.
[1846] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249. Une transcription partielle de ce manuscript se trouve dans Meaume, 1877a, p. 329-333 et dans les *Conférences*, t. I, vol. 2, p. 504-513.
[1847] « Il avoit un cours complet de perspective qui est entre les mains de ses enfans. Il a fait de sa main plus de 300 dessins, dans lesquels il a mis en perspective presque toutes sortes de choses, comme figures, maisons, arbres, escaliers, meubles, etc. Son fils, Benoît Nicolas Le Clerc, qui enseigne les mathématiques, a dessein de le faire imprimer, et d'y joindre un traité des ombres du Soleil, qu'il a composé » (*Abrégé*, p. 425). La description de Laurent-Josse vient à l'appui de l'hypothèse de Meaume (1877a, p. 327) qui considérait le traité « comme un résumé des leçons professées à l'Académie, résumé qui, selon toute probabilité, a dû être rédigé postérieurement à 1680 ».
[1848] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 1.

s'aventura à définir la sensation visuelle comme le résultat d'une « *pression* que les objets visibles font en nous par le sens de la veue » ou une « *impression* visuelle »[1849]. Il est probable que ces termes, fort peu usités dans un traité de perspective, fussent directement empruntés au domaine des sciences de la vision, et en particulier aux travaux de Descartes[1850]. Ainsi ce vocabulaire aurait-il été progressivement intégré au langage du graveur de manière à se retrouver admis dans son *Traité de perspective*. Ces quelques indices suggèrent une perméabilité exceptionnelle entre les sciences de la vision et la technique de la perspective, qui outrepasse le seul usage rhétorique et semble ainsi profondément ancrée dans la pensée du graveur.

L'absence de mention de la géométrie est à cet égard frappante. La fonction de la perspective est d'abord explicitée sous un angle purement empirique, par le rapprochement des apparences des objets peints avec celles des choses elles-mêmes :

> On sait que les objets suivant leurs différentes expositions nous paroissent sous diverses figures, diverses grandeurs, divers degrés de lumière et diverses teintes en couleurs : il nous semble qu'un cercle qui nous est présenté de biais est de figure ovale, qu'une personne en s'éloignant de nous diminue de grandeur, qu'une longue galerie s'obscurcit dans son enfoncement, et que les villes, les montagnes et tous les objets fort éloignés se tournent en fumée en quitant leurs couleurs propres pour prendre celle du ciel ; cependant toutes ces apparences que nous appellons perspective et que nous rapportons aux objets ne sont que des sensations de la veue qu'on imite dans la peinture par le secours des règles de la perspective.[1851]

Une telle conception est si communément partagée à la fin du à la fin du XVIIe siècle, qu'il devient presque extraordinaire de la rencontrer explicitée sous une forme aussi élaborée. De toute évidence, elle permettait ici de ne pas imposer d'emblée une soumission de la peinture à la géométrie et d'éviter ainsi de réveiller la polémique qui avait agité l'Académie du temps de Bosse. En effet, par d'autres aspects, la position de Le Clerc pouvait dangereusement rappeler celle de son prédécesseur. Le graveur pouvait ainsi affirmer que la perspective « exerce ses

---

[1849] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 1 (je souligne).
[1850] Sur le rôle de Descartes dans l'élaboration de la théorie de Le Clerc, voir ci-dessous, chap. 6.2.6. De fait, le terme d'impression n'est pas propre à Descartes mais à l'optique intromissionniste héritée d'Alhazen. Ainsi, dans les deux premières propositions de sa *Perspectiva communis*, John Peckham affirme que la couleur ou la lumière « agit sur la vue par le moyen d'une impression » (« Lucem operari in visum supra se conversum aliquid impressive » et « Colorem illuminatum impressive operari in visum ») (Peckham, 1970, p. 62).
[1851] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 1-2.

règles sur tout ce qui entre dans la composition d'un tableau » et constitue à ce titre « la partie dominante et universelle » de la peinture[1852]. Il rappelait alors combien la connaissance et l'application de ces règles sont essentielles au peintre, critiquant, comme Bosse auparavant, ceux qui « s'abuse[nt] grossièrement » en croyant pouvoir se satisfaire de « copier exactement les objets comme ils paroissent à [leurs] yeux » et « faire de plusieurs pièces ramassées un tableau dans toute la régularité de l'art »[1853].

Afin de se prémunir contre d'éventuels reproches, le graveur prit donc soin d'accorder sa définition de la perspective à celle de l'Académie. Pour Bosse, la perspective restait soumise à la géométrie ; pour Le Clerc, elle était belle et bien devenue une « partie de la peinture »[1854]. Si la formule apparaissait déjà dans le *Discours touchant le point de veue*[1855], elle demande ici plus de précautions : lorsque le graveur affirme que l'on imite les apparences dans la peinture « par le secours des règles de la perspective », il se montre particulièrement attentif à ne pas accentuer le caractère fondamental de celles-ci, en précisant qu'il ne faut pas « confondre icy la partie avec son tout ». Il ratura en outre la dernière phrase de l'introduction qui affirmait « qu'un peintre qui ne met pas exactement en perspective toutes les parties de son tableau ne fait qu'un ouvrage imparfait »[1856], allusion trop évidente à l'une des critiques que Bosse avait formulé à l'encontre de l'art de Le Brun lui-même[1857].

Aussi Le Clerc pouvait-il distinguer sans difficulté « la perspective géométrique » de « la perspective d'estimation ou de simple veue » — laquelle aurait précisément été rejetée en dehors du champ de la perspective selon son prédécesseur :

> […] la perspective des figures prises dans le détail de leurs parties ne se doit point chercher par les règles géométriques, premièrement parce que les cors composés de surfaces courbes n'ont point ou peu d'angles pour y prendre des points fixes sans lesquels la pratique des règles est très difficile, secondement parce que l'esprit du peintre se trouveroit trop captivé par ces règles, et enfin parce que les figures doivent

[1852] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 2.
[1853] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 4-5. À l'origine, c'était bien le propos de Bosse que de critiquer les compositions faites de pièces rapportées sans souci de les situer les unes par rapport aux autres dans un espace cohérent (Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 124).
[1854] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 30.
[1855] Voir ci-dessus, p. 342-343.
[1856] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 2.
[1857] Cojannot-Le Blanc, 2004, p. 218-224.

> dépendre de plusieurs coups d'œil pour pouvoir être vue de plusieurs endroits sans aucune altération dans leurs parties […][1858]

Sur ce point, Le Clerc s'était radicalement distancié des idées de Bosse pour rejoindre celles de Huret et de l'Académie[1859] : concrètement, la perspective ne pouvait guère être utilisée avec précision dans le traitement des courbes, à moins d'un travail extrêmement fastidieux qui aurait nécessairement conduit le peintre à « ralentir le feu de son génie », comme l'avait affirmé le peintre Antoine Paillet quelques années plus tôt[1860]. Même un cercle en perspective, qui ne pouvait « être descrit avec le compas, mais seulement à la main »[1861], ne nécessitait pas l'usage d'un système de repères. Les quelques exemples que donnait Le Clerc **[fig. 6.7]** devaient uniquement servir à exercer son jugement afin d'apprendre à dessiner tout cercle en perspective à la main levée :

> Il faut réitérer cette règle plusieurs fois et sous différentes veues afin d'apprendre le juste contour qu'un cercle doit avoir dans un quarré en toutes sortes d'aspects, et se contenter enfin de le décrire par les quatre points que donneront les dieux diamètres ab, cd, comme il parroit dans la deuxième figure.[1862]

Ce précepte, étroitement connecté à la réalité de la pratique, rappelle le type d'indications que le graveur avait laissées dans sa *Pratique de la géométrie*. La même approche résolument, pragmatique, caractérise ainsi les deux ouvrages. Le graveur ne cédait ni à la volonté de réduire l'art du dessin à la seule projection du géométral, ni au désir d'invalider tout bonnement l'usage de la perspective. Celle-ci n'était qu'un outil dont il fallait s'efforcer de comprendre le fonctionnement et de reconnaître les limites.

Le caractère rigoureux mais néanmoins pragmatique du traité de perspective reflète la manière dont Le Clerc fit effectivement usage de la géométrie dans ses travaux graphiques. À partir des années 1670, les estampes, grandes comme petites, témoignent d'une construction parfaitement maîtrisée des fuyantes **[fig. 6.8 et 6.9]**. Cependant, il convient de souligner qu'en aucune façon le graveur se risquait d'opérer les déformations imposées par la géométrie, même

---

[1858] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 3-4.
[1859] Il rejoignait aussi la position défendue par Antoine Paillet dans sa conférence du 2 juin 1674. Paillet distinguait en effet les « tableaux faits pour tromper la vue » des « tableaux qui sont faits pour tableaux seulement » devant lesquels on est « libre de se mettre où l'on veut pour voir une chose », et qui demandent en conséquence un usage modéré de la perspective (*Conférences*, t. I, vol. 2, p. 549).
[1860] *Conférences*, t. I, vol. 2, p. 549.
[1861] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 62. Bosse avait pourtant lui-même donné la manière de dessiner correctement une ellipse dans son *Traité des pratiques géométrales et perspectives* (1665, p. 63 et pl. 13).
[1862] Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 62.

pour les éléments architecturaux. Il suffit d'observer que les éléments d'une colonnade virtuellement parallèle au plan du tableau ne subissent jamais d'élargissement au fur et à mesure qu'ils s'éloignent du point de fuite **[fig. 6.10]**. Le graveur avait-il consciemment préféré contrevenir aux règles de la perspective plutôt que d'obtenir les déformations latérales dont s'était moqué Huret quelques années auparavant[1863] ? Il paraît plus probable qu'il dessinât simplement par convention et par habitude, sans même y réfléchir, des colonnes de taille similaire.

Certains écarts vis-à-vis du modèle perspectif apparaissent de manière plus flagrante, et constituent à ce titre les marques d'un processus de correction, par le jugement, des effets de la géométrie. Ainsi, dans le dessin, pourtant très fini, d'un *Arc de triomphe* conservé à l'Albertina **[fig. 6.11]**, Le Clerc avait-il rehaussé le demi-cercle inférieur de la voûte, probablement afin de diminuer la déformation perspective. À cette occasion ou à une autre, il s'était probablement aperçu qu'une telle modification n'était pas tout à fait heureuse, et avait entrevu une solution : il lui suffisait alors d'éloigner les points de distance sur l'axe horizontal. Si un tel précepte ne figurait pas explicitement dans son traité, plusieurs indices semblent néanmoins attester que le graveur était pleinement conscient des bénéfices d'un tel procédé[1864]. Aussi, dès les années 1680, la plupart des planches furent-elles pourvues de points de distance suffisamment éloignés du point de fuite **[fig. 6.8]** pour ne pas causer d'écart visible entre les formes que la géométrie impose et celles que le goût requiert.

De fait, il semble que la construction perspective intervînt généralement en second lieu, afin de ne pas freiner l'élan du dessinateur dans l'élaboration de la composition. Dans le dessin préparatoire de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone* **[fig. 5.82]** conservé au Musée Städel, figure déjà une ébauche de construction perspective dont le point de fuite, entouré d'un petit cercle, est situé sur la ligne qui sépare l'obélisque de son piédestal. Néanmoins son usage resta très limité, puisqu'il semble avoir uniquement servi à construire le piédestal et la base des pilastres à gauche, ainsi que le chapiteau des deux grandes colonnes à droite. Toutes les autres fuyantes dans l'arrière-plan sont construites à main levée, et s'écartent parfois considérablement du point de fuite. Le graveur n'avait de toute évidence pas voulu perdre son temps à la construction d'une perspective rigoureuse qui eût freiné la vivacité de son esprit.

[1863] Voir ci-dessus, p. 346.

[1864] Voir par exemple la technique pour « faire ce pavé sans avoir un point d'éloignement connu » (Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 34) ou l'observation qui concerne les figures, de laquelle « on peu [sic] conclure que plus une figure est dessignée de loing et plus les parties sont proportionnée [sic] entr'elles » (Metz, Bibliothèque municipale, ms. 1249, p. 81).

La comparaison entre l'estampe de la Grande galerie de Versailles **[fig. 6.12]** et son dessin préparatoire conservé au Musée Lorrain à Nancy[1865] **[fig. 6.13]**, est aussi éloquente. Ce ne fut qu'au moment de la gravure que Le Clerc s'appliqua véritablement à tracer une perspective convenable, et à rendre compte de l'affaiblissement des ombres en proportion de l'éloignement. Dans l'épreuve d'essai du *Renouvellement d'alliance entre la France et les Suisses* **[fig. 6.17]**, conservée à la Bibliothèque de Metz, on observe aisément que la mise en perspective de la courtine d'autel avait simplement été esquissée sur le vernis, à la main levée, et ensuite surlignée par un trait de sanguine sur le papier. Que les mêmes écarts entre les fuyantes se retrouvent dans l'estampe achevée par Nolin **[fig. 6.18]** suggère que Le Clerc s'était satisfait d'une construction approximative, sans avoir jugé l'usage d'une règle nécessaire[1866]. Par contre, il avait pris soin de corriger la fuyante droite du piédestal, qui dans l'épreuve d'état demeurait trop inexacte.

Les commentateurs contemporains, tels que Mariette, pouvaient affirmer que « les règles de la perspective, [que Le Clerc] possédait parfaitement, étaient scrupuleusement observées » dans ses planches[1867]. Cette brève étude de la construction perspective permet d'abonder dans ce sens, tout en soulignant la possibilité d'une relative flexibilité à l'égard de la géométrie. En outre, si la perspective des estampes de Le Clerc était suffisamment rigoureuse pour paraître exacte, elle ne dominait absolument pas le processus de production, comme en témoignent les quelques comparaisons des dessins préparatoires — et autres états intermédiaires — avec les ouvrages achevés.

De toute évidence, cette conception instrumentaliste de la perspective contraste avec la position réaliste qui caractérise le *Discours*. Si une telle distinction découlait peut-être d'une simple évolution de la pensée du graveur, il me paraît cependant plus convaincant d'y voir le résultat d'intentions différentes à l'égard du modèle même de la pyramide visuelle. Que le *Discours* servît à démontrer l'adéquation du modèle perspectif à l'expérience de la vision afin de réaffirmer, contre Huret, la possibilité de l'illusionnisme pictural, est en effet contredit par une pratique assez peu soucieuse de cet objectif. Il faut ajouter qu'un tel discours commençait lui-même à passer de mode, comme en témoignent les moqueries et les critiques des

[1865] Le dessin acquis par le musée des châteaux de Versailles et de Trianon en 2008 (inv. DESS 1247) n'est pas de la main de Le Clerc : il s'agit en effet d'une copie d'après le troisième état de l'estampe, avec les trois personnages sous l'arcade au fond, et la chevelure plus longue du courtisan montrant quelque chose du doigt.
[1866] Ce qui tend à invalider la thèse de Dominique Raynaud (2017, p. 124-129). La construction de sa figure 7.6 (p. 128) ne correspond pas à la construction à laquelle je suis arrivé moi-même [fig. 6.18].
[1867] Mariette, 1851-1860, t. III, p. 99

contemporains — celles de Perrault, en particulier — envers les anecdotes de Pline[1868]. Faut-il vraiment croire que l'approche réaliste du modèle de la pyramide visuelle dans le *Discours* visait alors à réaffirmer l'illusionnisme pictural, en contradiction avec la théorie et la pratique effective de la perspective par le graveur ? Ou faut-il penser que le *Discours* servait en fait un tout autre objectif ?

6.2.5. Les moyens de justifier empiriquement la réalité de la vision monoculaire

Le Clerc ne pouvait se contenter de soutenir son argument par le biais d'une démonstration géométrique. À celle-ci s'oppose en effet l'intuition quant à la nature de la sensation elle-même : la vision *semble* évidemment se faire par les deux yeux. La principale difficulté est la suivante : pourquoi faudrait-il parfois fermer l'un des yeux — notamment lorsqu'on emploie un instrument d'optique — si l'on ne voit naturellement que d'un œil malgré que les deux soient ouverts ? Certains, suggère alors le graveur, auraient contracté « la méchante habitude […] de regarder des deux yeux en mesme temps » et en conséquence ne voyaient « distinctement qu'en fermant un œil »[1869]. Dans d'autres cas, comme lorsque l'on vise, il serait nécessaire de fermer un œil afin de « déterminer plus promptement les esprits à l'œil dont on se veut servir »[1870].

De fait, Le Clerc ne niait pas que la vision binoculaire fût physiologiquement possible, mais soutenait que celle-ci relevait d'une situation anormale — c'est-à-dire d'une pathologie ou simplement d'une mobilisation excessive de l'organe. Dans certains cas spécifiques, le graveur reconnaissait pourtant que la vision binoculaire pouvait s'avérer utile, par exemple « lors que regardant une reigle par une de ses extrémitez pour voir si elle est droit, un costé de la reigle est veu de l'œil droit et l'autre costé est veu de l'œil gauche »[1871]. Or cette « manière de voir assez ordinaire », quoique « jamais distincte », ne pouvait provenir ni de l'expérience — puisque les axes des deux yeux ne sont jamais divergents — ni de l'autorité d'un savant qui eût été proche du graveur[1872]. Celui-ci avait sans doute simplement fondé cette affirmation sur une analogie avec les yeux de certains animaux observés à l'Académie des sciences, et qui

[1868] Voir Hénin, 2018, p. 296-397.
[1869] Le Clerc, 1679, p. 52-54.
[1870] « Parce que souvent, en regardant un but avec une forte application, les esprits qui se portent en foule à cette action se jettent dans les deux nerfs optiques et transmettent une seconde image du but dans le cerveau, et pour lors il faut fermer un œil pour ne pas voir double […] » (Le Clerc, 1679, p. 34).
[1871] Le Clerc, 1679, p. 35.
[1872] Dans ses *Essais de physique*, Claude Perrault avait longuement discuté la nature du mouvement des yeux, et notamment leur indissociabilité (Perrault, 1680-1688, t. IV, p. 201-206).

présentaient alors deux axes divergents[1873]. Il lui avait semblé évident d'affubler également les humains d'une telle capacité **[fig. 6.14]**. Dans de tels cas, le graveur ne s'était pas contenté du seul argument fondé sur le modèle de la pyramide visuelle, mais il avait mobilisé d'autres outils afin de soutenir, contre l'intuition, la nature monoculaire de la vision.

Durant l'Antiquité, la vision binoculaire était déjà source d'interrogation, et ce principalement en raison de la diplopie, mais sa réalité n'était cependant aucunement discutée[1874] : que l'on pût voir l'image dédoublée du même objet attestait précisément du fait que l'esprit obtenait simultanément une image de chaque œil. Néanmoins, l'investigation du processus visuel, développée dans le monde arabe et importée en Occident au cours du XIIIe siècle, encouragea le développement de nouvelles expériences qui contrarièrent de telles prémisses[1875]. Parmi ces observations figure celle rapportée par l'érudit napolitain Giambattista Della Porta à la fin du XVIe siècle :

> Afin de distinguer un œil de l'autre, plaçons un livre devant l'œil droit et lisons-le ; si quelqu'un place un autre livre devant l'œil gauche, non seulement celui-ci ne peut le lire, mais il ne pourra même pas voir les pages, à moins que durant un bref moment le pouvoir de la vue soit soustrait à l'œil droit pour être emprunté par l'œil gauche.[1876]

Observer l'alternance de l'attention visuelle sur l'un ou l'autre des deux yeux permit à Della Porta de conclure que « nous voyons toujours avec un œil, même si les deux yeux sont ouverts, et même si nous croyons voir avec les deux yeux »[1877]. L'investigation empirique de phénomènes connexes à la diplopie, à savoir la rivalité binoculaire et la dominance d'un œil sur l'autre, avait ainsi permis l'émergence et la viabilité d'une théorie de la vision monoculaire[1878].

Le Clerc aurait alors perçu que le contexte n'était pas entièrement défavorable à la défense de ses propres idées. S'il ignorait sans doute les observations de Della Porta ou celles de Pierre

---

[1873] De nombreuses observations sur les yeux des animaux sont en effet rapportées dans les *Procès-verbaux* de l'Académie des sciences (je remercie Anita Guerrini pour cette information, transmise lors d'un entretien le 26 juillet 2013).
[1874] Voir notamment Lejeune, 1958.
[1875] Voir Lindberg, 1976.
[1876] « Inter utrumque oculum mediet aliqua tabula, vel paries, ut alterum ab altero disterminet, ac dextro oculo librum opponamus, et legamus, si quis sinistro alterum librum ostendet non solùm non legere, sed neque paginas videre valuerit, nisi brevi temporis momento videndi virtutem à dextro oculo subtrahat, mutuetque sinistro » (Della Porta, 1593, p. 142-143). Voir à ce sujet Wade, 1998.
[1877] « […] semper uno oculo videmus, et si omnes apertos et omnibus videri existimemus » (Della Porta, 1593, p. 142).
[1878] Voir Wade, 1998 et Wade et Ngo, 2013.

Gassendi, lui aussi défenseur d'une théorie de la vision monoculaire[1879], il avait pris connaissance d'une thèse à laquelle Marin Cureau de La Chambre consacra quelques pages dans son *Art de connaître les hommes*, et qui affirme la prééminence de l'œil droit sur l'œil gauche lorsque les deux yeux sont ouverts :

> Mais que l'œil droit soit plus fort que le gauche, c'est une chose si certaine qu'elle n'a pas besoin de preuves […] En effet, qu'on regarde des deux yeux quelque objet que ce soit, si on vient après à fermer l'œil gauche, l'objet paroistra dans la mesme situation et sur la mesme ligne où on l'avoit remarqué avec les deux yeux ; mais si l'on ferme le droit, l'objet ne paroist plus dans la mesme ligne, et semble changer de situation […][1880]

L'observation de la force supérieure de l'œil droit conduisit Cureau de La Chambre à concevoir un modèle pseudo-géométrique dans lequel la vision binoculaire pouvait être réduite à la vision du seul œil droit, puisque « la ligne sur laquelle il void les objets est la mesme que celle qui dirige les deux yeux »[1881]. Or Le Clerc, loin de se reposer sur l'autorité d'un tel système, entreprit au contraire d'en souligner les limites[1882]. En suivant Cureau de La Chambre, il faudrait, selon le graveur, inférer que « l'œil gauche [voit] indirectement, ce qui est impossible » en vertu de de la rectitude du rayon lumineux :

> car supposons comme nous venons de dire, que le regardant ayant les deux yeux ouverts voye le globule seulement à l'endroit du point D, *je dis qu'il ne le voit que de l'œil droit*, autrement s'il le voyoit aussi de l'œil gauche ce ne seroit plus par le rayon BEC mais par un rayon rompu BDC, puis que ce point D luy cacheroit le centre C, ce qui est absurde [car] il n'y a point de changement de milieu pour causer cette réfraction.[1883]

Pour soutenir cette démonstration, Le Clerc joignit au texte une planche représentant la projection d'un « globule » sur un plan intersecteur selon chacun des axes oculaires **[fig. 6.15]**. Puisque la thèse de Cureau de La Chambre ne pouvait servir celle de Le Clerc en raison de son

---

[1879] Le Clerc, 1727, p. xlvi. Le Clerc, qui était resté médiocre latiniste au dire de son fils (*Abrégé*, p. 409), n'avait certainement pas pu lire les écrits de Gassendi, et il est peu probable qu'il eût l'occasion de consulter la traduction abrégée des œuvres du philosophe par François Bernier, parue une année avant le *Discours*, et dans laquelle on trouve quelques éléments relatifs à la défense de la vision monoculaire (Bernier, 1678, t. VI, p. 213-215). Sur la question de la vision binoculaire chez Gassendi, voir Bloch, 1971, p. 8, n. 20.
[1880] Cureau de La Chambre, 1659, p. 437.
[1881] Cureau de La Chambre, 1659, p. 437-438.
[1882] « Je sçay bien que Monsieur de … [La Chambre] dit que l'œil droit fait la rectitude de la veue et que la ligne sur laquelle l'œil droit voir les obiets est la mesme que celle qui dirige les deux yeux, ce que j'avoue que je ne comprens pas bien et qui ne voudroit dire au plus, si ce n'est que les deux yeux concourent diversement à voir une mesme chose, que l'œil droit voit directement, et l'œil gauche indirectement […] » (Le Clerc, 1679, p. 16-18).
[1883] Le Clerc, 1679, p. 18 (je souligne).

évidente faiblesse, il convenait de l'invalider clairement afin de s'en distinguer. Tandis que Laurent-Josse déplora plus tard que son père ne se fût appuyé sur l'autorité de Gassendi[1884], il apparaît que le graveur cherchait précisément à se débarrasser de ses potentiels prédécesseurs afin d'affirmer la supériorité et la nouveauté de son argument. En cela, il s'inscrivait manifestement dans le sillage des pratiques développées au sein de l'Académie des sciences. Ses démonstrations, fondées sur les descriptions de procédures expérimentales concrètes, comme celle, particulièrement détaillée, employant un système de visée[1885] **[fig. 6.16]**, peuvent ainsi être rapprochées d'une expérience qui fit grand bruit au sein de l'institution une décennie plus tôt, à savoir la découverte de la tache aveugle par Edme Mariotte.

L'expérience conçue par Mariotte devait initialement permettre de vérifier l'hypothèse de la supériorité de l'acuité visuelle à l'endroit de la papille optique — le lieu de jonction entre le nerf et la rétine. Il lui fallait donc contraindre l'œil à adopter une position déterminée de telle sorte qu'une image quelconque — en l'occurrence celle d'un simple point blanc sur un fond noir — puisse être projetée sur la rétine, exactement à l'endroit de la papille optique. Pour ce faire, Mariotte plaça à côté du point blanc, à une distance angulaire équivalente à celle qui séparait le centre de la rétine de la papille optique, un repère que l'œil était amené à fixer. Ainsi put-il découvrir, à sa plus grande stupéfaction, que loin d'être plus distincte, cette zone était en réalité aveugle[1886].

Que Le Clerc fît cette expérience n'est pas entièrement improbable[1887] ; il aurait ainsi constaté la possibilité d'une disparité entre une sensation normale et une sensation obtenue dans un cadre expérimental. En appliquant un modèle géométrique simple à un dispositif concret, le graveur employa de toute évidence une procédure similaire à celle de Mariotte, et qui se distingue en conséquence des observations peu formalisées qu'avaient faites Della Porta,

---

[1884] Laurent-Josse assure que son père n'avait jamais lu Gassendi, et que s'il l'avait connu, « il n'eût pas manqué pour se mettre à couvert du reproche de nouveauté […] que ce reproche étoit mal fondé, et que Gassendi avoit découvert cette vérité avant lui » (Le Clerc, 1727, p. xlvi).

[1885] « Voyons cecy par une expérience plus sensible. GH est un fil de soye bien tendu sur une table, D et C sont deux grosses épingles plantées bien à plon sur un des bouts de ce fil, et directement entre ces deux épingles est une petite aiguille I. Si vous vous placez au bout de la table G en telle sorte que vous puissiez voir l'épingle D directement devant l'épingle C, il est constant que vous ne verrez ny l'aiguille I ny la partie du fil qui se rencontre entre les deux épingles D et C, et si c'est l'œil droit qui se rencontre regarder [sic] directement, vous ne l'aurez pas plûtost fermé que vous verrez l'un et l'autre, et de mesme si c'est le gauche, car il est indifférent et arbitraire duquel des deux on regarde directement, et il y a des gens qui sont gauchers des yeux, comme il y en a qui le sont des mains » (Le Clerc 1679, p. 22-24).

[1886] Mariotte et Pecquet, 1668, p. 3-5. Sur le sujet, voir Grmek, 1986.

[1887] Non seulement Le Clerc était proche de Claude Perrault qui s'était joint au débat portant sur le siège de la vision qui suivit immédiatement la découverte de la tache aveugle, mais il avait également dû entretenir certains liens avec Mariotte puisqu'il illustra son traité de perspective manuscrit [fig. 4.78].

Gassendi ou Cureau de La Chambre. Aussi les descriptions minutieuses des expériences qu'il proposait relevaient-elles d'une stratégie littéraire destinée, d'une part, à attester la reproductibilité des observations afin de soutenir leur crédibilité[1888] et, d'autre part, à affirmer par sa position épistémologique une affiliation tacite à l'Académie.

On ne saurait cependant réduire la description des expériences au seul artifice littéraire : il semble que le graveur eût véritablement fabriqué le type de dispositifs qu'il décrivait. Laurent-Josse affirme en effet que, parmi les différents machines inventées par son père, il y en a « quelques-unes pour démontrer son système du monde et son sentiment sur la vision »[1889]. Or, dans le dessin du *Cabinet* du graveur, figurait un instrument muni de deux paires de pinnules **[fig. 7.15]** destiné peut-être à démontrer le phénomène de diplopie causé par la vision binoculaire[1890].

Quoique Le Clerc eût ainsi pu concevoir certaines expériences dans le souci de vérifier sa théorie et de la défendre auprès de ceux qui la contestaient, il n'en reste pas moins que l'hypothèse déterminait en réalité ce qu'il fallait observer. En effet, le graveur pouvait affirmer que l'expérience fondée sur le système de visée prouve que « ce qui est veu d'un œil ne l'est pas de l'autre »[1891], mais il est certain qu'un observateur muni de la préconception inverse, à savoir que l'on voit des deux yeux simultanément, serait, par la même expérience, conforté dans sa propre position[1892]. À l'inverse de la fameuse expérience de Mariotte, le cas particulier des expériences de Le Clerc suggère combien l'attente d'un résultat peut modifier l'observation d'un phénomène, en particulier lorsque celui-ci relève directement de la conformation de l'organe sensitif et de l'attention que l'on porte à la sensation elle-même — et non à l'objet perçu[1893]. Si les résultats des expériences de Le Clerc restaient entièrement inféodés à

[1888] Voir notamment Licoppe, 1994 et Biagioli, 1995.
[1889] *Abrégé*, p. 424.
[1890] Tandis que Jean Bonnaveau (1980, p. 48) décrit simplement cet instrument comme « une longue règle avec un viseur binoculaire », Jean Davoigneau suggère qu'il puisse s'agir d'une alidade, quoique, comme il le reconnaît, « une alidade n'est pas binoculaire et que les pinnules de l'instrument permettant de faire une visée dans un sens comme dans l'autre sont généralement superposées et non côte à côte » (Préaud, 2014, p. 22).
[1891] « Or si ayant les deux yeux ouverts vous ne voyez aucun espace entre ces deux épingles ou entre ces deux points D et C, c'est que les rayons CBF qui sont réfléchis de l'objet F sont empeschez de faire aucune impression sensible dans l'œil gauche par l'application de l'œil droit, et puis qu'ils ne font aucune impression sensible, je conclus que l'objet CF n'est pas veu de l'œil gauche mais seulement de l'œil droit, donc ce qui est veu d'un œil ne l'est pas de l'autre » (Le Clerc, 1679, p. 24)
[1892] L'expérience avec le viseur que décrit Le Clerc est extrêmement similaire à celle qu'avait développée Ptolémée, lequel ne doutait pourtant à aucun moment qu'il voyait bien des deux yeux (Lejeune, 1958).
[1893] Notons que cette observation ne peut relever d'une quelconque pathologie chez Le Clerc puisque celui-ci ne semble souffrir ni de strabisme — puisqu'il reconnaît cette pathologie comme « la méchante habitude […] de regarder des deux yeux en mesme temps », qui conduit à ne voir « distinctement qu'en fermant un œil » (Le Clerc,

l'évidence de la géométrie, l'usage de celles-là atteste cependant combien le graveur avait été sensible aux pratiques expérimentales de l'Académie des sciences et aux stratégies rhétoriques qui s'y étaient développées.

6.2.6. Contre Descartes : le traité d'un savant ou celui d'un peintre ?

En intégrant l'usage du modèle de la pyramide visuelle au sein d'un ensemble de pratiques savantes, Le Clerc ne s'était pas limité à son ambition initiale, celle de « démonstrer que les peintres ne doivent considérer la veue que comme point »[1894]. En effet, si cet objectif avait sans doute servi de moteur initial à l'ouvrage, il semble avoir perdu de son importance au fil de l'écriture. Le graveur note qu'après avoir commencé son traité dans le seul but de réaffirmer la vérité du modèle perspectif, il s'était « insensiblement […] engagé à respondre à beaucoup de difficultez » et « d'un traitté que j'avois fait seulement pour les peintres et ceux qui dessignent, j'en ay fait un qui regarde généralement toutes les personnes qui se plaisent à observer les causes et les effets de la veue »[1895].

Si Le Clerc choisit de s'étendre au-delà des bornes de la théorie de la peinture, ce fut probablement parce que le texte de Huret l'engagea implicitement à le faire. Huret semble avoir considéré la vision binoculaire comme une évidence irréfutable[1896], mais il prit cependant le soin de détailler, quelques pages plus loin, son fonctionnement. Il souligne combien la vision binoculaire permet au jugement de connaître « incomparablement mieux l'obliquité et éloignement d'une superficie » par les « deux images […] se réuniss[a]nt en une seule dans le cerveau »[1897], avant d'expliquer comment le mouvement des nerfs optiques permet de mesurer, par triangulation, la distance à laquelle se situe l'objet observé[1898]. Or, comme Huret le

---

1679, p. 52-54) — ni d'une amblyopie — puisque, contrairement à Gassendi, il n'affirme pas l'existence d'un œil dominant.

[1894] Le Clerc, 1679, p. 6.

[1895] Le Clerc, 1679, p. 5

[1896] « D'où il s'ensuit que chaque regardant ayant deux yeux, reçoit aussi deux images d'un seul et mesme sujet, mais (par la merveilleuse faculté que Dieu a mis en la forme et substance de nostre cerveau) ces deux images s'y trouvent réunies en une seule, lors que nostre jugement pense à ce qu'il voit et à gouverner nos yeux » (Huret, 1670, p. 58).

[1897] Huret, 1670, p. 87.

[1898] « […] parce que les petits fillets des nerfs optiques ou visuels qui reçoivent les images des objets, et les portent au cerveau, ont ce merveilleux instinct de nature, de s'écarter en dedans mutuellement l'un de l'autre, à proportion de l'éloignement de l'objet que l'esprit veut considérer afin que, visant de concert sur ledit objet, les raix visuels se coupent ou joignent ensemble sur chaques points de la superficie du sujet naturel ; cela fait connoistre au jugement, par les différens mouvements desdits nerfs optiques, les differents éloignemens des parties du sujet, parce que cela forme des triangles qui ont pour base l'intervalle des deux petits filets des deux nerfs optiques de nos deux yeux, et pour costez les deux raysons visuels qui constituent l'angle du sommet du triangle au point auquel ils se coupent sur la superficie du sujet veu […] » (Huret, 1670, p. 87).

reconnaît, cette dernière explication était directement empruntée à la théorie de la vision que Descartes avait développée dans sa *Dioptrique*. C'était donc à Descartes que Le Clerc devait s'attaquer afin d'invalider totalement la possibilité de la réunification des deux images dans l'esprit, laquelle avait jusqu'à présent été traitée du seul point de vue géométrique.

Afin d'illustrer sa thèse, Descartes se servait d'un aveugle qui détermine la distance à laquelle sont les objets à l'aide de deux bâtons, l'un dans chaque main : de même que l'aveugle ne juge pas l'objet double bien qu'il le touche de ses deux bâtons, les deux yeux ne jugent pas un objet double, « non-obstant qu'il s'en forme en chascun d'eux une peinture »[1899]. Cette analogie lui permettait d'inférer ensuite la connaissance de la distance entre l'objet et l'observateur « comme par une géométrie naturelle », c'est-à-dire par triangulation[1900]. C'est ce premier modèle que Le Clerc s'empressa de réfuter : il défendit que cet aveugle, quand bien même il « ne se figurast qu'une pierre contre laquelle il auroit heurté ses deux bastons, néanmoins il ne laisseroit pas pour cela d'en avoir ressenty deux coups qu'il distingueroit fort bien l'un de l'autre »[1901].

Le désaccord relève ici d'une conception radicalement différente de la perception. Descartes avait entrepris de résoudre l'un des problèmes fondamentaux que posait l'optique képlérienne. En faisant de la rétine l'écran sur lequel s'imprime l'image résultant de la réfraction des rayons lumineux dans le cristallin, Kepler rompait en effet avec le réalisme direct — c'est-à-dire la similitude entre ce qui est perçu et ce qui est — qui caractérisait la théorie, jusqu'alors dominante, des espèces intentionnelles[1902]. Sur cette base, Descartes avait entrepris de se débarrasser définitivement du modèle des espèces, ces « petites images voltigeantes par l'air »[1903], afin de privilégier une optique exclusivement mécaniste. Les rayons lumineux agitent les nerfs de la rétine, et ceux-ci transmettent leur « mouvement » au sens commun — que Descartes loge dans la glande pinéale — qui permet ensuite à l'âme de se constituer une certaine idée de l'objet[1904]. Contrairement à ce que montre la fameuse figure de l'homme contemplant l'image rétienne **[fig. 6.19]**, il serait, selon Descartes, absurde de concevoir le processus perceptif « comme s'il y avoit derechef d'autres yeux en nostre cerveau, avec lesquels nous la

[1899] *Dioptrique in* AT, t. VI, p. 136-137. Sur la théorie de la vision binoculaire de Descartes, voir en dernier lieu Bellis, 2016.
[1900] *Dioptrique*, *in* AT, t. VI, p. 137.
[1901] Le Clerc, 1676, p. 44.
[1902] Sur le statut des espèces intentionnelles après Kepler, voir Pantin, 2008. Sur la transformation de l'optique par Kepler et Descartes, voir notamment Straker, 1976 ; Lindberg, 1976 ; Crombie, 1991 ; Hamou, 2011.
[1903] *Dioptrique*, *in* AT, t. VI, p. 85.
[1904] *Dioptrique*, *in* AT, t. VI, p. 109-115, 128-129.

puissions apercevoir »[1905]. De fait, la théorie cartésienne de la perception est résolument indirecte :

> […] il faut que nous pensions tout le mesme des images qui se forment en nostre cerveau, et que nous remarquions, qu'il est seulement question de sçavoir, comment elles peuvent donner moyen à l'âme, de sentir toutes les diverses qualités des objets ausquelles elles se raportent, et non point, comment elles ont en soy leur resemblance.[1906]

Cette position, aussi révolutionnaire que contre-intuitive, avait de toute évidence échappé à Le Clerc. Pour le graveur, la perception relevait nécessairement de la transmission immédiate de l'image de la chose, et n'impliquait en conséquence ni interprétation ni inférence. Cependant, son argumentaire ne résultait pas pour autant d'une mécompréhension du mécanisme psychophysiologique de Descartes[1907], car il comprenait également, à l'encontre de celui-ci, des objections tout à fait sérieuses.

Le philosophe admet que, pour être perçue par l'âme, l'image de la chose en soi est transmise par impulsions nerveuses qui viennent modifier la forme de la glande pinéale, mais il ne peut expliquer de quelle manière deux images rétiniennes différentes viendraient conjointement modifier la glande, de telle sorte que cette dernière puisse être interprétée par l'âme comme une seule image. Quel que fût effectivement la précision des modulations que les nerfs affectaient à la glande pinéale, il n'en restait pas moins qu'elles ne pouvaient, selon Le Clerc, reconstituer sur sa surface l'objet dans sa tridimensionnalité :

> […] il faudroit que la glande fut toujours figurée comme l'objet, et que les routes et passages des yeux à glande fussent toujours semblables aux routes et passages des yeux à l'objet. Or il seroit ridicule de penser que la glande prenne une figure semblable à celle des objets, et chacun sçait la différence qu'il peut y avoir entre le passage des objets aux yeux et le passage des yeux à la glande, que celuy-cy varie en autant de

---

[1905] *Dioptrique*, *in* AT, t. VI, p. 130. Sur la tension entre les illustrations et le texte chez Descartes, voir Lüthy 2006.
[1906] *Dioptrique*, *in* AT, t. VI, p. 113. Le rapport entre l'objet réel et l'image perçue de l'objet est comparé, à titre d'exemple, au rapport du signe au signifié dans le langage, car dans ce dernier cas, « les signes […] ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient. » (p. 112). Cette analogie est plus explicite encore dans le *Traité de la lumière* : « Or, si les mots, qui ne signifient rien que par l'institution des hommes, suffisent pour nous faire concevoir des choses, avec lesquelles ils n'ont aucune ressemblance : pourquoy la Nature ne pourra-t'elle pas aussi avoir estably certain signe qui nous fasse avoir le sentiment de la lumière, bien que ce signe n'ait rien en soy, qui soit semblable à ce sentiment ? » (*Traité de la lumière*, *in* AT, t. XI, p. 4).
[1907] Ce mécanisme, assez sommairement défini dans la *Dioptrique* (AT, t. VI, p. 109-115, 128-129, 135-136), sera précisément discuté dans le *Traité de l'Homme* (AT, t. XI, p. 170-202) auquel réfère explicitement Le Clerc (1679, p. 46).

> manière que l'objet peut estre différemment exposé, et que celuy-là est toujours le mesme, puis que les yeux, les nerfs optiques et la glande sont toujours en mesme distance l'un de l'autre : car pour le mouvement que l'on attribue à la glande il ne peut estre que très-petit et ne sçauroit jamais respondre en proportion aux différens éloignemens qui se peuvent trouver entre l'objet et les yeux.[1908]

Si l'argument de Le Clerc n'est certes pas tout à fait satisfaisant, il permet cependant de souligner l'une des apories du modèle physiologique cartésien, à savoir le processus de réunion des deux images rétiniennes distinctes au sein la glande pinéale[1909]. Descartes n'avait lui-même pas noté la disparité binoculaire[1910], et l'eût-il fait, il n'aurait eu aucune raison de s'y attarder puisque, en substance, la position réaliste indirecte permettait de négliger un tel problème. Cependant, le maintien de la position réaliste directe exigeait une explication de ce processus, exigence qui elle-même conduisait à dévoiler le mystère fondamental du dualisme cartésien, à savoir le moyen par lequel la mécanique corporelle transmet des signaux sensibles à l'âme.

La réfutation du système cartésien outrepasse donc clairement le cadre d'une simple critique de la théorie de Huret. Le graveur avait sans doute été inspiré par l'hostilité croissante à l'encontre des thèses de Descartes. Durant les années 1660, on s'attachait en effet à dénoncer la fragilité et la superficialité de celles-ci, derrière leur aspect *a priori* brillant et ingénieux ; on s'attaquait surtout aux promoteurs de ces thèses qui, tels des « sectataires », comme on les appelait alors, se reposaient sur l'autorité du philosophe plutôt que sur leur propre jugement ; enfin, au sein de l'Académie des sciences, on reprocha plus particulièrement l'absence d'une pratique expérimentale systématique[1911]. Ces différents facteurs avaient pu conduire Le Clerc à estimer, plus ou moins consciemment, que la critique de Descartes constituait en elle-même un travail proprement philosophique, apte à valoriser les thèses qu'il cherchait à démontrer.

En effet, le graveur ne s'était pas limité à la seule démonstration des difficultés que posait la vision binoculaire. La lecture de la *Dioptrique* lui avait permis d'assimiler le modèle mécaniste de l'œil, et il entreprit d'en faire également la critique. L'optique cartésienne admet

---

[1908] Le Clerc, 1679, p. 51-53.
[1909] Le Clerc n'est pas le seul à constater le problème de la réunion des deux images au sein du système cartésien, comme en témoigne la remarque de Newton à ce sujet : « 'The reason why… the doubled object grows a single one is that the two motional pictures in ye sensorium come together and become coincident.' But you will say, how is this coincidence made ? I answer, what if I know not ? Perhaps in ye sensorium, after some such way as ye Cartesians would have believed or by some other way. Perhaps by the mixing of ye marrow of the eyes nerves in their juncture before they enter the brain, the fibres on ye right side of each eye going to ye right side of ye head those on ye left side to ye left » (cité *in* Ziggelaar, 1983, p. 125).
[1910] Voir *Traité de l'Homme*, *in* AT, t. XI, p. 187-188.
[1911] Voir en dernier lieu Roux, 2019, p. 774-776.

en effet que chaque point des objets émet une multitude de rayons dans toutes les directions[1912], tandis que l'hypothèse des « peintres suppos[e] que si l'on voit un point, ce n'est que par un seul rayon visuel »[1913]. À cet endroit, le graveur opposait alors explicitement le savoir du philosophe à celui du peintre, et ce dans le dessein d'élever le second au-dessus du premier.

Le « pinceau » optique — c'est-à-dire, selon la théorie képlérienne, le faisceau de rayons projeté depuis un point de l'objet, réfracté par le cristallin et réuni en un point sur la rétine — implique un phénomène d'accommodation, de telle sorte que la conformation de l'œil soit adaptée à la distance qui le sépare de l'objet perçu[1914]. En conséquence, comme le note Le Clerc lui-même, « on ne verroit jamais en mesme temps deux points diversement éloignez »[1915]. Cette affirmation, effectivement correcte en vertu du modèle képlérien, est néanmoins réfutée par le graveur au moyen de l'expérience suivante **[fig. 6.20]** :

> […] si quelqu'un regarde au travers d'une vitre le point A, et qu'on luy dise de le marquer sur la vitre, le marquera-il de la grandeur NM qui est la section ou la coupe du pinceau optique ? Asseurément que non, car autrement il marqueroit un cercle pour un point, et ce cercle peignant son image dans l'œil par autant de points qu'il renfermeroit de rayons.[1916]

La démonstration, manifestement spécieuse, relève d'une approche identique à celle employée pour démontrer la nature monoculaire de la vision. L'usage du modèle de la pyramide visuelle impliquant la projection de l'image de l'objet sur un plan intersecteur est soutenu par une expérience qui repose, une fois encore, sur la difficulté d'accéder empiriquement à la nature de la sensation. Puisque la variation de netteté en fonction de la variation de distance n'est pas aisément perceptible en raison de la rapidité du processus d'accommodation, l'existence de celui-ci peut alors être réfutée :

> Qu'on ne dise pas que l'œil est dans une variation perpétuelle, et qu'en examinant un objet il passe d'un point à un autre avec tant de promptitude, qu'encore qu'il ne voye

[1912] Sur l'origine de la théorie de la multiplication des espèces dans le contexte de la théorie extramissionniste d'Al-Kindi, voir Lindberg, 1976, p. 18-26, et sur sa reformulation par Roger Bacon, voir p. 113-116.
[1913] Le Clerc, 1679, p. 62.
[1914] Aux XVIIe et XVIIIe siècles, la question de savoir si l'accommodation résultait soit de la déformation de l'œil, soit du déplacement du cristallin au sein de l'œil, soit encore de la déformation du cristallin lui-même, restait largement débattue (voir Baxandall, 1991, p. 141-148)
[1915] Le Clerc, 1679, p. 72.
[1916] Le Clerc, 1679, p. 64.

> les points d'un objet que successivement et l'un après l'autre, il semble qu'il les voye en mesme instant.[1917]

Le rejet du modèle cartésien, par le biais de la réfutation du phénomène de l'accommodation, pourrait encore une fois paraître lié à la question de l'adéquation du modèle perspectif au fonctionnement de la vision — bien qu'il n'entretienne, cette fois, plus aucun lien avec la thèse de Huret[1918]. En effet, l'accomodation nuit évidemment au souhait d'une stricte correspondance entre la vision du monde et la vision du tableau, puisque la conformation de l'œil varie constamment selon la distance à laquelle se situent les différents objets perçus, alors qu'elle reste stable lors de la perception du tableau. Cependant, cette disparité n'avait encore rien d'évident : lorsque Philippe de La Hire, l'un des savants les plus compétents en matière d'optique, entreprit d'énumérer les différents facteurs qui contrarient l'illusionnisme pictural, il omit justement d'y intégrer le phénomène de l'accommodation[1919]. Le Clerc lui-même restait muet à cet égard.

Ce silence suggère à plus forte raison que l'objectif du *Discours* n'était pas de réaffirmer la correspondance entre la perception d'une image et la perception de la réalité, mais à l'inverse d'utiliser le modèle de la pyramide visuel pour fonder une nouvelle théorie de la vision. En d'autres termes, il ne s'agissait pas pour Le Clerc de rétablir le mythe plinien d'une parfaite adéquation entre la perception du tableau et celle de la réalité, mais de refonder la perspective comme véritable science de la vision, en attribuant à la pyramide visuelle une fonction heuristique. Il devient alors aisé de comprendre pour quelles raisons Le Clerc offrit son traité à l'Académie de peinture et de sculpture : de simple *technique*, la perspective renouait avec sa fonction originelle de *science*, et ce tout en restant entièrement aux mains des peintres. Dès lors, celle-ci ne constituait plus un savoir extrinsèque à la peinture qui risquait d'établir sur celle-ci son ascendant, mais un savoir intrinsèque qui pouvait être exporté vers d'autres domaines que

---

[1917] Le Clerc, 1679, p. 76. Le graveur alla jusqu'à invalider l'expérience de la camera obscura, pourtant décisive, arguant que « des objets diversement éloignez » apparaissent nettement « sans qu'il soit nécessaire d'apporter aucun changement dans la disposition ny du verre ny du papier » (Le Clerc, 1679, p. 78). Il est sans doute possible de faire une telle observation si l'on fait usage d'une lentille de longue focale, couplée avec un diaphragme d'un très petit diamètre.

[1918] En effet, si Huret fait référence à Descartes pour expliquer le fonctionnement de la vision binoculaire, il adopte vraisemblablement le modèle de l'œil postulé par Léonard de Vinci : « les expériences de la dioptrique nous ont fait connoistre que ses images entrans dans les yeux, y sont d'abord renversées par réfraction au rencontre de la premiere superficie de l'humeur cristaline, puis redressée par la refraction de la seconde » (Huret, 1670, p. 58). À propos de la théorie de la vision de Léonard, voir Ackerman, 1978.

[1919] La Hire, 1694, p. 237. Voir à ce propos Baxandall, 1991, p. 153-154. Notons que Descartes avait cependant admis l'accommodation comme l'un des moyens de connaître la distance à laquelle se situe l'objet (*Dioptrique*, *in* AT, t. VI, p. 137-140).

celui des arts. Sous la plume de Le Clerc, le peintre — ou, à plus forte raison, le graveur — pouvait donc se prévaloir d'une aptitude particulière à expliquer le fonctionnement de la perception visuelle, et réclamer alors le droit de contribuer aux sciences de la vision.

6.3. La réception du *Discours :* comment appréhender le fonctionnement de la vision binoculaire après Le Clerc ?

Les thèses du *Discours* permettent de révéler les intentions du graveur à l'égard de la pratique de la perspective au sein de l'Académie de peinture et de sculpture, mais elles doivent également être considérées comme une contribution à part entière au développement des sciences de la vision. En ayant su démontrer le phénomène de la disparité binoculaire resté ignoré jusqu'alors[1920], Le Clerc formula le premier modèle de la vision binoculaire qui fût cohérent du point de vue physiologique et géométrique — et ce en dépit d'une conclusion qui invalide son fonctionnement.

Deux décennies après la parution de son traité, le graveur se félicitait d'avoir persuadé de la vérité de sa théorie « toutes les personnes d'intelligence » à qu'il avait « fait faire des expériences avec exactitude »[1921]. Son fils affirmait également avoir vu « beaucoup d'habiles gens qui étoient convaincus que M. Le Clerc avoit parfaitement bien démontré ces deux points » tandis que d'autres « ne pouvant se rendre à ses preuves, avouoient pourtant qu'ils ne savoient comment y répondre »[1922]. Les preuves avancées par le graveur auraient-elles suffi à convaincre la plupart de ses proches qu'ils ne voyaient en réalité que d'un œil ?

À un autre endroit, le ton de Laurent-Josse est cependant bien différent : son père aurait eu « à soutenir thèse assez souvent à ce sujet, avec bien des personnes de toute espèce, et il n'en persuada que bien peu de la vérité de ce fait »[1923]. À l'occasion de la parution de l'ouvrage, John Locke ne manqua pas de moquer la thèse de Le Clerc, affirmant que personne, « même s'il estoit Séraphin et tout lumière, ne me feroit pas croir que la plus grande partie du monde ne

[1920] Dans une perspective téléologique, Nicholas Pastore (1972, p. 338) note que « Le Clerc's unambiguous description of retinal disparity and anticipation of Wheatstone's 'new fact' [*i.e.* binocular stereoscopy] constitute important contributions to the history of perceptual theory ».
[1921] Le Clerc, 1705a, p. 897.
[1922] *Abrégé*, p. 419.
[1923] Le Clerc, 1727, p. xlv.

voit que d'un œil »[1924]. Cependant, les opposants de Le Clerc pouvaient certes ridiculiser la conclusion du graveur et souligner son opposition à l'expérience la plus élémentaire, mais ils restaient manifestement incapables de réfuter l'argument fondé sur la disparité binoculaire[1925]. La thèse du graveur s'avérait certes contre-intuitive, mais la possibilité d'une réunion de deux images différentes en une seule image l'était autant. Le double discours de Laurent-Josse peut s'expliquer dès lors que l'on distingue entre le caractère discutable des conclusions du graveur et l'efficacité implacable de sa démonstration géométrique. Si ses interlocuteurs peinaient sans doute à croire qu'ils ne vissent que d'un œil, ils devaient néanmoins reconnaître le caractère irréfutable de la disparité binoculaire, et l'implacable difficulté que génère le projet d'expliquer la réunion des deux images.

Selon Jonathan Crary, il n'existait aucun outil conceptuel capable de permettre l'appréhension d'un tel problème à l'époque moderne[1926]. Ce ne fut qu'au début du XIXe siècle que serait apparue l'idée d'un sujet « étant à la fois le lieu et le producteur de la sensation »[1927], impliquant que la perception visuelle ne résultait plus d'une simple réception, mais bien d'une reconstruction par le sujet[1928]. À l'inverse, l'explication post-cartésienne du processus perceptif serait entièrement fondée sur le modèle de la *camera obscura*, et impliquerait ainsi un sujet passif : la vision ne serait rien d'autre que le résultat de de signaux que les nerfs transmettent et que l'âme lit ou interprète. Pour l'individu de la période moderne, il serait en conséquence impossible de concevoir que la fusion de deux images rétiniennes planes et différentes l'une de l'autre puisse permettre la reconstruction de l'apparence tridimensionnelle de l'objet[1929]. Cependant, en étudiant les tentatives de résoudre le problème posé par le modèle de Le Clerc,

---

[1924] Lettre de Locke à Nicolas Toinard, 29 octobe 1679, *in* Locke, 1976-1989, t. II, p. 121. Précisons que Locke, ayant mal compris la précédente lettre de Toinard (6/16 Sept 1679, *in* Locke, 1976-1989, t. II, p. 96-97.9), se référait ici au capucin Chérubin d'Orléans qu'il croyait être le défenseur de la théorie de la vision monoculaire. Son correspondant s'empressa alors de défendre le capucin : « bien loin que ce soit lui qui dise que l'on ne voit que d'un œil à la fois, il le réfute *ex professo* dans son livre de la vision parfaite » (Lettre de Toinard à Locke, 13 décembre 1679, *in* Locke, 1976-1989, t. II, p. 140).

[1925] Voir p. ex. le compte rendu de l'une des expériences de Le Clerc par Paul Polynière (1718, p. 478-479).

[1926] Crary, 1994, p. 53-103.

[1927] Crary, 1994, p. 115.

[1928] Le noyau de la thèse de Crary est bien plus solide que certains de ses critiques ne l'ont suggéré. Voir notamment la discussion de Margaret Atherton (1999) sur la constitution de la théorie de la perception de Berkeley à partir d'une remise en question des présupposés cartésiens. Quoique fort pertinent, ce travail ne remet aucunement en cause la thèse de Crary, contrairement à ce que suggère l'auteur.

[1929] Que l'on reconnût, à la suite de Descartes, que la vision binoculaire permet la connaissance de la distance ne signifie aucunement que l'on considérait nécessairement cette connaissance comme proprement visuelle (Crary, 1994, p. 98) ; en d'autres termes, la reconnaissance de l'appréhension de la distance ne signifie pas la reconnaissance de la stéréoscopie. Il manque aujourd'hui une étude générale sur la « préhistoire » de la stéréoscopie : pour un exemple d'observation stéréoscopique avant Wheatstone, voir Rohr, 1904.

on peut produire un portrait plus détaillé et plus nuancé de certains présupposés relatifs à la conception de la vision durant la période moderne.

6.3.1. La disparité binoculaire : une tache aveugle au sein des théories de la vision ?

La formalisation géométrique de la vision binoculaire semble jusqu'alors avoir été limitée par la prédominance d'un théorème inspiré des propositions de l'*Optique* d'Euclide, à savoir que la portion d'une sphère perçue par les deux yeux est plus grande que la portion d'une sphère perçue avec un seul œil[1930]. Ce modèle avait en effet permis à Léonard de Vinci de soutenir qu'il « est impossible que la peinture paroisse d'aussi grand relief que les choses veues dans le miroir, (bien que l'une et l'autre ne soient que superficielles) si ce n'est qu'on ne les regarde qu'avec un œil »[1931], car « les deux yeux voyent davantage de l'object, et l'environnent, lorsqu'il est moindre que la distance d'un œil à l'autre »[1932]. Si cette dernière remarque témoigne certes de la compréhension limitée de Léonard, son observation empirique constituait la première formulation claire de l'irréductibilité de la perception du monde à celle d'une représentation picturale, en raison d'un phénomène qui s'apparente bel et bien à la stéréoscopie binoculaire.

Grâce à la traduction publiée par Roland Fréart de Chambray en 1651, cette conception s'était rapidement diffusée dans le milieu de l'Académie. Ainsi Félibien reconnaissait-il dès 1663 que même si « l'art est allé jusques où il peut aller pour tromper la veue », il ne pouvait y parvenir absolument :

> [car] il sort des yeux deux rayons qui cherchent à embrasser les corps en les voulant connoistre, [et donc] il ne faut pas s'étonner si les corps qui ne sont que peints sur une superficie plate ne sont pas à la veue une sensation égale aux corps de relief.[1933]

Nul doute que Félibien tirait cette proposition du *Traité de peinture* de Léonard, puisqu'il se réfère explicitement à celui-ci dans le cinquième *Entretien*, afin de répéter que, tout savant que soit le peintre, « il n'y aura point dans ses tableaux tant de relief qu'on en voit dans le

---

[1930] Les propositions 23 à 27 de l'*Optique* d'Euclide semblent avoir servi de fondation à ce théorème que l'on trouve notamment chez John Peckham (1970, p. 149) et chez le jésuite François de Aguilón (1613, p. 305).
[1931] « Les deux yeux AB voyant les objets NM l'un derrière l'autre, M ne peut pas estre entièrement occupé par N parce que la base des rayons visuels est si large, qu'après le second object, elle void encore le premier. Mais vous servant seulement d'un œil comme en la démonstration S, l'object F occupera toute l'estendue de R parce que la pyramide des rayons visuels partant d'un seul poinct, elle a pour base le premier corps F tellement que le second R qui est de mesme grandeur ne pourra jamais estre veu » (Léonard, 1651, p. 13).
[1932] Léonard, 1651, p. 90.
[1933] Félibien, 1663, p. 31-32.

naturel »[1934]. Qu'elle fût ou non largement partagée, cette conception avait sans nul doute favorisé le développement de la thèse de Huret, mais elle n'avait aucunement conduit, en tant que telle, à signaler la disparité rétinienne. De toute évidence, l'usage de la sphère au sein du modèle géométrique avait au contraire conduit à masquer la disparité binoculaire, puisque la projection d'une sphère sur un plan perpendiculaire produit toujours un cercle[1935].

Le modèle de l'horoptère, conçu par François de Aguilón pour résoudre le problème de la diplopie, aurait lui-même pu faciliter l'appréhension de la disparité rétinienne[1936]. L'horoptère est la droite parallèle à celle qui coupe le centre de chacun des deux yeux, et qui passe par le point de convergence des deux axes optiques. Sa propriété est la suivante : les points situés sur l'horoptère sont perçus simplement, tandis que ceux situés à l'extérieur seront perçus doubles. Par le biais de ce modèle, la diplopie devenait un phénomène normal, et en conséquence négligeable. Comme le notait Claude Perrault plus tard, seule la désynchronisation — forcée ou pathologique — du mouvement oculaire devait conduire à voir deux images surimposées[1937].

L'horoptère adapté au modèle képlérien durant les années 1660[1938] n'entraîna pourtant guère d'investigation plus approfondie sur la nature des deux images rétiniennes. Ainsi Christiaan Huygens, dans les travaux préparatoires à sa *Dioptrique*, note-t-il simplement :

> Pour ce qui est de l'action des deux yeux à la fois, la nature a pourvu d'une manière bien particulière à ce qu'ils ne fissent pas paroître l'object double. C'est qu'elle a fait que chaque point du fond de l'œil a son point correspondant dans le fond de l'autre, en sorte que lors qu'un point de l'object est peint dans quelques deux de ces points correspondants, alors il ne paroît que simple comme il est.[1939]

Puisque la détermination même de « points correspondants » reposait implicitement sur le

---

[1934] Félibien, 1666-1685, t. III, p. 6.
[1935] Charles Wheatstone, qui inventa, au début du XIXe siècle, un dispositive adéquat pour l'observation de la stéréoscopie, notait ainsi : « Had Leonardo da Vinci taken, instead of a sphere, a less simple figure for the purpose of his illustration, a cube for instance, he would not only have observed that the object obscured from each eye a different part of the more distant field of view, but the fact would also perhaps have forced itself upon his attention, that the object itself presented a different appearance to each eye » (cité *in* Pastore, 1972, p. 336).
[1936] Aguilón, 1613, p. 81, 149, 331-333. Voir Ziggelaar, 1983, p. 73-77.
[1937] « Ceux que l'on peut dire avoir le mieux réussi dans la recherche de la veritable cause du phénomène [du mouvement conjoint des deux yeux], sont ceux qui la mettent dans la nécessité et dans l'utilité de cette uniformité de mouvement, qui empêchent que les deux yeux ne voyent les objets doubles, ainsi qu'ils sont lorsque par quelque accident les yeus sont forcez à changer leur situation ordinaire, en ne se remuant pas régulièrement ensemble » (Perrault, 1680-1688, t. IV, p. 203-204).
[1938] Voir le traitement que lui donna notamment Honoré Fabri, dans Ziggelaar, 1983, p. 112-113.
[1939] *Dioptrique*, *in* Huygens, 1888-1970, t. XIII, p. 796.

modèle de l'horoptère[1940], Huygens relève qu'il « est aisé de voir pourquoy un object éloigné doit paroître double lors qu'on dispose les yeux pour regarder un autre object plus proche, et pourquoy au contraire l'object proche se doit doubler en voiant simple celuy qui est plus distant »[1941]. Cependant, un tel constat ne permettait aucunement d'aborder avec plus de précision la question de la perception binoculaire d'un objet qui, de par sa nature tridimensionnelle, ne peut être compris au sein de la ligne de l'horoptère.

Que la disparité rétinienne ait été observée aussi tardivement peut paraître surprenant. Ce délai pouvait-il découler d'une forme de résistance inconsciente à l'idée même qu'il pût y avoir disparité entre les deux images perçues ? Quoiqu'une telle hypothèse ne paraisse pas inconcevable, il me semble plus intéressant de rapporter la découverte de Le Clerc à une question de formalisation picturale. L'usage de la sphère, ou du point, dans la représentation diagrammatique de la vision binoculaire ne permettait pas de mettre en évidence la disparité rétinienne, à moins de recourir, comme le fit Le Clerc, au plan intersecteur. Mais une autre difficulté, plus sérieuse encore, découlait de la diffusion et de l'acceptation du modèle képlérien : représenter géométriquement la projection de deux images rétiniennes du même objet se serait avéré une tâche fort complexe qui, de plus, n'avait *a priori* aucune raison d'être. On se satisfaisait généralement d'une figuration simplifiée du système optique, avec pour objets trois points situés à équidistance sur une droite perpendiculaire à l'axe optique, qui permettait de signifier clairement l'inversion de l'image rétinienne **[fig. 6.19]**.

De fait, il semble que seul le modèle de la pyramide visuelle, c'est-à-dire le modèle de l'optique pré-képlérienne, fournissait, en raison de sa simplicité, le moyen de modéliser efficacement la vision, de façon à obtenir la preuve de la disparité des deux images rétiniennes. Les prétentions de Le Clerc à l'égard du savoir des peintres n'étaient pas infondées : si le modèle perspectiviste qu'il défendait n'offrait guère résistance face au modèle képlérien pour expliquer la constitution d'une image au fond de l'œil, il avait néanmoins conservé, à l'égard du problème de la vision binoculaire, un certain potentiel heuristique que l'autre avait perdu en raison de sa trop grande complexité.

[1940] De fait, la théorie de Huygens repose avant tout sur un modèle physiologique, qui postule la correspondance des points de la rétine d'un œil avec celle de l'autre, en raison de la réunion des nerfs optiques à l'endroit du chiasme. D'un point de vue purement géométrique, cette théorie ne peut fonctionner que pour les points situés à l'endroit de l'horoptère géométrique.

[1941] *Dioptrique*, *in* Huygens, 1888-1970, t. XIII, p. 796-797. Voir aussi Chérubin, 1677, p. 24-26.

6.3.2. Contre la vision monoculaire : la solution empirique de Chérubin d'Orléans

Deux ans avant la publication du *Discours*, un capucin de la province de Touraine, Chérubin d'Orléans, avait produit un gros ouvrage in-folio intitulé *La Vision parfaite, Ou le concours des deux axes de la vision en un seul point de l'objet*[1942]. Il y défendait notamment l'usage d'instruments binoculaires, sous prétexte que « l'homme qui a les deux yeux sains naturellement bien conformez, et conjointement ouverts, voit nécessairement des deux yeux au mesme temps » et que, de plus, il « voit plus fortement, plus clairement, et plus distinctement l'objet des deux yeux conjointement que d'un seul œil »[1943]. Chérubin jouissait d'un large succès auprès de la cour de Louis XIV, et pouvait, tout humble capucin qu'il était, compter parmi les savants les plus en vogue de son temps : on se pressait aux démonstrations qu'il réalisait au Louvre ou à Versailles, et on s'arrachait les luxueux télescopes binoculaires qu'il concevait[1944].

En outre, Chérubin bénéficiait d'une certaine renommée parmi les savants parisiens[1945] : on annonçait ses ouvrages par des affiches, on lisait et débattait ses travaux[1946]. Lors de l'une de ses visites auprès du roi, le capucin présenta une forme de pantographe muni d'un télescope que Le Brun lui-même s'était empressé d'essayer[1947]. Ses travaux n'étaient sans doute pas demeurés inconnus de Le Clerc, mais celui-ci reste muet à leur propos. Il reste donc difficile de

---

[1942] Chérubin, 1677. À propos de Chérubin, voir Blanchard, 2013 et Gallay, 2013.

[1943] Chérubin, 1677, n.p. [épître].

[1944] Trois de ces télescopes sont encore conservés au Musée des arts et métiers, Paris (inv. 06745, 12811, 14608) et un quatrième au Museo Galileo, Florence (inv. 2563). En 1679, Chérubin donna la liste de ses clients les plus prestigieux : « J'en ay fait pour ma part 3 [télescopes] pour le roy, deux grands et un de poche [auquel il faudrait encore ajouter le très grand télescope construit en 1681 et conservé au Musée des arts et métiers, inv. 06745], 3 semblables pour Monseigneur le Dauphin, un pour Son Altesse Royalle Monsieur, duc d'Orléans, un pour son Altesse Monseigneur le prince, un pour le roy de Pologne, un pour le roy d'Angleterre, un pour Son Altesse Sérénissime le grand duc de Toscane [c'est l'instrument qui se trouve maintenant au Museo Galileo]. Les autres que j'ay faits sont entre les mains de personnes très-considérables de la cour, comme M. le duc de Montausier, gouverneur de Monseigneur le Dauphin, de M. le duc d'Aumont, gouverneur du Boulonnois, de M. le Marquis de Louvoy, ministre d'État, de M. le marquis de Danjau, gouverneur de Touraine, de M. le sous-gouverneur de Monseigneur le Dauphin [Pierre-Daniel Huet], de M. de Seignelay, secrétaire d'État (qui en a deux), de M. de Rieu, maistre d'hostel ordinaire du Roy, de M. l'ambassadeur de Constantinople » (Chérubin, 1679, p. 401).

[1945] Quoiqu'il se fût brouillé avec Carcavy et d'autres membres de l'Académie des sciences (voir Blanchard, 2013, p. 44-45, 55).

[1946] En 1681, le savant Alexandre Tinelis de Castelet note que « [c]'est une chose publique que le R. Père Chérubin d'Orléans, capucin, a publié depuis peu son second tome de la Vision parfaite. L'affiche de ce livre qui se void dans Paris a fait tomber imprudemment quelques personnes dans une grande erreur […] » (Tinelis de Castelet, 1681, n.p. [discours préliminaire])

[1947] Ayant reçu cette machine, le roi « y fit dessiner quelques-uns de ses peintres, qui travailloient alors au grand escalier de Versailles. M. Le Brun, son premier peintre, qui étoit présent, dit à Sa Majesté que, s'étant trouvé dans la salle avant qu'elle y arrivast, il y avoit déjà dessiné […] Sa Majesté ayant demeuré environ une heure, à expérimenter sur divers objets éloignez les effets de cette machine, en témoigna également de l'admiration et de la satisfaction. Elle en demanda son sentiment à M. Le Brun, qui en parla avec beaucoup d'estime, et asseura Sa Majesté qu'il l'avoit trouvée fort juste » (Chérubin, 1679, p. 367-368).

déterminer le rôle qu'avaient pu jouer les thèses de Chérubin dans l'élaboration du *Discours touchant le point de veue*. En revanche, on sait que le capucin n'ignora pas l'ouvrage du graveur. Ses intentions sont clairement formulées dans le second tome de sa *Vision parfaite*, paru en 1681 : il s'y insurge contre « les sectaires d'une opinion borgne » qui défendent que « l'on ne peut voir que d'un œil et jamais des deux yeux ensemble » et font ainsi injure « à l'honneur de Vostre Majesté, de toute la nation françoise et de toute la nature mesme »[1948]. Bien que Le Clerc ne soit jamais nommé dans l'ouvrage, une lettre de Nicolas Toinard, ami de longue date du capucin, adressée à John Locke, atteste l'objet de l'attaque. Toinard informa en effet son correspondant qu'un « nommé Le Clerc, graveur en eau forte, a fait un traité pour faire voir que l'on ne voit que d'un œil à la fois », ajoutant que « [l]e P. Chérubin le réfutera dans son traité qui paretra bien tost et que je vous enverrai »[1949].

À première vue, la « réfutation » du capucin reste assez décevante. Chérubin se contenta de répéter ce qu'il avait déjà défendu dans ses précédents travaux, à savoir la théorie des points correspondants, telle qu'on la trouvait déjà chez Huygens ou d'autres[1950]. Néanmoins, le capucin insista sur un élément méthodologique tout à fait remarquable, à savoir la prééminence de l'expérience sur la modélisation géométrique. Certes, la « puissance visive » qui trouve les deux images « déjointes […] en feroit nécessairement de mesme une double sensation », mais pourtant « l'expérience fait voir, que puisque nonobstant que chacun œil reçoive séparément l'espèce de tout l'objet, l'on n'en void néanmoins réellement qu'un seul très-unique » :

> Par conséquent, les parties semblables de ces deux peintures de l'objet concourent et s'unissent nécessairement en une seule parfaitement unique intérieurement, au lieu où s'en fait la sensation dans le cerveau.[1951]

De fait, cette attitude constitue un revirement théorique qui, quoique discret, n'en était pas moins radical[1952]. Dans son premier grand ouvrage, la *Dioptrique oculaire*, Chérubin défendait déjà la supériorité de la vision binoculaire, notamment en termes de clarté. Néanmoins, il

---

[1948] Chérubin, 1681, n.p. [épître]
[1949] Lettre de Toinard à Locke, 6/16 Sept 1679, *in* Locke, 1976-1989, t. II, p. 96-97.
[1950] « Que de mesme que les raisons homonymes des parties de l'objet, qui portent ses espèces en chacun des deux yeux séparément, concourent extérieurement aux mesmes points des mesmes parties homonymes en l'objet qui les envoye. De mesme, les parties semblables des deux peintures de l'objet qui sont faites en chacun des deux organes, par l'application de leurs espèces qui y sont séparément portées, concourent, s'assemblent, et se réunissent nécessairement en une seule parfaitement unique, dans le cerveau, au lieu où se fait la sensation » (Chérubin, 1681, p. 9)
[1951] Chérubin, 1681, p. 9.
[1952] Voir à ce sujet Gallay, 2013, p. 28-32.

admettait à cet endroit que la vision monoculaire, quoique non naturelle, serait « plus distincte », et ce en raison d'un supposé rétrécissement de l'uvée de chaque œil lorsque l'un des deux se ferme[1953]. Chérubin se reposait alors sur le modèle géométrique formulé par Huygens, qui donne la clarté comme étant inversement proportionnelle à la distinction[1954].

Or l'ouvrage de 1681 semble dès son titre, *La Vision parfaite, ou la veue distincte,* annoncer un tout autre propos. Non seulement, Chérubin y défend que la vision binoculaire est plus distincte que la vision monoculaire, mais il va jusqu'à faire de la distinction la principale caractéristique de celle-là :

> La veue est d'autant plus forte, et plus parfaite, qu'elle se fait par une plus grande quantité de rayons visuels, et plus directs. Mais il est évident que la veue qui se fait par les deux yeux se fait par une double quantité de rayons tous pareils, c'est-à-dire, par des homonymes accouplez, qui sont également directs, comme sont ceux par lesquels la veue se fait à un seul œil. Donc, la veue qui se fait par les deux yeux conjointement, est au-moins de la moitié plus forte et, par conséquent, incomparablement plus distincte et plus parfaite, que n'est celle qui se fait par un œil séparément.[1955]

La relation inversement proportionnelle entre distinction et clarté est dès lors entièrement supprimée. De fait, seule la quantité de lumière détermine la vision distincte, rappelant alors la définition de Kepler, à savoir que « la vision distincte a lieu lorsque les parties des choses luisent très finement et apparaissent remarquablement à la vue »[1956]. La mesure de la distinction ne reposait plus sur un modèle géométrique mais sur une appréhension purement phénoménale. Chérubin avait donc dû abandonner le processus de modélisation qui s'était jusqu'alors montré extraordinairement efficace pour expliquer la vision, afin de privilégier une méthode empirique, voire expérimentale. En effet, seule l'expérience permet de constater que la vision se fait normalement par les deux yeux, et qu'elle est à cet égard nettement supérieure à la vision monoculaire. Pour cette raison, le capucin s'évertua à décrire méticuleusement l'expérience de la *fusion* des deux images rétiniennes par le biais de ses télescopes binoculaires :

[1953] Chérubin, 1671, p. 149-150.
[1954] À ce propos, voir Dijksterhuis, 2007. La réduction du diamètre du diaphragme proportionnellement à la courbure de la lentille, implique la réduction de la base des deux cônes du « pinceau optique », et donc la réduction du cercle résultant de la projection d'un point situé à une distance quelconque. Par contre, la réduction du diamètre du diaphragme implique également un moindre apport de lumière. En conséquence, plus réduit est le diaphragme, plus nette est l'image, et moins elle est claire.
[1955] Chérubin, 1681, p. 13.
[1956] « Distincta visio est in qua partes rei subtilissimae elucent, et in conspectum veniunt » (Kepler, 1611, p. 21).

> Car ayant fixé l'oculaire devant les deux yeux, en sorte que l'on voye toujours justement l'objet entier […], nous verrons agréablement dans la continuation de ce mouvement de la vis, que l'œil gauche changera continuellement d'objet, courant successivement dessus, en approchant toujours de celuy qui est veu de l'œil droit, jusques ce qu'il le rencontre, et alors il y aura du plaisir d'observer l'inquiétude de la puissance visive, qui se fait sentir à l'organe mesme, pour la réunion parfaite des deux espèces de l'objet, qui se présenteront d'abord séparées, puis comme doublées, et l'une presque sur l'autre ; et enfin en une seule […] Et dans ce mesme moment l'on verra des deux yeux conjointement les mesmes parties de ces deux apparences se réunir à leurs mesmes parties ; et enfin toutes les deux apparences en une seule, avec autant de plaisir sensible à l'organe mesme qu'il avoit souffert de contrainte en leur désunion ; et l'on observera que les deux yeux auront alors conjointement la vision parfaite, sincère et asseurée, chacun par son oculaire, mais exactement unique de l'objet, qui paroistra beaucoup plus que double de grandeur, de distinction et de clarté.[1957]

Aussi la défense de la binocularité de la vision reposait-elle exclusivement sur l'expérience[1958]. La solidité du modèle géométrique proposé par Le Clerc aurait incité ses opposants à valoriser d'autres approches : pour Chérubin, ce n'était plus la modélisation géométrique de l'œil mais l'expérience visuelle elle-même qui constituait la preuve ultime de la vision binoculaire. Cette réaction n'avait cependant rien de particulier, et s'inscrivait dans un mouvement plus vaste. Dès lors que l'optique post-képlérienne revenait à l'étude de la sensation visuelle, l'hégémonie des mathématiques se trouvait nécessairement limitée. Ainsi Philippe de La Hire rappelait, trois décennies plus tard, que les raisons des multiples désaccords sur le fonctionnement de la vision résultaient des limites inhérentes à une approche purement mathématique des phénomènes naturels :

> Si l'optique n'étoit que géométrique, il n'y auroit lieu d'être surpris que l'on se partageât sur l'explication de ses phénomènes, mais ce qui ôte tout sujet d'étonnement, c'est qu'il y entre beaucoup de phisique, qui y porte son incertitude naturelle.[1959]

[1957] Chérubin, 1677, p. 15
[1958] Philippe de la Hire (1694, p. 241) proposa d'ailleurs une expérience fort similaire.
[1959] La Hire, 1709, p. 90.

6.3.3. Deux positions irréconciliables : la dispute avec Bernard Lamy, ou l'évidence empirique face à la démonstration géométrique

On ne connaît pas de réponse de Le Clerc au second volume de la *Vision parfaite*, et on ignore en conséquence dans quelle mesure il prit connaissance des thèses de Chérubin. Les grâces dont jouissait le capucin auprès de la couronne auraient peut-être dissuadé le graveur de poursuivre le débat. Après avoir obtenu son poste de professeur, il abandonna toute ambition à l'égard de sa thèse, peut-être trop polémique et trop difficile à défendre, et il préféra se consacrer à des travaux servant plus directement sa nouvelle charge, tels que son manuel de perspective ou son traité d'architecture[1960].

Ce ne fut qu'en 1705, à l'occasion d'un article paru dans les *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* de Trévoux, que Le Clerc entreprit de répondre formellement à l'une des critiques qu'on lui avait adressées[1961]. Dans son *Traité de perspective*, publié en 1701, l'oratorien Bernard Lamy s'était attaché à réfuter les expériences de ceux qui prétendent « qu'on ne voit que d'un seul œil » et « que les deux yeux n'agissent qu'alternativement »[1962]. Bien qu'ici encore, le nom de Le Clerc ne fût pas mentionné, Lamy faisait de toute évidence référence au graveur, puisque cette critique s'intégrait au sein d'une discussion sur la « difficulté que quelques-uns font contre cette supposition, que le lieu d'où un tableau se doit voir n'est qu'un point mathématique ». Après avoir admis qu'il ne parlait de la peinture « qu'en mathématicien »[1963], il s'évertua à affirmer le caractère central des règles de la perspective géométrique et la nécessité de les appliquer rigoureusement, à l'aide d'un seul et unique point de fuite[1964]. Pour autant, Lamy ne chercha pas à justifier une telle règle sur la base d'une adéquation parfaite avec le modèle de la vision. En bon cartésien, il ne pouvait en effet concevoir que la vision fût monoculaire[1965]. En conséquence, le modèle perspectif résultait d'une approximation : « ce médiocre intervalle qui est entre les deux yeux, par rapport à l'éloignement dont on doit voir un tableau, *peut bien se prendre pour un seul point* »[1966]. Une

---

[1960] Sur la conception du *Traité d'architecture*, voir ci-dessous, chap. 7.1.
[1961] Le Clerc, 1705a.
[1962] Lamy, 1701, p. 46.
[1963] Lamy, 1701, p. 20.
[1964] Sur la position de Lamy, voir notamment Hamou, 2002, p. 49-50 et Cojannot-Le Blanc, 2006, p. 125-129.
[1965] À la suite de Descartes, Lamy défend que la vision binoculaire permet l'apréhension de la distance par « une espèce de trigonométrie naturelle » car, « quand nous regardons un objet, il se forme un triangle des raions de cet objet et de la distance des yeux, laquelle, étant sentie avec les deux angles de la situation des yeux, détermine la sensation de l'éloignement de l'objet » (Lamy, 1701, p. 43-44).
[1966] Lamy, 1701, p. 46 (je souligne).

telle approximation était consécutive à la sensibilité limitée de l'appareil visuel, notamment attestée par l'impossibilité de juger, par la vision binoculaire, de la distance des objets éloignés[1967] :

> […] les deux yeux de celuy qui est dans le lieu d'où le peintre veut qu'on considère son tableau, peuvent être pris pour un seul point. Un tableau vu de trop près ne feroit pas son effet. Or, dans l'éloignement, l'intervalle des deux yeux n'est rien par rapport au tableau, comme l'experience le fait voir […][1968]

L'expérience que décrit ensuite Lamy permettrait de réfuter la théorie de la vision monoculaire de Le Clerc. La démonstration repose sur un modèle substantiellement similaire à celui qu'avait utilisé le graveur **[fig. 6.21]**, mais diffère par ses conclusions. Le Clerc réduisait entièrement le fonctionnement de la vision au modèle géométrique, afin de se reposer sur celui-ci pour la démonstration de ses thèses. Lamy, quant à lui, n'était manifestement pas désireux d'abandonner l'évidence empirique. Aussi défendit-il que le globule perçu par les deux yeux est situé, non pas sur l'un ou l'autre des axes oculaires comme l'affirmait Le Clerc en vertu de la rectitude des rayons lumineux, mais sur la médiatrice du segment délimité par les deux yeux[1969]. Quoique contraire aux prémisses de l'optique géométrique, ce phénomène était certifié par l'observation — Lamy ne manque pas d'affirmer l'avoir « expérimenté plusieurs fois ». Un tel argument témoigne d'une réaction similaire à celle de Chérubin : pour contredire la thèse de Le Clerc, il fallait accorder à l'évidence empirique une prééminence sur la formalisation géométrique, c'est-à-dire abandonner la certitude de la déduction pour la faillibilité des sensations. Dans sa réponse à Lamy, Le Clerc ne manqua d'ailleurs pas de relever la faiblesse d'une telle position :

> Je crois que le R. Père [Lamy] nous dit les choses, comme il pense les voir, mais je m'asseure que s'il prenoit garde de plus près, il reconnoîtroit qu'il se trompe, et que ce qu'il avance est absolument impossible.[1970]

[1967] « Mais cette distance [entre] nos yeux est une base trop petite pour juger de celle des objets éloignez » (Lamy, 1701, p. 44).
[1968] Lamy, 1701, p. 48.
[1969] « Car soit X une boule noire et Z une table blanche. Si on ferme l'œil B et qu'on n'emploie que l'œil A, celuy-cy verra X en D, comme B verra X en C, si seul il voit X. Or les deux yeux A et B étant ouverts, on voit X en E, ce que j'ay experimenté plusieurs fois. Il n'est donc pas vrai que ce soit un seul œil qui agisse; ou qu'on ne voie que d'un seul œil . » (Lamy, 1701, p. 47).
[1970] Le Clerc, 1705a, p. 897-898.

Tout comme il avait critiqué le modèle de Cureau de La Chambre, il accusait ici l'oratorien d'avoir introduit une « troisième sensation » procédant de rayons « rompus […] quoiqu'il n'y ait aucun changement de milieu pour causer cette réfraction » **[fig. 6.22]**. Il conclut alors que « c'est asseurement ce qu'un mathématicien ne comprendra jamais »[1971], critique d'autant plus violente que Lamy se présentait comme tel. Les deux approches ne pouvaient évidemment être réconciliées, comme le suggère la conclusion embarassée du rédacteur des *Mémoires* de Trévoux :

> On doute fort que le P. Lamy se rende à cette raison. Peut-être pourroit-on l'accorder avec son adversaire en disant que ce qu'on voit distinctement, on le voit ordinairement des deux yeux ; que cependant il y a des occasions où l'on ne voit distinctement l'objet que d'un seul œil, quoy qu'on croie le voir de tous les deux.[1972]

Que l'on ne parvînt pas à résoudre la nature de la vision binoculaire — ou plus exactement le problème de la disparité entre l'expérience et la modélisation — semble soutenir la thèse de Crary[1973] tout en permettant de souligner l'amorce d'un changement. Certes, la réunion de deux images distinctes ne pouvait être appréhendée qu'à la seule condition d'admettre la perception comme le résultat d'une véritable reconstruction des signaux reçus, mais le fait que l'on reconnût le caractère insoluble du problème posé par Le Clerc devait contribuer à privilégier une approche expérimentale du problème. Quoique celle-ci ne pouvait encore expliquer le processus de réunion des deux images, elle devait ultimement conduire à reconnaître la réalité de la vision binoculaire, et par la suite, sa spécificité, à savoir la stéréoscopie[1974].

***

Les raisons qui conduisirent Le Clerc à répondre à Lamy dans le *Journal de Trévoux*, quatre ans après la publication du *Traité de perspective*, semblent pouvoir être éclaircies. Quelques mois auparavant, le graveur avait publié deux autres articles dans le journal, le premier portant sur un « Nouveau système du monde »[1975] et le second, sur le « Projet d'un système de l'air »[1976]. De toute évidence, la réponse à Lamy ne résultait pas d'une tentative isolée mais rejoignait un

[1971] Le Clerc, 1705a, p. 898.
[1972] Le Clerc, 1705a, p. 898.
[1973] Voir ci-dessus, p. 370.
[1974] Cette continuité, brièvement évoquée par Nicholas Pastore (1972), mériterait certes d'être étudiée de manière plus approfondie.
[1975] Le Clerc, 1704a.
[1976] Le Clerc, 1704b.

véritable projet philosophique qui aboutit à la publication du *Nouveau système du monde* en 1706 et du *Nouveau système de la vision* en 1712. Dans ce dernier traité, jusqu'à présent considéré comme une simple réédition augmentée du *Discours*[1977], Le Clerc reconnaissait combien ses motivations étaient alors différentes de celles qui avaient présidé à la rédaction du traité de 1679. Alors que les thèses qu'il avançait dans celui-ci n'auraient servi « qu'à établir et à prouver les principes de la perspective », le *Nouveau Système de la Vision* constituait l'ouvrage d'un véritable philosophe :

> […] j'ai cru faire plaisir aux sçavans de leur communiquer mon système, et de l'exposer au jour, d'autant plus que ne m'y proposant autre chose que la recherche de la vérité, qu'on ne trouve assurément point dans les opinions de ceux qui jusqu'à présent ont écrit de la vision, j'espère qu'on me sçaura gré de publier mes vues particulières sur ce sujet, qui est sans contredit un des plus importans, et qui intéresse également ceux qui aiment la belle physique et les mathématiques.[1978]

Les deux projets demeurent en conséquence fort différents l'un de l'autre. En faisant de la perspective, comme partie de la peinture, un instrument de connaissance qui déborde précisément le champ dans lequel elle s'inscrivait à l'origine, le *Discours* servait directement la valorisation des arts du dessin. Il avait paru nécessaire au graveur de réparer la fracture entre la science de la géométrie et l'art du dessin provoquée par la réaction de l'Académie envers la position de Bosse, ceci afin de légitimer pleinement sa propre position de professeur de perspective, et le double savoir qui la soutenait. Or cette entreprise lui ouvrit un champ de pratiques radicalement nouveau : il comprit, d'une part, que la géométrie ne se réduisait pas à un outil de fabrication et qu'elle pouvait également constituer un moyen d'acquérir des connaissances sur le monde ; d'autre part, il commença à identifier certaines pratiques conceptuelles et rhétoriques propres au milieu savant qu'il fréquentait jusqu'alors en tant que simple dessinateur et graveur.

Dans le *Discours*, les champs d'activité que nous appelons l'art et la science restaient encore étroitement liés. La modélisation géométrique d'un phénomène naturel, si caractéristique des nouvelles pratiques scientifiques du XVIIe siècle, découlait ici de l'usage d'un outil employé par les artistes et non par les savants. En effet, pour ces derniers, la perspective demeurait certes un objet d'investigation mathématique, mais elle ne figurait plus parmi les outils capables d'expliquer le fonctionnement de la vision. En conséquence, la

[1977] Meaume, 1877a, p. 304 ; IFF 2481-2548 ; Préaud, 2015, p. 29, n. 46.
[1978] Le Clerc, 1712, n.p. [avertissement]. Anita Guerrini (2019, p. 291) a justement souligné cette transformation.

perméabilité entre art et science dont témoigne le *Discours* paraît, eu égard à son contexte, tout à fait exceptionnelle.

7. Le philosophe (1680-1714)

Certains des objectifs qui soutenaient le *Discours touchant le point de veue* semblent déjà annoncer l'entreprise savante que Le Clerc développa deux décennies plus tard, mais ils ne suffisent ni à expliquer son engouement pour des disciplines telles que la pneumatique ou la cosmologie, ni même à justifier l'écart temporel qui sépare ce premier ouvrage de l'ensemble des travaux du début du XVIIIe siècle. Si le *Discours* s'inscrivait encore en partie dans la tradition des discours sur les arts du dessin, le système de physique progressivement élaboré dans les publications suivantes paraît entièrement dénué de liens avec ceux-là[1979]. Seules les compétences du graveur en mathématiques appliquées pourraient alors permettre d'expliquer l'origine de son intérêt pour la physique. Cependant, là encore, l'explication n'est pas totalement satisfaisante. Certes, la maîtrise de la géométrie et de l'arithmétique facilitait indéniablement la modélisation de données numérales dans le *Nouveau système du monde*[1980], mais la place qu'occupait véritablement le savoir-faire du géomètre dans cet ouvrage doit encore être clarifié.

Comprendre la production littéraire de Le Clerc demande en premier lieu d'éclairer le processus d'acquisition des compétences que le graveur mobilisa dans ses écrits, ainsi que les moyens par lesquels son statut d'écrivain put être légitimé socialement[1981]. Contrairement à ce qui a pu être suggéré jusqu'alors[1982], il semble hautement improbable que Le Clerc eût été marginalisé en tant que savant. En effet, dans l'estampe restée inachevée de son *Cabinet* **[fig. 7.1]**, il se représenta lui-même ayant abandonné les outils du graveur — à sa gauche — afin de réaliser une expérience d'hydrostatique[1983] auprès de plusieurs savants réunis à une table. De toute évidence, l'image découle ici d'une construction largement fantasmatique : si Le Clerc possédait en effet nombre d'instruments et de modèles de machines qu'il faisait voir à ses visiteurs[1984], son appartement des Gobelins, tel qu'on peut aujourd'hui le connaître par le plan conservé aux Archives nationales **[fig. 5.11]**, ne pouvait évidemment abriter une salle aux

[1979] Voir ci-dessus, p. 20.
[1980] Rabinovitch, 2017.
[1981] À la suite des travaux d'Alain Viala (1985).
[1982] Cousinié, 2008.
[1983] L'expérience a été identifiée par Maxime Préaud (2014, p. 27).
[1984] Voir ci-dessous, chap. 7.2.1.

si vastes proportions. Cependant, quoique l'estampe ne puisse guère rendre compte de la réalité du cabinet et de l'activité savante de Le Clerc, elle ne donne pas moins de ceux-ci une image socialement acceptable. La partie inférieure de la planche, restée vierge, devait en effet accueillir une dédicace. Or, dans le dessin préparatoire conservé à l'École nationale des beaux-arts **[fig. 7.2]**, on distingue un chapeau de prélat destiné à figurer dans le médaillon central[1985]. L'estampe devait donc être dédiée à un ecclésiastique de haut rang qui aurait entretenu des liens avec le graveur, et qui figurait probablement dans la scène elle-même, que ce soit dans le dessin préparatoire, sous les traits de la figure assise à la table ou, dans la scène gravée, par l'un des deux personnages vêtus d'une soutane et d'un rabat.

En conséquence, Le Clerc fut vraisemblablement stimulé par un cercle d'individus qui se plaisaient à le visiter, admiraient ses instruments et discutaient de physique avec lui. Afin d'appréhender les caractéristiques de la production littéraire du graveur au début du XVIIIe siècle, il convient donc d'éclairer le fonctionnement de son réseau savant, et d'identifier les moyens qu'il employa pour assimiler ses compétences et obtenir une certaine reconnaissance sociale en tant que savant. Autrement dit, il s'agit de comprendre dans quelle mesure l'activité littéraire de Le Clerc découle d'une légitimité acquise par la fréquentation de savants, et dans quelle mesure elle constitue, en elle-même, un moyen de se légitimer auprès de cette communauté.

Cette approche ne saurait nous conduire à négliger les motivations plus personnelles de Le Clerc : celles-ci ne peuvent être uniquement rapportées à un intérêt persistant pour la géométrie et les sciences connexes, mais elles doivent être élucidées à l'aune de certains événements qui affectèrent le graveur au tournant du siècle. Le développement d'une sociabilité particulière, liée au collectionnisme, doit être considéré avec attention, tout comme l'évolution du rapport que Le Clerc entretenait avec la pratique de son art, mais aussi avec d'autres activités, à commencer par l'enseignement.

[1985] Les armes du dédicataire devaient probablement figurer dans un médaillon, sur le le modèle de l'*Académie des sciences et des beaux arts* [fig. 7.6] et de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone* [fig. 5.60].

7.1. L'activité pédagogique face à l'entreprise théorique : le *Traité d'architecture* (1714)

Jusque dans les années 1690, la pratique pédagogique avait largement contribué à l'ascension sociale de Le Clerc. Les leçons qu'il prodiguait à la jeune noblesse messine lui permirent de se constituer une réputation de dessinateur précoce alors qu'il n'était encore qu'apprenti orfèvre. Une fois arrivé à Paris, sa réception à l'Académie le conduisit à affirmer son changement de statut en gravant les dessins qu'il avait exécutés comme élève afin de former un recueil, le premier d'une longue série par laquelle le graveur pouvait régulièrement se rappeler à la mémoire de ses dédicataires. Sa *Pratique de la géométrie* contribua également à développer sa réputation de telle sorte que Colbert le jugeât digne d'enseigner à son fils, le marquis d'Ormoy, le dessin mais aussi les mathématiques, et ce avant même qu'il fût nommé professeur de perspective à l'Académie. Enfin, la charge de professeur des Gobelins que lui conféra Mignard en 1691 lui permit de se prévaloir d'un statut auquel nul graveur n'avait pu encore prétendre.

Il semble alors naturel que la pratique littéraire et la pratique pédagogique se soutiennent mutuellement. En effet, jusqu'au début du XVIIIe siècle, et à l'exception du *Discours*, tous les écrits du graveur servaient un objectif didactique. Sa nomination à la charge de professeur à l'Académie l'encouragea naturellement à poursuivre ce but. Outre son manuel de perspective, resté inédit, il travailla à un nouveau *Traité de géométrie*, qui parut en 1690 et fut immédiatement acclamé pour sa clarté et son intelligibilité[1986]. Enfin, il entreprit également à ce moment-là son ouvrage le plus ambitieux, le *Traité d'architecture*, qui ne parut qu'en 1714.

Plus de trente ans furent nécessaires pour conduire le *Traité d'architecture* à terme[1987]. Selon Laurent-Josse, ce délai résultait de ce que son père ne consacrait à ce livre « que le temps auquel il n'avoit aucun autre ouvrage pressé »[1988]. En conséquence, le projet des différentes publications scientifiques auxquelles le graveur s'attela au tournant du siècle aurait supplanté l'intérêt que lui procurait la rédaction du *Traité d'architecture*. Le changement de statut de

[1986] *Mercure galant*, juin 1690, p. 180. Voir également le jugement paru dans l'*Encyclopédie*, ci-dessus, p. 12, n. 19.
[1987] Selon Laurent-Josse, « M. Le Clerc a travaillé plus de trente ans à la composition de son livre d'architecture » (*Abrégé*, p. 434-435), ce qui suggère que l'ouvrage fût effectivement initié durant la première moitié des années 1680, et qu'il suivait les enseignements que le graveur devait dispenser à l'Académie de peinture et de sculpture : dans un autre texte, Laurent-Josse affirme que son père avait enseigné l'architecture « plus de vingt ans, lorsqu'il se détermina à communiquer au public ses réflexions sur ce bel art. Il y travailla vingt autres années avant l'impression » (Le Clerc, 1736, p. 1070).
[1988] *Abrégé*, p. 435.

l'ouvrage peut éclairer l'évolution des motivations de Le Clerc à l'égard des rapports entre art et science, à condition de considérer, dans un premier temps, son désintérêt croissant pour l'entreprise pédagogique elle-même.

7.1.1. La démission de la charge de professeur à l'Académie de peinture et de sculpture

Dès 1691, l'enseignement avait pris une place importante dans l'emploi du temps de Le Clerc puisqu'il dut assumer, outre les enseignements à l'Académie de peinture et de sculpture, la conduite des cours de dessin aux Gobelins. Si le graveur pouvait originellement tirer un certain prestige de ces charges, il est probable que son intérêt pour l'enseignement — ou, du moins, le temps qu'il était prêt à lui consacrer — décrût au cours de la dernière décennie du siècle. En 1696, il se présenta à l'Académie pour demander sa démission, offrant cependant « de continuer ses leçons aux écoliers, mais sans toutefois conserver la qualité de professeur »[1989]. Cette stratégie suggère qu'il cherchât à se débarrasser progressivement — et sans bouleversement — de sa charge, au profit de son assistant, le savant Louis Joblot[1990].

Joblot s'était lui-même présenté le 24 février 1680, soit deux mois après la nomination du graveur, pour offrir « d'enseigner la géométrie aux estudiantz de l'Académie gratuitement en l'absence de Monsieur Le Clerc »[1991]. Il ne bénéficiait jusqu'alors d'aucun statut particulier, et l'usage qu'il fit immédiatement du titre de « professeur du Roy en son accadémie de peinture, sculpture, et mathématique » ou de « professeur royale en mathématique en l'académie royale de peinture et sculpture » témoigne de l'intérêt qu'il avait pu porter à cette charge, toute honorifique fût-elle[1992]. Le Clerc aurait lui-même introduit le savant, sans doute rencontré quelque temps auparavant à l'Académie des sciences[1993], car il craignait déjà que la charge d'enseignement ne lui prît trop de temps. En effet, le 6 octobre 1685, il pria l'Académie « de trouver bon qu'attendu l'empressement où il estoit de ses ouvrages, Monsieur Joblot fît en sa place, pendant le présent quartier d'octobre, novembre et décembre, la fonction de professeur en perspective et géométrie »[1994].

[1989] Le 1er décembre 1696, « Monsieur Le Clerc, professeur en géométrie, a demandé sa démission en cette assemblée de sa charge de professeur, priant la compagnie de trouver bon qu'il se plaçast dans la classe de messieurs les conseillers, qui est la première qualité qu'il a eue en l'Académie, offrant mesme de continuer ses leçons aux écoliers, mais sans toutefois conserver la qualité de professeur, sur quoy la compagnie a remis à délibérer au premier jour de l'assemblée » (PV, t. III, p. 201).
[1990] Sur la carrière scientifique de Joblot, voir Konarski, 1895 et Ratcliff, 2009.
[1991] PV, t. II, p. 163.
[1992] Voir notamment les quittances réunies dans BNF, Mss., PO 36311, et Joblot, 1718.
[1993] Joblot aurait en effet assisté à certaines séances de l'Académie des sciences dès 1678 (Ratcliff, 2009, p. 34).
[1994] PV, t. II, p. 310.

Un emploi du temps toujours plus rempli aurait ainsi conduit le graveur à se désintéresser progressivement de ses charges d'enseignement. Qu'il souhaitât quitter l'Académie tout en conservant sa position aux Gobelins s'explique aisément. En 1694, l'Académie avait en effet connu de profonds bouleversements qui conduisirent à sa dissolution[1995]. Elle fut rapidement rétablie, mais à la condition que l'enseignement fût gratuit pour les étudiants[1996] et que toutes les pensions des professeurs fussent supprimées[1997]. La situation aux Gobelins était manifestement meilleure : si la manufacture avait vraisemblablement pâti de l'état catastrophique des finances royales durant la guerre de la Ligue d'Augsbourg[1998], la rémunération des professeurs restait stable[1999]. En outre, Le Clerc jouissait de nombreux avantages aux Gobelins qui lui interdisaient sans doute d'abandonner sa position d'enseignant[2000]. Au contraire, il lui était manifestement possible de renoncer à sa charge à l'Académie tout en y conservant le rang de conseiller.

La requête de Le Clerc fut néanmoins refusée, et les académiciens le prièrent « non seulement de continuer ses leçons, comme il l'avoit proposé, mais encore d'en conserver la qualité et la place »[2001]. Ce ne fut qu'après le rétablissement des pensions en 1699[2002] que le graveur fût enfin à autorisé à se retirer définitivement[2003] au profit de Louis Joblot qui lui succéda quelques mois plus tard[2004]. Comme prévu, le graveur conserva le rang de conseiller

---

[1995] Michel, 2012, p. 74.
[1996] PV, t. III, p. 140.
[1997] PV, t. III, p. 144.
[1998] Aussi peut-on lire dans l'édition de 1698 de la *Description de la ville de Paris* que les Gobelins abritaient « une espèce d'Académie pour le dessein, où les jeunes gens peuvent étudier, d'après un modèle que l'on pose tous les jours », mais que « cependant, avec tout cela, les choses ont fort changé depuis quelques années » (Brice, 1698, t. II, p. 23).
[1999] La rémunération annuelle pour les cours de dessin devait s'élever à peu près à 75 livres, puisqu'une somme totale de 300 livres était répartie entre les quatre professeurs. Si ce salaire restait modeste, rappelons qu'outre son logement, Le Clerc recevait chaque année une pension de 100 livres, à laquelle s'ajoutèrent des gages de 300 livres dès 1680. Ces gages quoique versés avec parfois un ou deux ans de retard ne lui furent jamais retirés. Tous les ouvrages qu'il entreprenait pour la couronne étaient rémunérés en sus.
[2000] Voir ci-dessus, p. 155.
[2001] PV, t. III, p. 202)
[2002] PV, t. III, p. 265. Que les académiciens eussent tout d'abord souhaité maintenir Le Clerc à son poste s'explique aisément. D'une part, la perspective restait essentielle à la pratique artistique, et imposait de fait la poursuite des enseignements. D'autre part, l'absence de rémunération n'aurait guère encouragé un successeur à se présenter : Joblot avait offert de remplacer gracieusement Le Clerc en cas d'empêchement, mais il n'est pas certain qu'il eût accepté, dans les mêmes conditions, de se charger de l'ensemble des cours.
[2003] Le 16 mai 1699, « M. Le Clerc, professeur en géométrie et perspective, a donné charge au secrétaire de faire sa démission de sadite charge de professeur qu'il avoit diférée jusqu'à rétablissement des pensions de l'Académie » (PV, t. III, p. 262).
[2004] PV, t. III, p. 267.

ainsi que certaines charges administratives et représentatives qui étaient officieusement associées à ce titre[2005].

Les raisons de sa démission peuvent ainsi être attribuées à plusieurs facteurs. D'une part, les conditions de travail s'étaient considérablement dégradées de telle sorte que le graveur ne tirait plus guère de bénéfices significatifs de cette position. D'autre part, son intérêt pour l'enseignement de la perspective s'était manifestement dissipé au profit d'autres activités : en effet, le *Traité de perspective*, pourtant initialement destiné à la publication, fut abandonné en cours de réalisation, supplanté vraisemblablement par d'autres projets. Parmi ceux-ci figuraient évidemment les grandes estampes historiques, telles que la *Multiplication des pains* et l'*Académie des sciences et des beaux arts*. Pourtant, quoique ces travaux de gravure dussent encore tenir Le Clerc fort occupé, ils étaient moins nombreux qu'au début de sa carrière parisienne et, en outre, de dimensions généralement plus restreintes. En conséquence, ce n'était pas uniquement pour se consacrer davantage à son métier que le graveur s'était déchargé de l'enseignement, mais bien pour débuter une nouvelle carrière, proprement littéraire, amorcée par son *Discours touchant le point de vue*, et poursuivie, dans une certaine mesure, par le *Traité d'architecture*.

7.1.2. Du manuel didactique au traité théorique : la valorisation du goût personnel comme critère de jugement

Lors de sa publication en 1714, le *Traité d'architecture* semble avoir encore clairement servi un objectif pédagogique : il était destiné, comme l'indique la page de titre, aux « jeunes gens qui veulent s'appliquer à ce bel art ». Le Clerc rappelle à cette occasion que l'architecture est, parmi tous les arts, l'un « des plus étendus et des plus difficiles », et « c'est pourquoi un jeune homme qui veut s'y appliquer et s'y rendre habile, ne doit négliger aucune des connoissances qui peuvent lui ouvrir l'esprit, lui donner du génie, de l'exactitude, et du bon goût pour tout ce qui peut avoir quelque rapport aux bâtimens »[2006]. Les connaissances les plus nécessaires sont ensuite énumérées — le dessin, la géométrie, l'arithmétique, la mécanique, la stéréotomie, la perspective, le nivellement, l'hydraulique — et l'utilité de chacune d'elles est

[2005] Dès sa nomination en tant que professeur et même après sa démission, Le Clerc fut régulièrement intégré au sein de délégations officielles lors des visites au protecteur de l'Académie (PV, t. II, p. 212, 284, 316, 343, t. III, p. 61, 73, 178, 224, 246, 356, 392, 409, t. IV, p. 36, 63, 118, 159) et participait à l'examen des comptes et autres travaux administratifs (PV, t. III, p. 82, 135, 171-172, 204, 239, 260, t. IV, p. 42, 86, 121, 163).
[2006] Le Clerc, 1714, t. I, p. 6.

justifiée : l'arithmétique, par exemple, est utile à l'établissement des devis et à l'estimation de « la quantité de matéreaux [sic], de l'argent, et du temps qu'il […] faudra pour exécuter ses dessins et ses entreprises », tandis que la mécanique permet de « construire les machines qui doivent […] servir à élever un bâtiment »[2007].

Cependant, l'accent porté ici sur les compétences utiles à la pratique de la construction est une véritable exception au sein de l'ouvrage, lequel se targue d'être exclusivement consacré à sensibiliser le jeune lecteur à la « beauté », au « bon goût » et à « l'élégance » d'un édifice[2008]. Le traité de Le Clerc, contrairement aux travaux de Claude Perrault ou aux *Principes d'architecture* de Félibien, n'accorde aucune place aux techniques nécessaires à l'exécution d'un bâtiment[2009]. L'enjeu de cette restriction est double : en s'adressant à son lectorat en dessinateur et non en architecte de métier, Le Clerc reconnaissait d'une part la nature de ses compétences, et suggérait d'autre part que celles-ci le conduisaient naturellement à aborder la partie la plus noble de l'architecture, celle qui relevait justement du goût. Il pouvait alors s'appuyer sur une idée notamment défendue par Le Brun lors d'une conférence donnée à l'Académie le 9 janvier 1672, à savoir la soumission de l'architecture aux arts du dessin, autorisant *de facto* le peintre ou le sculpteur à se prétendre architecte[2010]. Aussi Le Clerc enjoignait-il l'aspirant architecte à posséder « sur toutes choses un bon goût *qu'il ne pourra avoir qu'en se rendant habile dans le dessein* »[2011]. Ses prescriptions sont défendues par l'usage de critères proprement esthétiques, tels que le « bon » ou le « mauvais effet » d'une pratique[2012], lesquels sont eux-mêmes explicitement rapportés à un jugement personnel : en effet, le graveur justifiait simplement ses préférences en fonction de ce qui lui « plaisait »[2013].

[2007] Le Clerc, 1714, t. I, p. 6-8.
[2008] Le Clerc, 1714, t. I, n.p. [préface]. Voir Kruft, 1994, p. 142-143.
[2009] Sur l'importance de la technique dans les traités d'architecture de Perrault de Félibien, voir en dernier lieu Germer, 2016, p. 367-391.
[2010] « Et pour tout dire en peu de mots, l'architecture et le dessein ne sont qu'une même chose, d'autant que le dessein rend le peintre et le sculpteur capables d'être architecte » (*Conférences*, t. I, vol. 1, p. 453). Sur les prétentions de Le Brun à devenir architecte, voir en dernier lieu Lett, 2017.
[2011] Le Clerc, 1714, t. I, p. 8 (je souligne). « Un architecte a besoin particulièrement du dessein, car il en doit tirer ses plus nobles pensées, et toute la grâce et la beauté qu'il prétend donner à ses bâtimens, soit dans leur tout, soit dans leurs parties » (Le Clerc, 1714, t. I, p. 6-7).
[2012] Voir p. ex. Le Clerc, 1714, t. I, p. 28 et 60.
[2013] Le graveur défend de la sorte les qualités propres aux systèmes de Vignole et de Palladio : « la règle de Vignole, qui donne à l'entablement de chacun de ses ordres le quart de la colomne, *me plaît moins* que celle de Palladio, qui diminue cette hauteur dans les trois derniers ordres ; je veux dire que les entablements de Vignole *me paroissent lourds et pesants* […] Au contraire, les piédestaux de Vignole, qui ont de hauteur dans tous ses ordres un tiers de la colomne, sont *à mon goût* préférables par leur élégance, aux piédestaux de Palladio […] » (Le Clerc, 1714, p. 17, je souligne). Voir également Le Clerc, 1714, p. 68 et 86.

Une telle position doit être considérée à la lumière des débats sur la nature des proportions architecturales qui prirent place au sein de l'Académie d'architecture. Lors de la fondation de l'institution à la toute fin de l'année 1671, la majorité des membres, à commencer par François Blondel, soutenaient que le bon goût relevait de proportions universelles reposant sur des règles « positives » qu'il fallait s'employer à déterminer[2014]. Certaines voix, parmi lesquelles celles de Claude Perrault[2015], s'élevèrent cependant pour contester le bien-fondé d'une telle thèse[2016], en soulignant notamment la variété des proportions dans les ouvrages des Anciens[2017], laquelle témoignerait de leur caractère arbitraire et conventionnel[2018]. Dans sa traduction du *Vitruve*, Perrault affirmait déjà que la beauté d'un édifice ne reposait pas sur l'exactitude de proportions supposément universelles, mais sur sa « grâce » intrinsèque. Il faisait donc appel à un critère plus proprement esthétique qu'idéal[2019].

Progressivement, l'espoir d'établir des proportions universelles commença à s'éroder, et la thèse de Perrault put s'affirmer. En 1686, bien qu'on louât encore les « bonnes intentions » de Pierre Bullet eu égard à ses recherches de « moyens sûrs pour se conduire dans la bonne manière de bastir », on rappela qu'aucune « démonstration positive » n'avait été faite, et l'on reçut ses écrits seulement comme les « effets de ses méditations, qui doivent convier un chacun à faire part de ses estudes »[2020]. Depuis le *Vitruve*, Perrault avait largement étoffé son argumentaire pour le présenter dans un nouvel ouvrage, l'*Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, publié en 1683[2021]. Cinq ans plus tard, le livre fut lu à l'Académie. Aucun jugement à l'égard de la thèse de Perrault n'a été alors transcrit dans les procès-verbaux, mais ceux-ci trahissent les débats qui ont dû animer ces séances : on émit régulièrement des « réflexions » tout en souhaitant attendre la fin de la lecture pour formuler un jugement

[2014] Le 28 janvier 1672, « la plus grande partie des voix a esté qu'il y a une beauté positive dans l'architecture ; cependant comme l'avis contraire a esté soutenu et que cette question est très importante à déterminer, il a esté arresté que les différentes raisons que chacun en a aportées seroient examinées […] » (Lemonnier, 1911-1924, t. I, p. 5).
[2015] Sur le statut particulier de Perrault au sein de l'Académie d'architecture, voir Herrmann, 1980, p. 23-24.
[2016] Herrmann, 1980, p. 31-36. Dès la séance du 21 janvier 1672, on s'interrogea « en quoy concistoit cette proportion, s'il y en avoit une règle positive ou si elle estoit arbitraire et qu'elle ne se fust introduite que par l'usage et une accoutumance que les hommes ont à la reconoistre dans les ouvrages anciens, les avis se sont trouvez différens et l'on a résolu d'examiner cette matière à la première assemblée » (Lemonnier, 1911-1924, t. I, p. 5).
[2017] Voir en particulier la remarque de Perrault concernant l'évolution des proportions des ordres doriques et ioniques (Perrault, 1673, p. 102, n. 2). Voir aussi Herrmann, 1980, p. 68-69.
[2018] Voir Perrault, 1673, n.p. [préface], p. 12, n. 13, p. 105, n. 7, p. 106, n. 12. Voir à ce sujet, Herrmann, 1980, p. 31-32.
[2019] Sur Perrault et la grâce, voir Herrmann, 1980, p. 51-54.
[2020] Lemonnier, 1911-1924, t. II, p. 120-121.
[2021] Perrault, 1683.

définitif[2022]. Or, quelques semaines plus tard, les académiciens prirent la décision de « régler, selon l'avis de toute la compagnie, celles des proportions qu'on estime être les plus à suivre et s'en faire un résultat »[2023]. Le projet d'élaborer des proportions par convention — c'est-à-dire de manière intersubjective — se substituait alors à la quête de proportions idéales, attestant de fait la diffusion de l'argument de Perrault parmi les académiciens.

Que Le Clerc eût débuté la rédaction de son *Traité d'architecture* lorsque de tels débats faisaient rage, et alors qu'il était toujours en étroite relation avec Perrault, l'avait sans doute conduit à adopter la conception de l'architecte. Ainsi suppose-il que, s'il y avait réellement en architecture « des beautez positives », les architectes auraient été « obligez de convenir entr'eux de leurs règles et proportions » ; or ces règles n'ayant pu être déterminées, il faut en conclure que ces beautés ne sont « qu'arbitraires, puisqu'elles n'ont aucunes démonstrations confiantes » ; au contraire, « ceux qui en ont traité, nous en tous donné des règles différentes suivant leurs goûts et leurs génies »[2024].

Aussi les proportions ne relèvent-elles pas de la géométrie, mais d'» *une convenance de parties, fondée sur le bon goût de l'architecte »*[2025]. Celui-ci autorise ainsi que les « règles générales », elles-mêmes déterminées par des critères intersubjectifs et non plus universels[2026], « ne sont pas toujours à observer exactement »[2027]. Tandis que, pour Perrault, la beauté découlait d'une convention, elle devenait, pour Le Clerc, un phénomène entièrement subjectif, qu'il rapportait à son propre goût et à son propre génie[2028].

Sous couvert d'un projet didactique, le *Traité d'architecture* répondait également, par la défense d'une version radicale de la thèse de Perrault, au désir d'exprimer une certaine conception de la pratique architecturale. Outre que Le Clerc fût sans doute sensible à l'efficacité des arguments du savant, ceux-ci lui permettaient aussi de défendre un droit à inventer des formes architecturales plus personnelles. Le graveur avait en effet développé le désir de concevoir lui-même certains éléments architecturaux, comme en témoignent ses multiples projets sur l'ordre français.

[2022] Lemonnier, 1911-1924, t. II, p. 170-173. Il semblerait même qu'on en ait interrompu la lecture, puisque le 21 janvier 1689, il est dit qu'on ne décidera rien avant « qu'on [n']ait examiné le reste du discours ». Cependant, aucune mention n'en est faite par la suite.
[2023] Lemonnier, 1911-1924, t. II, p. 174.
[2024] Le Clerc, 1714, t. I, p. 16.
[2025] Le Clerc, 1714, t. I, p. 39.
[2026] Ces règles générales découlent simplement de ce que certaines proportions « plaisent davantage, et […] sont plus universellement approuvées », comme le reconnaît Le Clerc (1714, t. I, p. 16).
[2027] Le Clerc, 1714, t. I, p. 31.
[2028] Kruft, 1994, p. 142.

En 1671, Colbert avait lancé, auprès des « architectes, peintres, sculpteurs », un concours en vue de l'invention d'un nouvel ordre « pour mettre au dessus du corinthien et du composite, dans les constructions de la court du Louvre, [et] qui portera le nom de françois »[2029]. De nombreux artistes auraient ainsi été amenés à proposer des modèles tridimensionnels en suivant une échelle imposée[2030]. Or Le Clerc affirme avoir lui-même fabriqué « un petit modèle en relief qui fait plaisir à voir »[2031], ce qui pourrait suggérer sa participation à ce concours. De fait, il s'attacha par la suite à créer différents modèles pour cet ordre, et ce même après que le projet fut tombé en désuétude[2032] : outre quelques croquis que Laurent-Josse conservait[2033], il exécuta vers 1685 une très grande planche de l'une de ses créations[2034] et conçut également d'autres projets pour son *Traité d'architecture*[2035] **[fig. 7.3 et 7.4]**. Il est alors plausible que le concours de 1671 eût contribué à éveiller l'intérêt du graveur pour l'architecture, avant même qu'il ne commençât à l'enseigner aux élèves de l'Académie de peinture et de sculpture[2036]. De ce fait, la position de Perrault présentait une réelle utilité : loin de réduire la pratique architecturale à une recherche de formes et de proportions supposément universelles, elle ouvrait au contraire un vaste champ des possibles, dictés par la seule préférence personnelle.

Le Clerc, fort critique à l'égard des « adorateurs de l'Antiquité »[2037], s'autorisait ainsi à juger un ordre romain supérieur à un ordre grec, ou un ordre moderne, tels l'espagnol, plus élégant qu'un ordre antique[2038]. À l'inverse, il pouvait estimer que telle solution employée durant l'Antiquité était « fort raisonnable », bien qu'elle fût « entièrement hors d'usage et tout-à-fait abandonnée de nos architectes modernes »[2039]. Peu importait au graveur qu'une pratique

---

[2029] BNF, Mss. Fr. 21679, fol. 102. Sur ce concours, voir Pérouse de Montclos 1977, p. 226-230 et Coquery, 2013, p. 167-170.
[2030] « Ceux qui s'appliqueront à un ouvrage si glorieux à la nation, feront un modelle de chapiteau, de l'architrave, frise et corniche, dont le module ou diamètre de la colonne sera de cinq poulces, afin qu'estant tout d'une mesme grandeur, on puisse plus aisément faire la comparaison des uns avec les autres » (BNF, Mss. Fr. 21679, fol. 102).
[2031] Le Clerc 1714, t. I, p. 194.
[2032] Pérouse de Montclos, 1977, p. 331.
[2033] Le Clerc, 1736, p. 1068-1069.
[2034] IFF 910.
[2035] Le Clerc, 1714, t. II, pl. 173-179, 10-11. Voir également les planches IFF 2733-2739 qui n'ont pas été jointes à l'ouvrage.
[2036] Bosse avait vraisemblablement enseigné certains éléments de théorie architecturale à l'Académie, ce que Migon avait de toute évidence négligé de poursuivre (PV, t. I, p. 200, 206-207). On peut alors se demander dans quelle mesure l'Académie avait demandé à Le Clerc de revenir à cette discipline, et dans quelle mesure ce fut le graveur lui-même qui s'était proposé de l'enseigner.
[2037] Le Clerc, 1714, t. I, p. 13.
[2038] Par exemple, l'ordre romain» tient de l'ionique par ses volutes et par la base de sa colomne, mais il est plus orné et plus riche. Il a aussi plus d'élégance dans son tout, puisqu'il a plus de hauteur : cependant il paroît plus mâle et plus fort, à cause de ses modillons, et de la hauteur de son chapiteau » (Le Clerc, 1714, t. I, p. 63), et l'ordre espagnol « est plus élégant dans son tout et dans ses parties que le Romain ; cependant, il a un caractère de force et de grandeur qui fait fort bien » (p. 73).
[2039] Le Clerc, 1714, t. I, p. 28.

fût antique ou non, communément répandue ou rare, du moment qu'elle convenait à son propre goût. Une telle conception peut être rapprochée de la valeur que Le Clerc avait progressivement attachée durant les années 1690 à sa propre singularité. En effet, lorsque la beauté dépendait entièrement du goût personnel, celui-ci demandait implicitement à être justifié par la position de son détenteur, tandis que, réciproquement, l'affirmation péremptoire de la valeur du goût personnel conduisait à soutenir l'autorité de l'énonciateur. Or ce processus de légitimation circulaire restait nécessairement fragile ; il aurait donc demandé un soutien extérieur permettant de définir les qualités qu'un individu doit démontrer pour que son goût personnel soit le « bon goût ».

7.1.3. L'architecture, science universelle ou partie des beaux-arts ? Le cas du traitement des corrections optiques

Quelles sont les compétences qui permettent de reconnaître le bon goût ? La question avait déjà été soulevée lors des premières séances de l'Académie d'architecture : on arrêta que le bon goût pouvait se définir par « ce qui a tousjours plu davantage aux personnes intelligentes, dont le mérite s'est fait connoistre par leurs ouvrages ou par leurs escrits »[2040]. Si Le Clerc semble avoir lui-même négligé d'aborder explicitement la question, il ne manqua néanmoins pas de rappeler ses propres connaissances en dessin et en mathématique pour soutenir ses thèses[2041]. En conséquence, ce serait la pluralité exceptionnelle des compétences du graveur qui lui aurait permis de justifier sa position de théoricien de l'architecture.

De fait, ses ambitions se trouvèrent plus clairement exprimées lors d'une visite impromptue de Daniel Cronström, en 1701. Celui-ci rapporta à Tessin avoir surpris « sur le fait » le graveur occupé à travailler sur les planches de son traité, au lieu d'achever un ouvrage pressant dont l'architecte lui avait confié la réalisation. Il exprima son mécontentement de voir sa propre commande délaissée au profit d'un ouvrage que Le Clerc faisait « pour lui[-même] », c'est-à-dire pour sa propre gloire, « *car il se pique d'être universel* »[2042]. Écrire sur l'architecture pouvait en effet passer pour un moyen d'exprimer une telle ambition : non seulement cette

[2040] Lemonnier, 1911-1924, t. II, p. 4 ; Kruft, 1994, p. 130.
[2041] « Je souhaite que ceux qui me feront l'honneur de le voir ayent des lumières convenables pour en juger eux-mêmes, ou qu'ils veuillent bien s'en rapporter aux connoissances que je dois avoir acquises dans le dessein et les mathematiques, qui sont les principaux fondemens ou principes qui nous doivent faire réussir dans cette étude » (Le Clerc, 1714, t. I, p. 21).
[2042] Lettre de Cronström à Tessin, 14 février 1701, *in* Tessin, 1964, p. 290.

discipline requérait la mobilisation d'une très grande diversité de connaissances[2043], mais elle était aussi, comme l'affirme Félibien, « de tous les arts, celuy dont on a le plus escrit, et auquel les personnes les plus doctes se sont davantage appliquées »[2044]. Si Le Clerc lui-même ne manqua pas d'énumérer les différentes connaissances nécessaires à l'architecte, son attitude à leur égard demeure cependant ambiguë : le graveur avait en effet concentré son exposé sur qui relevait de la « beauté » et du « bon goût » de l'architecture, ce qui lui permettait d'écarter ainsi « ces connoissances, qui ne sont pas de [sa] profession »[2045]. Une telle décision semble alors contredire les ambitions qu'il avait exprimées auprès de Crosnström, celles de vouloir précisément s'étendre au-delà des « bornes ordinaires » de son métier[2046]. Pour quelles raisons aurait-il jugé nécessaire de restreindre l'usage de connaissances extérieures au champ de l'architecture, alors même qu'il cherchait, au même moment, à se prétendre universel ? Ce paradoxe doit être résolu par l'étude des usages concrets que Le Clerc avait fait des compétences acquises dans des contextes autres que celui de la pratique du dessin et de la gravure. En raison des affinités particulières qu'il avait développées pour les sciences de la vision avec le *Discours touchant le point de veue*, le traitement qu'il donne des corrections optiques en architecture paraît le plus à même d'éclairer cette question.

Selon la doctrine vitruvienne, les corrections optiques servent à limiter la perception des déformations provoquées par les éléments architecturaux en hauteur : elles consistent donc à augmenter les parties supérieures proportionnellement à leur éloignement du sol, afin d'atténuer la diminution de l'angle visuel à mesure que le regard s'élève[2047]. Dès le début du XVIIe siècle, on reconnaissait cependant combien il était difficile d'appliquer certains des préceptes qui découlaient de ce principe, sans pour autant remettre celui-ci en question[2048]. Ce fut Perrault qui, une fois encore, s'attacha le premier à en faire une critique générale afin de démontrer l'inutilité et la fausseté de ce procédé.

Pour Perrault, le principe même de la correction optique résulte d'une mécompréhension du fonctionnent de la perception. Aussi lorsque Vitruve assure qu'il convient de modifier la hauteur des colonnes, car l'œil est « trompé » par l'éloignement des objets, Perrault rétorque que « ce que Vitruve apelle icy une tromperie est plustost un remède que la Nature nous a donné

[2043] Coquery, 2013, p. 144.
[2044] Félibien, 1676, n.p. [préface].
[2045] Le Clerc, 1714, t. I, n.p. [préface].
[2046] Pour reprendre le terme de Mariette (voir ci-dessus, p. 10).
[2047] Voir à ce sujet Frangenberg, 1993.
[2048] Vincenzo Scamozzi avait ainsi refusé certaines corrections proposées par Vitruve sous prétexte que celles-ci étaient absentes des ouvrages des anciens que l'on pouvait encore admirer (Frangenberg, 1993, p. 211-212).

contre la tromperie dont les objets pourroient user envers la veue en luy cachant leur éloignement »[2049]. En d'autres termes, Perrault justifie sa position par une explication du fonctionnement du jugement perceptif : celui-ci aurait pleinement intégré les lois de la perspective, et serait donc capable de déterminer immédiatement la taille réelle d'un objet selon un rapport proportionnel entre la grandeur apparente et la distance estimée[2050]. De cette façon, toute modification des proportions serait perçue comme une déformation et non comme une correction[2051].

L'un des procédés les plus discutés concerne le renflement du fût des colonnes au premier tiers de leur hauteur. Tandis que Perrault appelait à proscrire entièrement cette pratique[2052], les membres de l'Académie d'architecture favorisèrent une position plus mesurée : quoiqu'ils fussent « persuadé[s] que cette pratique [était] en quelque façon contre la nature », ils reconnurent que « les anciens s'en sont servis dans les plus beaux ouvrages dont il nous reste des vestiges », et intimèrent alors à « ceux qui voudront les imiter de se contenir dans des bornes raisonnables de ce renflement et ne le point porter à des excès […] aprouvant, pour cet effet, les règles qui sont fondées sur le texte de Vitruve […] »[2053].

À cet égard, le jugement de Le Clerc semble remarquablement précis : le renflement des colonnes devrait être évité[2054], à moins que celles-ci ne soient situées au troisième niveau d'une façade. À cette hauteur, les colonnes deviennent en effet « un peu trop fortes par le bas », un défaut si faible « que l'œil auroit de la peine à s'en apercevoir », mais que l'on pourra néanmoins corriger « en ôtant imperceptiblement ce plus seulement du bas de la colomne, ce qui lui causera un petit renflement dont elle ne recevra aucun tort »[2055]. Seul l'emplacement particulier des colonnes — le troisième niveau — autorise ainsi une très légère correction de leur fût. De la même façon, il n'y a pas lieu d'augmenter les dimensions d'une colonne ou d'une statue proportionnellement à sa hauteur, excepté lorsque celle-ci est placée « dans un lieu étroit et serré » : une telle situation implique en effet que la colonne ou la statue soit perçue selon un violent raccourci qu'il s'agit en conséquence de tempérer[2056].

[2049] Perrault, 1673, p. 78, n. 1.
[2050] Perrault, 1673, p. 194, n. 1 ; Perrault, 1683, p. 103-104. Voir à ce sujet Herrmann, 1980, p. 65-67.
[2051] « […] toutes les apparences que l'éloignement et la situation produisent, qui sont prises pour des mauvais effets et des défauts, estant le vray état et la forme naturelle des choses, que l'on ne sçauroit changer sans les rendre visiblement difformes » (Perrault, 1683, p. 108).
[2052] Perrault, 1673, p. 82, n. 25 ; Perrault, 1683, p. 24.
[2053] Lemonnier, 1911-1924, t. I, p. 88.
[2054] Le Clerc, 1714, t. I, p. 27.
[2055] Le Clerc, 1714, t. I, p. 125-126.
[2056] Le Clerc, 1714, t. I, p. 41, 162.

Le Clerc ne s'opposait donc pas à l'usage de certaines corrections optiques, mais celles-ci devaient rester minimales et être réalisées uniquement « par raison et non par caprice »[2057]. Aussi lui semblait-il judicieux de placer les impostes légèrement en-dessous du centre d'une arche, « afin de laisser entièrement en vue le demi-cercle qui autrement paroîtroit imparfait »[2058]. De la même façon, il conseillait de donner aux métopes une hauteur très légèrement supérieure à leur largeur, car « il vaut mieux qu'ils paroissent quarrez sans l'être, que de l'être sans paroître qu'ils le sont »[2059].

De toute évidence, Le Clerc négligea entièrement l'argument de Perrault concernant la correction naturelle des apparences par le jugement perceptif, puisque les différents préceptes exposés dans le traité impliquent bel et bien la possibilité que les sens soient légèrement trompés. Si le graveur estimait peu pertinent le principe sous-jacent à toute correction optique, à savoir que « la grande hauteur, dit-on, trompe facilement la vue », ce n'était certainement pas en vertu de l'infaillibilité des sens, mais tout simplement parce que les façades sont conçues pour être regardées de loin et non de près :

> […] on doit considérer qu'on ne fait pas de grandes colomnes pour être regardées de près, mais pour être vues d'une distance convenable à leur hauteur, et d'où il seroit ridicule de les voir mal proportionnées, parce qu'on les auroit fait telles pour plaire aux yeux de ceux qui les regarderoient de près.[2060]

Le Clerc privilégiait ainsi un usage modéré des corrections optiques qui, cette fois, diffère largement de la position de Perrault. Celui-ci avait mobilisé une science extérieure au champ de l'architecture pour réfuter l'utilité des corrections optiques[2061], tandis que le graveur s'était uniquement appuyé sur des considérations propres aux modes de perception des bâtiments, en fonction des caractéristiques de ceux-ci. À l'inverse de Perrault qui, dans le *Vitruve*, employait une impressionnante variété de connaissances diverses, relevant notamment de l'histoire, de la mécanique, de l'optique, de la musique ou de l'acoustique[2062], Le Clerc se contentait de formuler des préceptes fondés sur une forme de bon sens, ou de « discernement »[2063], c'est-à-

---

[2057] Le Clerc, 1714, t. I, p. 65.
[2058] Le Clerc, 1714, t. I, p. 54.
[2059] Le Clerc, 1714, t. I, p. 45. Ce précepte ne se trouve pourtant pas chez Vitruve qui, selon la traduction de Perrault, affirme seulement que les métopes doivent être « aussi hautes que larges » (Perrault, 1673, p. 116).
[2060] Le Clerc, 1714, t. I, p. 41.
[2061] Perrault discute en effet l'infaillibilité du jugement de la vue dans ses *Essais de physique* (1680-1688, t. II, p. 322-323).
[2062] Comme l'a souligné Antoine Picon (1988, p. 120 ; voir aussi p. 151-153).
[2063] Le Clerc, 1714, t. I, p. 19.

dire sur une capacité de juger « exactement la vérité, la bonté de quelque chose »[2064]. De fait, comme il l'avait répété, seule la science du dessin pouvait être véritablement utile à la conception architecturale, car elle seule permettait l'acquisition du « discernement » et du « bon goût ».

Pourquoi Le Clerc aurait-il négligé l'emploi de connaissances extrinsèques au champ de l'architecture, alors même que son *Traité d'architecture* constituait *a priori* le moyen idéal de satisfaire des ambitions universalistes, telles qu'il les aurait exprimées auprès de Cronström ? Outre ses connaissances en optique, le graveur aurait en effet pu faire appel à d'autres compétences acquises lorsqu'il était ingénieur, voire même à quelques éléments de physique avec lesquels il se familiarisa au tournant du XVIIIe siècle. Le modèle de Perrault aurait en outre pu le conduire à explorer d'autres disciplines connexes, telles que la musique, entendue comme discipline mathématique. Il semble que la disparité entre les ambitions initiales du graveur — celles qu'il avait alléguées auprès de Cronström — et celles que son ouvrage manifeste, ne peut être rapportée à un comportement incohérent ; elle doit plutôt être interprétée comme le résultat d'une évolution au cours de laquelle le graveur aurait considéré différemment l'efficacité propre à chacun des outils rhétoriques dont il disposait. À l'engouement suscité par l'universalisme d'un Perrault, Le Clerc avait fini par préférer une approche exclusivement fondée sur son propre goût et sur sa propre subjectivité, sans chercher à légitimer ceux-ci autrement que par la référence implicite à ses compétences de dessinateur. Cette évolution peut bien sûr avoir été causée par le trop grand effort qu'auraient coûté à un vieillard la conception et la rédaction d'un traité d'architecture à la manière du *Vitruve* de Perrault, mais elle me semble aussi s'expliquer par l'appréhension d'une forme d'incompatibilité entre certains champs d'activité, appréhension dont il s'agit à présent d'éclairer la nature et l'origine.

7.2. La fréquentation des savants : entre recherche de prestige et émulation intellectuelle

Les publications auxquelles Le Clerc consacra les premières années du XVIIIe siècle ont jusqu'à présent été attribuées à des motivations relativement floues, telles que le désir d'être savant, de paraître universel, ou encore de dépasser la frustration causée par le caractère trop

[2064] Furetière, 1690, t. I, n.p. [entrée « discerner »].

mécanique de la gravure[2065]. De toute évidence, ces interprétations restent superficielles puisqu'elles n'expliquent que très succinctement l'origine des motivations de Le Clerc, et elles doivent en conséquence être nuancées, voire corrigées. Il semble de fait très peu probable que les travaux du graveur pour l'Académie des sciences eussent véritablement favorisé son activité littéraire. Le Clerc avait certes cherché à se représenter parmi les académiciens, mais ceci afin d'afficher son statut de dessinateur et de graveur, et non pour s'arroger le titre de savant. En effet, comme on l'a vu, la conception et l'ornementation de l'image semblent l'avoir davantage stimulé que des activités plus proprement épistémiques telles que l'observation et la reproduction méticuleuses des spécimens[2066]. Du reste, au tournant du siècle, lorsque le graveur commença véritablement à s'intéresser à la cosmologie et à la pneumatique, il avait cessé toute activité pour le compte de l'institution depuis près de quinze ans[2067].

Si l'on peut légitimement refuser d'attribuer à l'Académie des sciences un rôle décisif dans l'intérêt que le graveur développa pour la physique, il devient alors nécessaire d'identifier le milieu qui aurait effectivement pu jouer un tel rôle. Or la tâche paraît *a priori* difficile : au dire de ses proches, Le Clerc ne s'était guère mêlé aux cercles savants de la capitale, et seules les séances de l'Académie de peinture et de sculpture semblent l'avoir conduit hors des Gobelins[2068]. Le fonctionnement de la manufacture aurait peut-être contribué à freiner le développement d'une telle sociabilité. Comme « une petite ville », elle prodiguait à ses habitants tout ce qui était nécessaire à leur vie, en les cantonnant à l'écart de l'agitation de la capitale[2069], et elle encourageait de fait des pratiques endogamiques[2070]. Si l'on en croit les nombreux actes de baptême dans lesquels Le Clerc fut ou parrain ou compère, le graveur avait noué des liens étroits avec plusieurs familles logeant à la manufacture : outre la famille

[2065] Voir ci-dessus, p. 19-21.
[2066] Voir ci-dessus, chap. 4.4.3 et 4.4.4.
[2067] Le Clerc exécuta ses derniers travaux pour l'Académie avant 1685 (voir ci-dessus, p. 244). Notons ainsi que les vignettes qu'il exécuta vers 1708 pour l'*Essay d'analyse sur les jeux de hazard* de Pierre Rémond de Montmort (IFF 2800-2806) n'entretenaient aucun lien avec l'Académie des sciences, puisque l'auteur n'était pas encore membre de l'institution à ce moment-là.
[2068] « Il ne sortoit presque jamais, et ne faisoit point de visite qui ne fût au moins d'une bienséance nécessaire » (*Abrégé*, p. 433). Voir aussi Bertrand, 1878, p. 299, n. 1.
[2069] « Ils prennent tous ensemble d'honestes divertissemens, et se traitent les uns apres les autres, ce qui les empêche d'aller faire la débauche autre part : c'est une des raisons pour lesquelles on les a tous logez ensemble » (*Mercure galant*, 1673, p. 248-249, transcrit *in* Burchard, 2016, p. 264).
[2070] Knothe, 2016, p. 47-50.

Kerchove, il était proche de celles de Jacques Rochon[2071] et d'Antoine Cozette[2072] — lesquels occupèrent successivement la charge de concierge de la manufacture, — et, surtout, de celle de Philippe Branchy[2073], lapidaire, qui travaillait aux « tables de jaspe, agate, et autres pierre précieuses en rapport »[2074]. Il entretenait également certaines relations avec la famille de Jean-Baptiste Tuby[2075], celle de François Bonnemer[2076], ou avec celles des tisserands Jean Lefebvre[2077] et Jean de La Croix[2078].

Ce noyau social, composé essentiellement d'artisans occupés à des tâches mécaniques[2079], semble évidemment peu propice à stimuler les intérêts du graveur pour la philosophie naturelle. De toute évidence, ce n'était ni parmi les artisans des Gobelins ni au sein de l'Académie des sciences que Le Clerc développa ses projets littéraires. D'autres relations, plus difficiles à établir, mais non moins importantes, doivent donc être reconstituées. Premièrement, de nombreux ambassadeurs et autres étrangers de marque furent accueillis au sein des Gobelins[2080]. Certains d'entre eux, tels que le prince-électeur Joseph-Clément de Bavière ou le nonce apostolique en France Filippo Antonio Gualterio, visitèrent avec grand intérêt le cabinet de Le Clerc. Deuxièmement, celui-ci entretenait des liens d'amitié avérés avec plusieurs érudits et hommes de lettres pour lesquels il travailla — les frères Perrault, Brianville, Félibien, Du Molinet, Pierre Lebrun, ou encore l'abbé François Tallemant[2081], — ce qui atteste des compétences sociales *a priori* suffisantes pour intégrer des cercles littéraires ou scientifiques.

[2071] Jacques Rochon assista au mariage de Le Clerc et de Charlotte van de Kerchove le 21 novembre 1673 et au mariage de Catherine van de Kerchove, la belle-sœur du graveur, avec Philippe Branchy, le 11 février 1676 ; il fut également le parrain de Sébastien II, né le 29 septembre 1676 (voir annexe 1).
[2072] Le 18 février 1692, Antoine Cozette maria sa fille, Françoise-Anne, à Jean van de Kerchove, le beau-frère de Le Clerc (voir annexe 1).
[2073] Philippe Branchy épousa Catherine van de Kerchove, la belle-sœur de Le Clerc, le 11 février 1676. Il fut également parrain de l'un des fils de Le Clerc, Philippe, né le 6 mai 1680, et assista au mariage de Jean Van de Kerchove, le beau-frère de Le Clerc, avec Françoise-Anne Cozette, fille d'Antoine Cozette, le 18 février 1692 (voir annexe 1).
[2074] *Mercure Galant*, 1673, p. 259, transcrit *in* Burchard, 2016, p. 264.
[2075] Jean-Baptiste Tuby fut le parrain de l'un des fils de Le Clerc, Jean-Baptiste, né le 30 mars 1687, et Le Clerc fut lui-même le parrain de deux des enfants de Jean-Baptiste II Tuby, Sébastien, né le 22 novembre 1701, et Charlotte, née le 4 août 1709 (voir annexe 1).
[2076] La femme de François Bonnemer, Catherine Mosin, fut la marraine de l'un des fils de Le Clerc, François, né le 3 mars 1679 (voir annexe 1).
[2077] La femme de Jean Lefebvre, Anne-Virgine Damico, fut la marraine de Laurent-Josse, né le 22 août 1677 (voir annexe 1).
[2078] François de La Croix, peintre ordinaire du roi, et fils de Jean de La Croix, peignit le portrait du graveur, conservé au Musée des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 3587), comme en témoigne la signature « *De La Croix pinx.* » sur l'estampe gravée par Pierre Dupin d'après le portrait en question (IFF18, t. VIII, Dupin (Pierre), inv. no. 44). Sur la famille de Jean de La Croix, voir Lacordaire 1897, p. 27-29.
[2079] Ainsi les Kerchove eux-mêmes, teinturiers de père en fils, n'appartenaient-ils pas au cercle des « illustres » artisans dont Le Brun avait établi la liste pour le *Mercure Galant* (Burchard, 2016, p. 128-129).
[2080] Knothe, 2016, p. 72.
[2081] L'amitié de Le Clerc et de Tallemant est mentionnée par Laurent-Josse (*Cat. ms.*, 1680, no. 3).

Enfin, le graveur fréquentait plusieurs de ses collectionneurs qui, tels Matthieu-François Geoffroy, Antoine Dezallier d'Argenville et Colbert de Torcy, s'enthousiasmaient également pour l'histoire naturelle et la physique. En célébrant, par la recherche de son œuvre complet, l'homme et son génie, en le fréquentant alors qu'il travaillait, en conversant avec lui au sujet de diverses matières, ces curieux pouvaient avoir contribué à renforcer, chez le graveur, certaines dispositions pour les matières de ses futurs ouvrages.

7.2.1. De l'atelier au cabinet de physique

Les curieux d'estampes qui visitaient Le Clerc dans son cabinet devaient nécessairement être amenés à observer les instruments de physique qu'il possédait. En effet, ses biographes attestent tous l'existence d'une véritable collection de « machines pour l'architecture, pour la guerre, pour les forces mouvantes, pour l'équilibre des liqueurs, pour la pesanteur de l'air, pour l'élévation des eaux, pour le mouvement perpétuel, pour la gnomonique, pour la statique, pour la vision, pour la perspective, pour l'optique, la dioptrique, la catoptrique, etc. », que l'on retrouverait dans l'estampe du *Cabinet*[2082]. Les informations prodiguées par l'inventaire après-décès du graveur semblent bel et bien confirmer l'existence de cette collection : on y trouverait « deux petits canons de fonte d'environ chacun 18 pouces »[2083], « un écorché en bronze de Coyzevox » — que l'on remarque au premier plan de la planche gravée par Ertinger pour la réédition du traité d'Abraham Bosse **[fig. 5.4]**, — un « taureau en bronze », « une sphère de carton suivant Copernic, deux petits microscopes, six petites machines en bois pour démontrer la perspective et plusieurs compas et instruments de cuivre, servant aux mathématique », auxquels s'ajoute un ensemble assez important[2084] de « plusieurs modèles en petit de machines propres aux bâtiments de guerre et autres arts, comme grue, chèvre, roue, vis d'Archimède et autres aussi concernant la mécanique ». Compte tenu de la relative adéquation de ces informations — en dépit de leur caractère lacunaire[2085] — avec les pièces représentées dans le

[2082] *Éloge*, p. 188-189. Voir également *Abrégé*, p. 424-425 et Mariette, 1851-1860, t. III, p. 101.
[2083] Archives nationales, Minutier central, XI, 443 transcrit *in* Weigert, 1937b, p. 8, 11. Pour une étude détaillée des différents instruments représentés dans l'estampe du *Cabinet*, voir Préaud, 2014.
[2084] On peut en effet juger cet ensemble assez important en raison de la valeur de 300 livres qui lui est attribuée. À titre indicatif, on pourra consulter l'inventaire des instruments de Jacques Rohault, avec l'estimation de leur valeur respective (Picolet et McClaughlin, 1976).
[2085] Il faut en outre considérer que l'inventaire ayant été dressé trois ans après la mort de Le Clerc, il ne répertoriait pas nécessairement les biens du graveur de manière exhaustive : d'autres instruments avaient été vendus puisqu'on trouve une reconnaissance de dette de « Mr de Clermont, mousquetaire, [pour] la somme de 80 l. pour restant de quelques machines à lui vendues qui faisaient partie du cabinet dudit feu S^r Le Clerc » (Archives nationales, Minutier central, XI, 443 transcrit *in* Weigert, 1937b, p. 13).

Cabinet, il semble que l'estampe puisse effectivement nous renseigner sur le type d'instruments que Le Clerc avait réellement rassemblés, à défaut de nous donner une image fidèle de leur disposition[2086].

Le graveur ne se contentait vraisemblablement pas d'acheter ses pièces à quelque artisan, mais il les concevait et les exécutait lui-même. Laurent-Josse raconte en effet comment son père abandonnait ses travaux de gravure à la tombée de la nuit pour fabriquer ses propres machines, et qu'il se montrait, dans cet ouvrage, « extrêmement adroit »[2087]. Qu'il eût effectivement procédé à de tels travaux paraît plausible[2088] : durant la deuxième moitié du XVIIe siècle, la fabrication d'instruments scientifiques n'impliquait pas encore l'existence d'une catégorie socio-professionnelle, et elle pouvait en conséquence s'insérer au sein de différents métiers impliquant différentes compétences[2089]. Étienne Migon, le prédécesseur de Le Clerc à la charge de professeur de perspective, avait lui-même réalisé de nombreux instruments pour l'Académie des sciences[2090], et il est possible que le graveur cherchât, dans un premier temps, à suivre son exemple.

En outre, il avait sans doute admiré, au sein de l'Académie, un certain nombre d'instruments, parmi lesquels ceux représentés dans le frontispice de l'*Histoire des animaux* **[fig. 4.74]**, mais aussi certaines maquettes de machines dont il pouvait plus directement s'être inspiré. En effet, dès 1668, on fabriquait pour l'institution « des modelles de toutes sortes de machines », et ce avec un très grand soin, puisque le savant Henri Justel rapporte qu'il « n'y a rien de mieux faict ny de plus joli »[2091]. Si les modèles de machines servaient initialement à démontrer ou à examiner l'efficacité d'un projet[2092], ils semblent avoir connu une véritable vogue durant la période qui nous intéresse, ainsi que l'illustre l'exposition organisée en 1683 par un certain Jean-Baptiste Picot[2093]. À la suite de Justel, Picot insistait sur la fascination que suscitait la contemplation des modèles en action, « rangez les uns auprès les autres à une distance suffisante pour laisser aux mouvemens la liberté d'agir »[2094].

[2086] Sur le caractère fictif de la planche du *Cabinet*, voir ci-dessus, p. 383-384.
[2087] *Abrégé*, p. 424.
[2088] Contrairement à ce que suggère Maxime Préaud (2014, p. 20).
[2089] Voir Turner, 1998.
[2090] Voir ci-dessus, p. 340.
[2091] Cité *in* Brown, 1934, p. 157.
[2092] Vérin, 1993, p. 45 ; Birembaut, 1967, p. 144.
[2093] Sur cette exposition et sur la vogue des modèles de machines au début du règne de Louis XIV, voir Birembaut, 1967.
[2094] Cité *in* Birembaut, 1967, p. 143.

Les raisons qui poussèrent Le Clerc à fabriquer ses propres modèles demeurent en partie mystérieuses. On peut néanmoins suggérer que le graveur avait déjà développé un intérêt pour les engins de construction et de guerre lorsqu'il travaillait à Metz comme ingénieur-géographe[2095]. Cet intérêt, d'abord utilitaire, l'aurait ensuite amené à développer une sorte de plaisir esthétique, cette fois directement tourné vers les maquettes, à l'exemple de celui qui transparaît dans les descriptions de Justel ou de Picot.

Quant aux instruments de physique, ils avaient peut-être été initialement conçus dans le dessein de défendre empiriquement la thèse du *Discours touchant le point de veue*[2096]. Le graveur aurait ensuite compris que leur emploi pouvait constituer une pratique en soi, comme le suggère la planche du *Cabinet*. Dans le premier dessin préparatoire de celle-ci **[fig. 7.5]**, le graveur se représente en train de procéder à une expérience à l'aide d'un mince tube de verre plongé dans un vase rempli de liquide : l'audience pouvait alors observer le liquide s'élever dans le tube au-dessus de la surface du contenu du vase[2097]. Si l'effet, dû à la capillarité, ne manquait sans doute pas d'étonner certains spectateurs, l'expérience doit pourtant être distinguée des pratiques de divertissement encore en usage dans de nombreux cabinets de curiosités privés, c'est-à-dire celles qui privilégiaient les *mirabilia*, les effets merveilleux aux causes inconnues ou masquées, et qui restaient de ce fait encore apparentées à la tradition de la magie naturelle[2098]. Au contraire, l'expérience représentée dans le *Cabinet* ne servait d'autre but que celui d'éclairer les causes du phénomène. Dans les années 1660[2099], Jacques Rohault avait réalisé des observations similaires, lesquelles l'avaient conduit à postuler la raréfaction des particules d'air dans les contenants étroits, raréfaction qui diminuait en conséquence la pesanteur et permettait à l'eau de s'élever dans les tubes[2100]. Le Clerc semble avoir mobilisé une explication similaire, puisqu'on trouve une figure de l'instrument dans l'addition du *Nouveau système du monde* parmi différentes expériences servant à démontrer les effets de la pesanteur de l'air[2101] **[fig. 7.16]**. Dès lors, les réunions que le graveur tenait dans son cabinet peuvent être assimilées aux récréations scientifiques que Rohault lui-même popularisa dans le

[2095] Comme peut le suggérer le cas de Nicolas Grollier de Servière *in* Turner, 2008, p. 206.
[2096] Voir ci-dessus, p. 362.
[2097] L'expérience a justement été identifiée par Maxime Préaud (2014, p. 27).
[2098] Sur cette culture, voir notamment Eamon, 1994. Le compte rendu anonyme d'une visite du cabinet de Grollier de Servière en 1671 atteste la persistance de cette tradition à la fin du XVIIe siècle (voir Turner, 2008, p. 207-208).
[2099] En décembre 1660, Huygens assista à plusieurs reprises aux expériences de Rohault sur « l'eau qui monte dans les petits tuyaux » (Huygens, 1888-1970, t. XXII, p. 539-541).
[2100] Rohault, 1671, p. 191-192.
[2101] Voir Le Clerc, 1708, p. 170-175.

cadre de conférences publiques, et que Jacques Ozanam et, plus tard, Jean-Antoine Nollet adaptèrent à un cadre privé[2102]. De ce fait, Le Clerc s'inscrivait pleinement au sein du tournant empirique des modes de sociabilité scientifique. À la pratique de la *disputatio* scolastique — fondée sur une formalisation logique à partir de principes premiers — et à la monstration des *mirabilia* — qui échappaient *de facto* au domaine des principes premiers — se substituait un mode de conversation policé, dans lequel les arguments développés en vue de l'élaboration de principes premiers reposaient sur une base commune à tous les interlocuteurs, à savoir les faits observés[2103].

Si l'on en croit Laurent-Josse, Le Clerc savait donner de ses instruments — et de leurs effets — « l'intelligence avec une fort grande netteté »[2104], et il avait appris à s'exprimer « fort juste, même sur des points de science assez épineux »[2105]. Selon Vallemont, il « parl[ait] aussi juste et raisonn[ait] aussi conséquemment […] que s'il n'avoit fait toute sa vie autre métier que de philosopher »[2106]. Il s'était constitué une bibliothèque riche de trois cent quarante-quatre volumes, « partie in-folio, in-quarto, in-octavo et in-douze, traitant de mathématiques, architecture, perspective, géométrie et autres »[2107], soit « sur presque toutes sortes de sciences physiques ou mathématiques »[2108]. Il convient de souligner le caractère tout à fait extraordinaire de cet ensemble. En comparaison, on pouvait certes dénombrer dans les plus importantes bibliothèques des peintres du XVIIe siècle, jusqu'à cinq cents volumes[2109], mais ceux-ci étaient vraisemblablement consacrés à des sujets fort variés, et non restreints aux arts et aux sciences. D'ailleurs, ce nombre était généralement nettement plus faible : un graveur aussi lettré que Nanteuil ne possédait qu'une soixantaine de volumes[2110].

En outre, la bibliothèque de Le Clerc était plus conséquente que celles de certains savants, comme le suggère l'exemple du célèbre Jacques Rohault, qui ne possédait que cent soixante pièces selon son inventaire après-décès[2111]. Quant à la bibliothèque de Christiaan Huygens, elle comptait plus de trois mille trois cents titres, mais seuls quatre cent six d'entre eux portaient

---

[2102] Stafford, 1996, p. 47-58.
[2103] Daston et Park, 1998, p. 240-253.
[2104] *Abrégé*, p. 424.
[2105] *Abrégé*, p. 433-434.
[2106] *Éloge*, p. 190.
[2107] Archives nationales, Minutier central, XI, 443 — j'ai corrigé la transcription fautive de Roger-Armand Weigert (1937b, p. 11).
[2108] Abrégé, p. 424.
[2109] Damm, 2013, p. 25-26.
[2110] Adamczak, 2011, p. 316. Pour une comparaison plus approfondie sur le type d'ouvrages que possédaient les peintres français autour de 1700, on pourra se référer au mémoire de recherche de Carla Julie (2019).
[2111] Picolet, 1976, p. 19.

sur la physique et les mathématiques[2112]. Ces brefs éléments de comparaison achèvent de souligner l'importance de la bibliothèque du graveur. Si celle-ci répondait évidemment à un souci de maîtriser largement les différentes théories que l'usage de machines et autres instruments pouvait nécessiter, l'accumulation de livres devait également servir à confirmer la posture de savant qu'il commença à s'attribuer auprès de ses visiteurs.

L'atelier dans lequel Le Clerc travaillait fut ainsi progressivement dépouillé de ses caractéristiques initiales, afin d'être transformé en un lieu de sociabilité savante, « d'une propreté singulière » et « *orné* de quantité de machines, de méchaniques et d'autres curiosités mathématiques », ainsi que le décrit Mariette[2113]. Il semble que l'on doive attribuer cette métamorphose à la fréquentation de l'atelier par ceux qui, à l'origine, s'intéressaient à la gravure et non à la physique, c'est-à-dire les curieux d'estampes. Les biographes de Le Clerc rapportent en effet que celui-ci « entretenoit fort bien une compagnie tout en travaillant »[2114], et que « la compagnie des personnes sçavantes, qui se faisoient un plaisir de le venir visiter, ne luy faisoit pas mesme abandonner son ouvrage »[2115].

L'attitude du graveur ne correspond donc pas aux modes de communication privilégiés au sein d'un cabinet de curiosités, lesquels impliquaient généralement une présentation des objets exposés et une conversation portant sur leurs caractéristiques[2116]. Elle devait en conséquence dériver d'une sociabilité initialement concentrée sur la production gravée, découlant vraisemblablement du plaisir que procurait l'observation de l'artiste au travail. Dans un tel contexte, certains curieux auraient également su apprécier les machines construites par le graveur. L'un des premiers grands amateurs de son œuvre, Isaac Thuret, horloger du roi, avait notamment fabriqué certains instruments pour le compte de l'Académie des sciences[2117], et il semble parfaitement plausible qu'il eût examiné les modèles du graveur, contribuant peut-être à l'essor d'un intérêt plus général envers ceux-ci.

[2112] Voir le catalogue de la vente de ses livres reproduit *in* Huygens, 1888-1970, t. XXII.
[2113] Mariette, 1851-1860, t. III, p. 101 (je souligne).
[2114] *Abrégé*, p. 433.
[2115] Mariette, 1851-1860, t. III, p. 99.
[2116] À titre d'exemple, voir le compte rendu de la visite du cardinal Gualterio dans le cabinet de Vallemont, publié dans le *Mercure galant* (août 1706, p. 186-210).
[2117] On notera en particulier les deux calendriers astronomiques commandés par Ole Rømer (BNF, Cartes et plans, inv. no. GE A-280 et GE A-281 ; Turner, 2018, cat. no. 20 et 21) et l'horloge de Huygens conservée au Musée Boerhaave à Leyde (inv. no. Vg 854). Sur les liens entre le métier d'horloger et la fabrication d'instruments de mathématique, voir Turner, 1998.

Si l'on en croit Laurent-Josse, ce ne fut qu'au tournant du XVIIIe siècle que les visites se multiplièrent[2118]. On peut en déduire que ce fut vers ce moment-là que le cabinet acheva sa transformation, et que le graveur se métamorphosa en savant à part entière. Comme dans la planche du *Cabinet*, Le Clerc abandonnait son travail de gravure[2119] pour présenter une expérience dont les effets devaient ensuite être décrits puis éventuellement débattus. Dans un tel contexte, les amateurs d'estampes auraient ainsi cédé leur place aux amateurs de physique et autres curiosités scientifiques.

7.2.2. Curieux d'estampes ou amateurs de curiosités ? Les intérêts des visiteurs de Le Clerc

La réalité témoigne cependant d'une perméabilité autrement plus complexe. Parmi les visiteurs les plus illustres du graveur, le prince-électeur Joseph-Clément de Bavière aurait affirmé à Mariette que Le Clerc « estoit un des plus galans hommes qu'il eût connus en France, et qu'il avoit eu un plaisir singulier à l'entretenir et à voir toutes les différentes curiosités de son cabinet »[2120]. Le graveur aurait alors fait présent à l'Électeur d'un « tableau changeant »[2121] qui joignait deux estampes, *Élie sur son char de feu* **[fig. 7.8]** et *Tobie et l'ange*[2122]. Ce type d'objet, également qualifié de *tabula scalata*, se trouve décrit dans plusieurs traités de perspective, tels ceux de Jean-François Nicéron et de Jean Du Breuil[2123] **[fig. 7.9]** : parfois utilisé avec un miroir, il comporte une suite de prismes triangulaires accolés les uns aux autres ; une face de chaque prisme est fixée au support et demeure invisible ; les deux autres faces visibles sont recouvertes de lanières découpées dans chacune des deux images, collées en alternance, de telle sorte que l'on puisse, d'un certain point de vue, voir l'une ou l'autre des images se reconstituer. Le Clerc appréciait manifestement ce type de dispositif — on sait qu'il offrit à Louis XIV un objet similaire, présentant cette fois en rapport l'*Académie des sciences et des beaux-arts* et l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*[2124] — parce que celui-ci lui permettait de

[2118] « Ces petites curiosités, jointes à sa réputation, lui attirèrent une infinité de visites, et lui procurèrent beaucoup de connaissances durant les quinze dernières années de sa vie » (*Abrégé*, p. 433).
[2119] Comme le souligne Maxime Préaud (2014, p. 27), on observe dans l'estampe, à gauche du graveur, un burin à côté d'une plaque de cuivre, surplombé d'un grand papier huilé dans un cadre, qui devait servir à atténuer la lumière directe sur le lieu de travail.
[2120] Mariette, 1851-1860, t. III, p. 99.
[2121] *Abrégé*, p. 424-425.
[2122] IFF 4.
[2123] Voir Stafford et Terpak, 2001, p. 225.
[2124] Laurent-Josse dit en réalité que « Sa Majesté avoit fait mettre ces deux morceaux dans son cabinet en tableau changeant » (*Abrégé*, p. 427), mais il paraît néanmoins probable que Le Clerc fût bien à l'origine de ce dispositif.

concilier la curiosité provoquée par le fonctionnement de l'instrument, avec le plaisir que procurait la contemplation de ses estampes. De fait, Joseph-Clément restait avant tout un amateur d'art et non un savant[2125], si ce n'était par le seul plaisir de former des collections de « miroirs, antiques, médailles, et autres curiositez »[2126]. L'intérêt porté ici au graveur découlait alors de la singularité des compétences qu'il réunissait, comme le soulignait Vallemont :

> Il faut observer que la conversation des savans qui le voyoient n'interrompoit point son travail, et ce qui est admirable c'est qu'il prenoit part à ce qui se disoit et y mêloit souvent du sien, avec autant de justesse et de précision que s'il avoit eu à la fois deux âmes : une pour entretenir ses amis, et une autre pour conduire son ouvrage.[2127]

Les paroles de Vallemont attestent la fascination que pouvait générer la simple capacité du graveur à passer aisément d'un champ à un autre. Or ces capacités n'étaient pas simplement admirées des amateurs d'estampes mais aussi de certains savants. Vallemont lui-même ne manquait pas de contempler son ami à l'ouvrage[2128], et pourtant, il ne semble guère avoir eu d'intérêt préalable pour l'estampe[2129]. On sait par contre qu'il possédait, au Collège du Cardinal Lemoine où il enseignait, un riche cabinet de curiosités naturelles et d'antiquités[2130]. Quoique ses collections témoignent d'un goût différent de celui du graveur, l'amitié entre les deux hommes s'était manifestement construite sur la base de leur intérêt commun pour les matières de physique[2131].

Le cas de Filippo Antonio Gualterio, nommé cardinal en 1706, est également éclairant. Au dire de Laurent-Josse, Gualterio « visitoit souvent » le graveur et « prenoit un singulier plaisir à [le] voir travailler […] et à lui entendre expliquer ce qu'il y a de plus curieux dans presque toutes les parties de la physique et des mathématiques »[2132]. Gualterio passait certes pour l'un des grands collectionneurs d'art et de curiosité de son temps, et il possédait une riche collection

---

Maxime Préaud (2014, p. 22) suggère par ailleurs que l'espèce de boîte, situé à droite du petit portique, au premier plan de l'estampe du *Cabinet*, puisse représenter une *tabula scalata*.

[2125] Joseph-Clément ne possédait qu'une bibliothèque fort modeste, comprenant seulement onze volumes portant sur les mathématiques et les sciences naturelles (Demoulin, 1983, p. 104-105)

[2126] Pour sa future résidence à Bonn, Joseph-Clément informe en effet Robert de Cotte qu'il est nécessaire de prévoir « plusieurs cabinets » pour ses collections (transcrit *in* Oglevee, 1956, p. 7-8).

[2127] *Éloge*, p. 182.

[2128] Comme il l'indique dans son *Éloge* (p. 96) à propos des dessins pour l'histoire de l'Ordre du Saint-Esprit : « [l]'assiduité avec laquelle je visitois l'auteur m'a procuré l'occasion de les voir composer et de les admirer ».

[2129] Rien ne laisse en effet penser que Vallemont avait développé un intérêt pour l'estampe antérieur à sa rencontre avec Le Clerc.

[2130] Celui-ci est en partie décrit dans le *Mercure galant* (août 1706, p. 186-210) lors de la visite du cardinal Gualterio.

[2131] Voir ci-dessus, p. 409.

[2132] *Abrégé*, p. 427.

d'estampes[2133] ; cependant, à la différence de Joseph-Clément, il pouvait se targuer d'être également un savant à part entière. Proche de Francesco Bianchini et de Celestino Galiani, il réunissait chez lui une petite académie où l'on évaluait, selon une méthode essentiellement empirico-mathématique, certaines des thèses de Descartes, de Huygens ou de Newton[2134]. Le plaisir que le futur cardinal trouva à visiter le cabinet du graveur l'aurait peut-être conduit à lui octroyer le titre de chevalier romain à la fin de l'année 1705[2135]. En effet, si ce titre servait parfois à récompenser un travail accompli pour le compte du Saint-Siège[2136], on ne connaît aucune trace d'un quelconque ouvrage que le graveur aurait exécuté pour Gualterio ou pour Clément XI. Seule la planche du *Cabinet* pourrait éventuellement avoir été dédiée au cardinal mais, eût-ce été le cas, elle aurait simplement servi à attester la gratitude de Le Clerc pour l'honneur qui lui avait été conféré. Aussi le graveur aurait-il initialement suscité l'intérêt du cardinal par ses activités de savant ou d'homme de lettres — c'est-à-dire par sa conversation, par ses ambitions littéraires, et par la présentation des machines de sa collection — et ensuite seulement par sa production gravée.

7.2.3. Du graveur à l'homme de lettres : le cercle de Matthieu-François Geoffroy et les amitiés savantes de Le Clerc

La métamorphose de l'atelier en cabinet de physique atteste l'intérêt du graveur à l'égard d'un champ restreint de la pratique scientifique, telle que nous l'entendons aujourd'hui, mais qui, de fait, relevait davantage de ce que l'on pouvait encore, à l'époque, appeler un art. La machine était certes devenue un outil indispensable à la pratique de la nouvelle philosophie[2137],

---

[2133] Neveu, 1994, p. 43-44.
[2134] Voir Ferrone, 1982, p. 77-82 et Macuglia, 2020.
[2135] L'énorme fonds des papiers de Gualterio conservé à la British Library (Add. Ms. 20241-20583) contient peut-être des informations relatives à cette nomination. Je n'ai consulté que les volumes Add. Ms. 20318. (correspondance de Gualterio avec Colbert de Torcy, 1700-1708), Add. Ms. 20397-20400 (correspondance de Gualterio avec divers Français, 1698-1727) et Add. Ms. 20401 (papiers divers concernant les affaires françaises, 1670-1714) sans y trouver de mention du graveur. De plus, les motivations du cardinal ne peuvent guère être interprétées à la lumière des lettres de provision que Laurent-Josse prit soin de retranscrire intégralement, puisqu'on y trouve seulement un vague éloge des vertus morales du graveur : « Vitæ ac morum honestas, aliaque laudabilia probitatis ac virtutum merita quæ illarum largiter Allissimus in persona tua cumulavit, merito nos inducunt ut personam eamdem singularibus prærogativis et honoribus decoremus, necnon dignioris nominis titulo extollamus. Hinc est quod nos volentes te, præmissorum meritorum tuorum intuitu, specialis excellentiæ dignitate sublimare et condignis prosequi favoribus, te Dominum Le Clerc Sacri Palatii et aulæ Lateranensis comitem, militem et equitem aureatum […] » (transcrit *in Abrégé*, p. 427).
[2136] Véronique Meyer (1988, p. 5) suggère que le titre de chevalier romain obtenu par Pierre Simon en 1691 peut être rapproché des nombreux portraits des hauts dignitaires de l'Église que le graveur avait exécutés.
[2137] Voir par exemple Baigrie, 1996, sur le rapport de Descartes aux machines, et sur le rôle de celles-ci dans la constitution de sa philosophie naturelle.

mais sa fabrication et son utilisation restaient encore étroitement assimilées à une activité manuelle. Au sein de l'Académie des sciences, la « classe inférieure » des pensionnaires dans laquelle furent cantonnés Antoine Niquet ou Claude-Antoine Couplet, se trouvait ainsi associée à l'entretien et la fabrication des instruments et des modèles de machines[2138].

Cependant, en dépit de son caractère mécanique, la maîtrise des instruments relevait aussi d'un savoir-faire de plus en plus spécifique et, en conséquence, de plus en désirable[2139]. La capacité de fabriquer ses propres instruments et de les utiliser convenablement pouvaient permettre à un artisan d'intégrer un cercle de savants. Ainsi Louis Hubin, émailleur ordinaire du roi, souligna largement ses compétences dans l'exécution des machines — et non pas seulement dans l'invention de celles-ci, laquelle restait purement spéculative[2140] — afin de s'introduire auprès des membres de l'Académie des sciences pour entretenir par la suite un véritable « commerce […] avec les sçavans »[2141]. Certains académiciens se montraient d'ailleurs particulièrement sensible au savoir-faire impliqué dans la construction des machines, à commencer, une fois encore, par Claude Perrault. Dans un ouvrage consacré aux machines conçues par son frère, Charles se lamentait ainsi — non sans esprit — de ce que la « pluspart des gens de lettres les ignorent [c.-à-d. les machines] ordinairement à proportion de leur littérature » si bien que certains sont « d'une érudition si profonde qu'il n'auroient pas distingué un marteau d'avec un maillet, ny une scie d'avec une lime »[2142].

Durant les années 1670, Le Clerc avait de toute évidence perçu l'intérêt de Perrault pour les machines — intérêt dont témoignent les nombreuses planches qui leur sont consacrées dans la traduction du *Vitruve*[2143], — et il avait probablement compris la valeur que le savant accordait au savoir-faire qu'elles requéraient pour être opérationnelles. Il semble alors qu'il parvînt à faire connaître de telles compétences avant même que son cabinet ne se développât, pour se retrouver, durant les années 1680, intégré au petit cercle savant de l'apothicaire et premier échevin de Paris, Matthieu-François Geoffroy. Selon Fontenelle, Geoffroy aurait en effet

---

[2138] Voir notamment CBR, t. I, p. 270, 388, 447, 503, 646, 780, 853.
[2139] Sur ce sujet, voir en dernier lieu Bertucci, 2017.
[2140] « Puis que présentement l'on a de la curiosité pour les nouvelles inventions jusques à recevoir favorablement de simples desseins qui n'ont jamais esté pratiquez, et qui souvent ne le peuvent estre, j'ose me flatter que le public n'aura pas désagréables quelques machines de verre que j'ay exécutées avec succès » (Hubin, 1673, n.p. [préface]). Voir à ce sujet Gallay, 2021a [à paraître].
[2141] Selon Jacques Ozanam, cité *in* Turner, 1998, p. 82.
[2142] Perrault 1700, n.p. [préface]. Sur l'intérêt de Claude Perrault pour les machines, voir Picon, 1988, p. 95-101.
[2143] Perrault, 1673, pl. LVI-LXV.

montré de très hautes ambitions pour l'aîné de ses fils, Étienne-François, qui devint plus tard l'un des premiers chimistes de France :

> […] l'éducation [de ce] jeune homme a été telle que, quand il fut en physique, il se tenoit chez son père des conférences réglées, où M. Cassini apportoit ses planisphères, le P. Sébastien ses machines, M. Joblot ses pierres d'aiman, où M. Du Verney faisoit des dissections, et M. Homberg des opérations de chymie, où se rendoient du moins par curiosité plusieurs autres sçavants fameux et de jeunes gens qui portoient de beaux noms […][2144]

S'il est permis d'imaginer Le Clerc au sein de ce cercle, ce n'est qu'en raison d'une conjonction de différents éléments. Étienne-François étant né en 1672, de telles réunions eurent probablement lieu durant la seconde moitié des années 1680. À ce moment-là, Geoffroy entretenait avec le graveur des relations cordiales qui ne se réduisaient manifestement pas aux quelques planches qu'il lui commanda[2145]. En outre, Le Clerc était déjà fort lié à Joblot, puisqu'il l'avait introduit auprès de l'Académie de peinture et de sculpture afin qu'il l'assistât dans sa charge d'enseignant[2146]. Enfin, il semble plausible que ce fût dans le cadre de ces conférences que Le Clerc pût rencontrer celui qui devint l'un de ses plus proches amis et admirateurs, Pierre Le Lorrain de Vallemont.

En effet, Vallemont avait de toute évidence fréquenté le cercle de Geoffroy. Dans sa *Physique occulte* parue en 1693, il cite « une dissertation très-curieuse » sur la baguette divinatoire, rédigée par « Monsieur Geoffroy le fils », et dans laquelle il aurait « fait voir par ce qu'il emprunte de la physique et des matématiques qu'il a extrêmement profité de la belle et savante éducation que M. Geoffroy, ancien échevin de Paris, son père, luy a donnée »[2147]. Par ailleurs, il semble avoir lui-même pu observer chez l'apothicaire « un jeune homme qui trouve l'or caché en terre par une violente émotion qu'il ressent »[2148], ce qui l'aurait ensuite conduit à s'intéresser à la physique de la baguette divinatoire.

Non seulement cette mention suggère que Vallemont eût bel et bien fréquenté les conférences de Geoffreoy, mais elle révèle également, lorsqu'elle est couplée à la description

---

[2144] Fontenelle, 1764, p. 93-94. On ne connaît pas grand chose du cercle de Geoffroy, à l'exception de cette mention. Voir néanmoins Sturdy, 1995, p. 326-328, et Lafont, 2016.
[2145] Voir ci-dessus, p. 308.
[2146] Voir ci-dessus, p. 386.
[2147] Vallemont, 1693, p. 589-590.
[2148] Vallemont, 1693, n.p. [préface]. Le jeune homme en question pourrait d'ailleurs être le fils de l'apothicaire Pierre Tonnelier, qui fit plus tard les mêmes démonstrations dans d'autres cercles (voir Perez, 2005, p. 157, n. 60).

de Fontenelle, la diversité des intérêts de ce cercle, et la variété des expériences qui pouvaient s'y dérouler. En 1692, l'affaire du sourcier Jacques Aymar avait engendré une vaste polémique sur les causes du mouvement de la baguette, opposant les tenants d'une explication naturaliste, et donc physique, aux défenseurs d'une explication surnaturelle, réservée en conséquence aux théologiens — avant que l'on ne découvrît la supercherie[2149]. Contre Malebranche ou Pierre Lebrun, Vallemont s'était d'ailleurs fait le héraut de l'explication naturaliste, entièrement fondée sur une approche corpusculaire du magnétisme[2150].

Le cercle de Geoffroy était certainement beaucoup plus propice à accueillir Le Clerc et à l'inclure au sein des discussions qui s'y tenaient, en raison de l'importante mixité sociale qui semble caractériser son salon. En effet, les quelques intervenants mentionnés appartenaient eux-mêmes à des milieux assez différents. Cassini et Duverney, qui comptaient parmi les savants les plus distingués de leur temps, côtoyaient ainsi le carmélite Sébastien Truchet, lequel s'était jusqu'alors principalement signalé par son habileté à entretenir et à réparer les horloges du roi[2151], ou Joblot lui-même, dont la seule position officielle était d'assister Le Clerc à l'Académie de peinture et de sculpture.

À une hiérarchie flexible, opposée à la catégorisation rigide des fonctions au sein de l'Académie des sciences, s'ajoutait en outre un mode de sociabilité vraisemblablement bien plus souple que celui de la jeune institution[2152]. Si l'on ne connaît pas précisément les mœurs du cercle de Geoffroy, il est permis de les rapprocher *a priori* de ceux de l'académie de l'abbé Pierre Bourdelot[2153]. L'un des habitués de celle-ci, François Le Gallois, rapporte en effet combien la variété des matières abordées et la transition rapide d'un sujet à un autre « tiennent plus de la conversation particulière, où l'esprit ordinairement ne s'attache à rien qui le géhenne, que d'une conférence publique où l'on se fixe toujours à quelque sujet déterminé que l'on examine dans toute son étendue »[2154]. Selon un compte rendu contemporain, les participants n'étaient pas tous savants ou médecins ; on y rencontrait en effet des historiens, des poètes ou des voyageurs[2155]. Enfin, on s'y rendait pour le plaisir de la conversation, sans être aucunement

[2149] Sur ce sujet, voir Perez, 2005.
[2150] Perez, 2005, p. 147-151.
[2151] Fontenelle, 1731, p. 93-95.
[2152] Katia Béguin (2002, p. 28) souligne justement que l'institution de l'Académie n'a pas immédiatement bouleversé les pratiques de sociabilité scientifique.
[2153] Sur l'académie de Pierre Bourdelot, voir Brown, 1934, p. 231-253 et Béguin, 2002.
[2154] Le Gallois, 1674, t. I, n.p. [préface].
[2155] Brown, 1934, p. 247.

tenu de s'y impliquer ; aussi certains venaient-ils tout simplement écouter les interventions d'autrui, sans nécessairement prendre la parole[2156].

On peut donc suggérer que Le Clerc tînt d'abord une position passive au sein du cercle de Geoffroy et qu'il prît ensuite de plus en plus fréquemment la parole. Le jugement que Vallemont portait sur les qualités oratoires du graveur suggère en effet que celles-ci avaient pu être encouragées au sein du cercle de Geoffroy. Les liens que Le Clerc aurait tissés dans ce milieu, cette fois d'abord en tant que savant et non en tant que graveur, auraient ainsi pu faciliter le glissement opéré au sein de son propre cabinet.

7.2.4. Une activité littéraire prudente : les premières publications dans le Journal de Trévoux *(1704)*

La réputation dont jouissait Le Clerc au tournant du XVIIIe siècle ne l'empêcha pas de se montrer prudent lorsqu'il fut ensuite encouragé à rendre publiques certaines de ses thèses. En effet, deux ans avant de publier son *Nouveau système du monde* en 1706, le graveur prit soin de faire paraître deux articles dans le *Journal de Trévoux*[2157], lesquels permettaient de poser les principaux jalons du projet auquel il s'attelait. Le choix du périodique n'est pas anodin. En 1701, le *Journal des savants* était passé sous la tutelle de Jean-Paul Bignon, et se trouvait de ce fait plus étroitement lié aux deux académies dont l'abbé avait obtenu la direction[2158]. Aussi les *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts*, publiés à Trévoux sous la direction de quelques Jésuites du Collège Louis-le-Grand à Paris[2159], offraient-ils une nouvelle plateforme, qui laissait aux auteurs la faculté de fournir les résumés de leurs propres ouvrages[2160]. Le Clerc était donc libre de soumettre directement aux rédacteurs du journal une synthèse des différents points qu'il prévoyait de traiter dans son ouvrage. Cette stratégie devait sans doute lui permettre d'apprécier la réception de ses thèses auprès d'un plus large public, après les débats animés que le *Discours touchant le point de vue* avait vraisemblablement générés[2161].

[2156] Le Gallois divise « ceux qui y viennent, en trois classes. La première est de ceux qui n'y parlent point du tout, et qui n'y vont que pour apprendre. La seconde est de ceux qui y parlent rarement. Et la troisième de ceux qui y parlent toujours, je veux dire, qui tiennent la conférence » (Le Gallois, 1672, p. 57-58).
[2157] Le Clerc, 1704a ; Le Clerc, 1704b.
[2158] Birn, 1965, p. 26-29.
[2159] Dumas, 1936, p. 27.
[2160] Dumas, 1936, p. 36.
[2161] Voir ci-dessus, chap. 6.3.

Il est en outre permis de penser que Joblot contribua largement à diriger Le Clerc vers les *Mémoires* de Trévoux. Le savant y avait lui-même publié plusieurs articles[2162] et il entretenait des liens étroits avec l'un de ses principaux rédacteurs, le père Barthélémy Germon. Aux dires de certains, cette amitié lui aurait permis de jouir d'une certaine emprise sur les choix éditoriaux du périodique[2163], de telle sorte qu'il aurait parfaitement pu encourager Le Clerc à y publier ses premiers travaux, en recommandant ceux-ci auprès de Germon.

Dans le premier article, paru en avril 1704, le graveur présentait très brièvement les nouveautés de son système astronomique, après avoir affirmé en préambule n'avoir proposé celui-ci « que parce qu'il luy paroît approcher plus de la vérité que ceux qu'on a suivis jusqu'à présent »[2164]. Par l'expression de son seul intérêt pour la vérité — procédé qui avait été étroitement lié à la construction d'une nouvelle figure du savant dès le milieu du XVIIe siècle[2165], — Le Clerc affirmait implicitement sa légitimité à rendre publiques ses idées au sein du journal. Quoique sa charge de « dessinateur du roy » soit mentionnée dans l'intitulé de l'article, il ne chercha nullement à excuser, en raison de son statut, sa prétention à contribuer à la république des lettres. S'il affichait une certaine modestie épistémologique au travers d'une formule consacrée, celle-ci ne servait pas à justifier son statut de graveur, mais à affirmer le rôle de savant qu'il se donnait, par l'imitation des stratégies littéraires employées au sein de l'Académie[2166].

Son attitude peut être mise en rapport avec celle de Pierre Daret, un autre graveur qui, un demi-siècle auparavant, avait également été animé d'ambitions littéraires. Dans la préface de sa traduction de la vie de Raphaël par Vasari, Daret n'avait cependant pas manqué de rappeler à son lecteur que cet ouvrage était celui d'un simple artisan, et qu'il fallait en conséquence le traiter avec la plus grande indulgence[2167]. Le contraste entre le discours de Daret — qui s'excuse de la prétention à opérer dans un autre champ que le sien, sans y être autorisé — et celui de Le Clerc — qui emprunte les codes de ce champ pour affirmer implicitement sa légitimité à s'y

---

[2162] Le *Journal de Trévoux* publia les travaux de Joblot dans les numéros de décembre 1701 (p. 282-289), d'avril 1702 (p. 3-8), d'octobre 1702 (p. 267-274), de juillet 1703 (p. 1231-1238), d'août 1703 (p. 1474-1490), de septembre 1703 (p. 575-576), de février 1704 (p. 308) et de juin 1704 (p. 1045-1046). Ces articles ont été réunis et transcrits *in* Brocard, 1905.

[2163] « Je suis surpris que les jésuites de Paris ne donnent pas ce que vous avez fait pour Mr Joblot. Je croy cependant en avoir découvert la raison c'est que le père Germon, l'un des principaux journalistes, est ami de Mr Joblot. On dit que c'est ce père qui lui fit ce qui parut de luy il y a quatre mois » (lettre de François Lamy à Louis de Puget, 8 janvier 1704, transcrit *in* Brocard, 1905, p. 127). Sur Germon, voir en dernier lieu la notice qui lui est consacrée dans le *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)* (en ligne : http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr).

[2164] Le Clerc, 1704a, p. 644.

[2165] Voir Gaukroger, 2006, p. 196-227.

[2166] Sur cette question, voir en dernier lieu Licoppe, 1994.

[2167] Lhopiteau, 2005, p. 168, 203-204.

intégrer — masque les similitudes entre les deux contextes. Que Le Clerc eût d'abord privilégié un article dans les *Mémoires* de Trévoux, avec l'encouragement et la recommandation de son ami Louis Joblot, permet de souligner la relative difficulté de passer du statut de graveur à celui d'homme de lettres, et en conséquence la faible perméabilité entre les deux champs d'activité — comme le cas de Daret l'explicite.

7.3. Du *Nouveau système du monde* (1706) au *Système de la vision* (1712) : les ambitions du philosophe

Après avoir identifié les procédés par lesquels Le Clerc se construisit une forme de légitimité à écrire sur un sujet entièrement distinct de son métier, il convient d'éclairer l'intérêt particulier que le graveur développa pour le champ de la cosmologie. Quelques décennies auparavant, un tel sujet était, en raison de sa complexité, largement réservé aux seuls mathématiciens. Cependant, l'ouvrage de Le Clerc semble s'inscrire au sein d'une nouvelle tendance, marquée par la publication de petits traités de cosmologie, généralement dépourvus de toute formalisation mathématique et vraisemblablement destinés à un plus large public[2168]. Frédéric Cousinié a ainsi suggéré que Vallemont aurait lui-même sensibilisé le graveur à l'accessibilité de cette science, et à son prestige, en lui soutenant que la connaissance du cosmos ne relevait pas de la simple « curiosité », mais de la « bienséance », et même du « devoir »[2169]. De plus, l'astronomie fut longtemps perçue comme une branche annexe de la géométrie appliquée, mais néanmoins supérieure à celle-ci, parce qu'elle relevait du domaine céleste et non pas du domaine terrestre[2170]. Il semblerait ainsi naturel que le graveur, encouragé par son ami, se fût tourné vers une discipline qui découlait directement d'un champ qui lui était familier.

Cependant, il paraît une fois encore difficile de réduire *a priori* l'intérêt de Le Clerc pour une discipline en fonction du seul prestige que celle-ci était supposée lui procurer. Afin de mieux cerner les différents facteurs ayant contribué à la rédaction du *Nouveau système du monde*, il est nécessaire d'en éclairer les principales caractéristiques et d'identifier les origines de celles-ci. L'ouvrage se targue premièrement, comme son titre l'indique, d'expliquer les phénomènes célestes conformément à l'Écriture sainte. Deuxièmement, il annonce un modèle

[2168] Martin, 1969, vol. 2, p. 873-874.
[2169] Le Lorrain de Vallemont, 1707, n.p. [préface], cité *in* Cousinié, 2008, p. 181.
[2170] Biagioli, 1989, p. 43.

cosmologique « sans excentricité de mouvement ». En effet, le graveur entendait démontrer « que l'hypothèse de Copernic est absolument fausse » en raison de la position excentrée du Soleil, ainsi qu'il l'affirmait dès son premier article, en 1704[2171]. Or, le système héliocentrique, loin d'être réfuté ici en prônant le retour à un géocentrisme fondé sur le modèle de Ptolémée, cédait en réalité sa place à un système tout à fait original, qui plaçait aussi bien le Soleil que la Terre en mouvement autour d'un même point central.

7.3.1. Ni la terre, ni le soleil : un système vraisemblable en dépit des apparences

Au tournant du XVIIIe siècle, les membres de l'Académie des sciences avaient largement adopté le système héliocentrique raffiné par Kepler, c'est-à-dire pourvu d'orbites elliptiques et de lois propres à prédire correctement la trajectoire des planètes[2172]. Néanmoins, pour de nombreux autres savants, les différents modèles astronomiques constituaient avant tout des hypothèses, dont le but était simplement de s'accorder aux apparences célestes, sans pour autant prétendre décrire la réalité des mouvements planétaires[2173]. Ainsi était-il encore loisible d'affirmer qu'on « peut être très bon astronome, quoy-que dans différents systèmes, et cela se void tous les jours par les observations que les uns font suivant celuy de Ptolomée, les autres suivant ceux de Copernic et de Tycho, qui nonobstant cette différence, toutes s'accordent avec le ciel »[2174]. Dans sa *Sphère du monde*, Vallemont lui-même tenait un discours empreint d'une grande modestie épistémologique :

> […] nous ignorerons toujours quel est le système qu'il [Dieu] s'est proposé de suivre en les faisant mouvoir dans l'ordre où nous croyons les voir. Cependant après beaucoup de recherches et de méditations, les philosophes ont imaginé quelques systèmes, selon lesquels ils estiment qu'on peut fort bien expliquer les aparences et les divers mouvemens des astres.[2175]

Le statut hypothétique des trois principaux systèmes et les débats qu'ils généraient encore à la fin du XVIIe siècle autorisaient alors tacitement l'invention de nouveaux modèles cosmologiques, sous la forme d'hypothèses, comme ne manqua pas de le rappeler Le Clerc[2176].

[2171] Le Clerc, 1704a, p. 646.
[2172] Sur les débats relatifs au système képlérien à l'Académie, voir Cohen, 1962 et Chareix, 2011.
[2173] Sur cette question, voir notamment Howell, 2002, p. 13-38.
[2174] Renaudot, 1717, p. 4. Le système de Tycho maintient la révolution du Soleil autour de la Terre, mais fait de celui-là le centre de révolution des autres planètes.
[2175] Le Lorrain de Vallemont, 1707, p. 59.
[2176] Le Clerc, 1706, n.p. [préface].

Cependant, le choix de celles-ci demeurait *a priori* fort restreint, puisque l'on considérait en général qu'il n'existait que deux options, le géocentrisme ou l'héliocentrisme[2177]. Or l'originalité de l'hypothèse de Le Clerc réside précisément dans le rejet de ce dualisme, innovation dont il souligna, dès les premières lignes de son livre, le caractère fondamental :

> […] il falloit absolument se défaire de cette vieille imagination, que le centre du monde est occupé ou par la Terre ou par le Soleil. Que plustôt on devoit penser que le Soleil et la Terre tournoient autour de ce centre, suivant le cours de la matière céleste qui compose notre tourbillon.[2178]

Le système du graveur introduit une révolution du Soleil autour d'un point central, en « 23 heures, 52 minutes et quelques secondes »[2179]. Or cette donnée est en réalité une hypothèse *ad hoc* : la différence de près de huit minutes d'avec la durée de rotation synodique de la Terre sert en effet à induire un décalage progressif entre celle-ci et le Soleil, afin de rendre compte de la variation annuelle de la distance entre les deux corps **[fig. 7.17] :**

> Le Soleil faisant ses révolutions journalières de 24 heures, […] il se trouve chaque fois plus avancé à l'heure de midy dans son eccliptique, de près de 8 minute de temps ; et avançant ainsi de jour en jour, il se retrouve, après six mois, au point où il a commencé cette révolution ; laquelle étant finie, il en recommence une seconde, en sorte que de ces révolutions journalières, il s'en fait chaque année deux autres de six mois chacune. Et c'est de cette période semestre que dépendent le périgée et l'apogée du Soleil.[2180]

Le système de Le Clerc permet donc d'éviter l'artifice de Copernic qui consiste à excentrer le Soleil tout en le maintenant fixe. Or cette modification permettait de distinguer radicalement le statut de l'hypothèse du graveur de celle du savant polonais. En effet, l'excentricité du Soleil au sein d'un système d'orbites circulaires limitait considérablement la possibilité d'attribuer une cause au mouvement des planètes. Le système copernicien pouvait certes prédire

---

[2177] Ainsi le comte de Pagan (1657, p. 2) pouvait-il affirmer que, « comme il est nécessairement véritable, ou que la Terre se meut à l'entour du Soleil, ou le Soleil à l'entour de la Terre, nous sommes comme forcez à recevoir l'une ou l'autre de ces deux opinions ».

[2178] Le Clerc, 1706, n.p. [préface].

[2179] Le Clerc, 1706, p. 26.

[2180] Le Clerc, 1706, p. 26-27. En conséquence, pour obtenir la durée de 23h, 52m et quelques secondes, soit 1432 minutes et quelques secondes, Le Clerc avait simplement déterminé que chaque révolution quotidienne du Soleil devait, pour un observateur terrestre ponctuel, conduire l'astre à avancer sur son orbite sur une distance angulaire deux fois supérieure à la distance angulaire que parcourait, en une journée, la Terre sur son orbite. En conséquence, il lui suffisait de soustraire à la durée de la rotation synodique de la Terre, soit 1 440 minutes, le parcours supplémentaire que devait accomplir le Soleil pour avancer sur son orbite de façon à parcourir *en apparence* celle-ci en un semestre, soit $1440 - 2\frac{1440}{365} \cong 1432.11$, c'est-à-dire 23h, 52m, et un peu moins de 7s.

correctement la plupart des apparences célestes et se présenter comme plus simple et plus harmonieux que le système ptolémaïque[2181], mais, en l'absence d'un moteur général, il ne pouvait être considéré autrement que comme une hypothèse mathématique — en dépit de ce que Copernic lui-même soutenait[2182]. Au contraire, le système de Le Clerc constituait un projet proprement philosophique, parce qu'il offrait une explication cohérente de la cause du mouvement des planètes. Celles-ci seraient en effet entraînées par une forme de tourbillon de matière céleste, analogue à un fluide, et dont le principal mobile serait le Soleil lui-même :

> Je pense donc que le Soleil agitant fortement l'air ou la matière de son propre tourbillon [qui entraîne sa rotation], il l'oblige de circuler dans sa sphère, en tournant luy-même sur son centre ; que par cette circulation, son tourbillon étant forcé de rouler, il pousse et entraîne avec soy la matière céleste qui l'environne, et par laquelle luy-même est emporté autour du centre du monde. Si on n'aime [sic] mieux penser que Dieu ayant mis d'abord la matière céleste en mouvement, il donna ensuite au Soleil qu'il créa deux jours après, la puissance et la vertu de continuer et d'entretenir ce mouvement commencé, en sorte que présentement, il en est le principal mobile.[2183]

Ce modèle fut à l'origine conçu par Descartes dans le dessein d'expliquer mécaniquement comment les planètes, soutenues et entraînées par un éther fluide, étaient amenées à effectuer leur révolution[2184]. Parce qu'il éclairait de manière simple et intuitive les causes d'un phénomène devenu extrêmement mystérieux après l'abandon des orbes célestes, l'hypothèse des tourbillons jouissait encore d'un large succès au début du XVIIIe siècle[2185]. Le Clerc se serait aisément familiarisé avec celle-ci lors de discussions tenues chez Geoffroy ou dans son cabinet, et il aurait par la suite consulté les parties des *Principia* consacrées à la physique — la traduction française de l'ouvrage était parue en 1668[2186]. D'une certaine façon, le système que le graveur

---

[2181] Le mérite le plus évident du système copernicien par rapport au système ptolémaïque réside dans la suppression des épicycles majeurs que tout système géocentrique requérait pour expliquer le phénomène de rétrogradation des planètes. En outre, Copernic parvient à éviter l'usage de l'équant proposé par Ptolémée pour expliquer la variation de la vitesse apparente du Soleil, en introduisant à sa place de nouveaux épicycles. De fait, comme l'a souligné Thomas Kuhn (1973, p. 199-200), le système copernicien n'est pas vraiment plus simple que le système ptolémaïque, mais il fut largement présenté comme tel, et son imposition constitue avant tout « une victoire de propagande ».

[2182] Comme le rappelle implicitement Descartes dans ses *Principes de la philosophie* (in AT, t. IX, p. 108). Sur la constitution d'une astronomie réaliste, voir notamment Gaukroger, 2006, p. 169-195.

[2183] Le Clerc, 1706, p. 24.

[2184] Sur la théorie des tourbillons de Descartes, voir en dernier lieu Aiton, 2003.

[2185] Ainsi avait-on continué d'enseigner le système cartésien bien après la publication des *Principia* de Newton, même à Cambridge, où Newton occupait pourtant la chaire de mathématiques (Gaukroger, 2006, p. 257, n. 4).

[2186] *Principes de la philosophie*, *in* AT, t. IX.

développa en se fondant sur le modèle cartésien pouvait même paraître plus séduisant que celui-ci. En effet, Descartes ne chercha pas à identifier explicitement le moteur du tourbillon, et se contenta de le rapprocher du mouvement de rotation du Soleil[2187]. Or, en comparaison, le Soleil de Le Clerc était, en raison de sa révolution, naturellement plus propice à occuper la fonction de moteur[2188], de la même façon qu'un bâton que l'on fait tournoyer dans l'eau entraîne bien davantage celle-ci qu'un bâton en simple rotation[2189].

La vraisemblance du système du graveur reposait donc sur sa capacité d'expliquer avec facilité les causes des phénomènes visibles. En contrepartie cependant, il était évidemment impossible d'employer ce modèle pour prédire correctement les apparences célestes puisque les outils spécifiquement développés à cette fin par Copernic avaient été supprimés[2190]. Cette inadéquation aurait évidemment conduit de nombreux savants à disqualifier l'ensemble[2191], mais elle pouvait aussi passer pour un défaut parfaitement négligeable aux yeux de certains. En effet, le but de Le Clerc n'était pas d'entrer « dans de grands raisonnemens de physique », mais simplement de proposer « le plus succintement […] possible » quelques preuves afin que son système « ne paroît pas éloigné de la vérité »[2192]. Une telle position, tournée en ridicule par l'auteur du compte rendu de l'ouvrage paru dans le *Journal des savants*[2193], pouvait cependant séduire tout savant qui distinguait encore clairement la philosophie naturelle du domaine des mathématiques appliquées, et considérait celles-ci comme propres à rendre compte des apparences, mais non à en expliquer les causes[2194]. La valeur de l'hypothèse du graveur était

---

[2187] À l'article 30 de la troisième partie des *Principia*, Descartes suppose clairement un moteur qu'il ne définit pas : « […] pensons que la matière du ciel où sont les planètes tourne sans cesse en rond ainsi qu'un tourbillon qui auroit le Soleil à son centre, et que ses parties qui sont proches du Soleil se meuvent plus viste que celles qui en sont éloignée jusques à une certaine distance, et que tout les planètes […] demeurent tousjours suspendues entre les mesmes parties de cette matière du ciel. Car pour cela seul, et sans y employer d'autres machines, nous ferons aysément entre tout les choses qu'on remarque en elles » (*Principes de la philosophie*, *in* AT, T. IX, p. 115). Cependant, quelques pages auparavant, il laisse entendre que le Soleil pourrait servir de moteur, puisqu'il « est composé d'une matière fort liquide, et dont les parties sont si extrêmement agitées que elles emportent avec elles les parties du ciel qui leur sont voisines, et qui les environnent » (*Principes de la philosophie*, *in* AT, T. IX, p. 111).
[2188] Le Clerc, 1706, p. 25.
[2189] L'analogie avec un tourbillon d'eau est présente chez Descartes (voir *Principes de la philosophie*, *in* AT, T. IX, p. 116-117; voir Aiton, 2003, p. 210), et si le rôle du bâton n'est formulé ni par Descartes ni par Le Clerc, il est cependant mentionné par Huygens (cité *in* Aiton, 1972, p. 127**)**.
[2190] Voir Mathis [*et al.*], 2016, p. 37-41.
[2191] Comme le suggère le jugement que Newton ou certains membres de l'Académie des sciences portèrent à la thèse, largement similaire à celle de Le Clerc, de Claude Mallemans de Messanges (voir Rabinovitch, 2017, p. 612-616 ; Mallemans de Messanges, 1705b, p. 18-19)
[2192] Le Clerc, 1706, n.p. [préface].
[2193] Anon., 1707, p. 50. Sur la réception du *Nouveau système du monde* dans le *Journal des savans*, voir Volpe, 2008, p. 407-410.
[2194] Rappelons que cette distinction demeurait encore largement employée dans la première moitié du XVIIIe siècle, notamment à l'égard de la mécanique newtonienne (voir Shank, 2008, p. 348-350).

fondée sur son élégance, c'est-à-dire sur sa cohérence interne, et non sur la précision des prédictions qu'elle permettait.

À cet égard, la position de Le Clerc semble donc s'inscrire dans le sillage de Descartes. Celui-ci admettait en effet que, comme les petits tourbillons d'eau « ne décrivent presque jamais des cercles entièrement parfaits », il en est vraisemblablement de même pour les tourbillons célestes[2195]. La nature ne jouissait pas de la régularité que la géométrie lui attribuait[2196], et les prédictions de celle-ci demeuraient en conséquence approximatives.

Cependant, tandis que Descartes s'était contenté d'expliquer les causes de manière purement qualitative[2197], le graveur avait tout de même cherché à expliquer un certain nombre de phénomènes par le recours à des données numérales et par la modélisation géométrique[2198]. Cette attitude s'explique aisément. D'une part, Le Clerc avait appréhendé le rôle que jouaient les données numérales dans la pratique astronomique contemporaine, en particulier à l'Académie des sciences[2199] et, d'autre part, l'usage de ces outils lui était largement familier. L'intégration de compétences personnelles au sein d'un champ disciplinaire entièrement nouveau pour le graveur permettait sans doute de contribuer à légitimer l'accès à celui-ci. En fin de compte, cependant, la manifestation de ce savoir-faire ne devait surtout pas conduire à voiler ce qui, aux yeux du graveur, constituait véritablement le travail du philosophe, à savoir la fabrication d'une hypothèse servant à expliquer le fonctionnement des choses, et non pas simplement leurs apparences. En dépit de l'usage des données numérales, son approche restait donc étroitement associée à l'idéologie qui sous-tendait la pratique de Descartes lui-même[2200] : plus que la capacité de prédiction du modèle, c'était bien la qualité de l'explication des causes qui indiquait le degré de vraisemblance de l'hypothèse.

[2195] *Principes de la philosophie*, *in* AT, T. IX, p. 116.

[2196] « Enfin nous devons penser que les centres des planètes ne sont point tous exactement en un mesme plan, et que les cercles qu'elles décrivent ne sont point parfaitement ronds, mais qu'il s'en faut tousjours quelque peu que cela ne soit exact, et mesme que le temps y apporte sans cesse du changement, ainsi que nous voyons arriver en tous les autres effets de la nature. » (*Principes de la philosophie*, *in* AT, T. IX, p. 117). Voir Gaukroger, 2006, p. 308-309.

[2197] Comme l'a notamment souligné Eric J. Aiton (2003, p. 216-217).

[2198] Sur le statut des données numérales chez Le Clerc, voir Rabinovitch, 2017.

[2199] Il fit ainsi largement usage des données tirées des tables de l'astronome Jean Richer (Le Clerc, 1706, p. 68-81 ; voir à ce sujet Rabinovitch, 2017, p. 618-619).

[2200] Encore faut-il préciser que cette pratique est fort différente de la méthode cartésienne elle-même, comme l'avait souligné Monette Martinet (1974).

7.3.2. Une physique mosaïste : la place de l'Écriture sainte dans le traité de Le Clerc

Un autre argument venait soutenir la vraisemblance de l'hypothèse proposée par Le Clerc. Comme il l'affirme lui-même, son « système seroit demeuré très imparfait » s'il n'avait fait « des réflexions sur la Genèse qui [lui] en ont découvert les principaux fondemens »[2201]. Bien entendu, le recours « à ce que Moyse nous dit de la création du monde » afin d'expliquer un phénomène physique, pouvait aisément passer pour une supercherie aux yeux de nombreux savants, comme en témoigne le jugement que le compte rendu du *Journal des savans* porte à l'encontre de ce procédé :

> [Le Clerc] n'est pas le premier qui ait cru pouvoir, en pareil cas, tirer de grandes lumières de ce Livre Divin, et quoy qu'il n'y ait guères d'apparence que l'Écrivain sacré ait eu dessein de nous y instruire astronomiquement ou physiquement de la fabrique de l'Univers, cela n'a pas empêché quelques philosophes de faire leurs efforts, pour montrer la prétendue conformité du système de Descartes, par exemple, avec le Texte de ce même chapitre de la Genèse, et il n'y a pas jusqu'aux alchymistes, que ne se soient figurez d'y pouvoir découvrir les fondemens de leurs visions les plus creuses.[2202]

Or, comme l'admet l'auteur de ce compte rendu, l'usage de la référence à la Genèse serait devenu assez courant parmi certains philosophes[2203]. Ce phénomène complexe résultait de la conjonction de deux facteurs étroitement liés, à savoir d'une part l'importance croissante que prit, dans le contexte post-tridentin, une interprétation littérale de l'Écriture, et d'autre part, le développement d'une nouvelle épistémologie empirico-mathématique justifiant sa position en attribuant au monde un statut analogue à celui de l'Écriture, soit celui d'un livre de la main de Dieu qui demande à être interprété[2204]. En France, l'adoption de nouvelles hypothèses incompatibles avec la physique scolastique pouvait ainsi être facilitée, dès lors que leur adéquation avec l'Écriture était démontrée, en vertu de l'évidente supériorité de celle-ci sur le texte d'un philosophe païen[2205]. Même Descartes, pourtant fort avare de références bibliques dans ses écrits, avait formé le projet de démontrer que sa nouvelle philosophie « s'accorde beaucoup mieux avec toutes les vérités de la foi que ne le fait celle d'Aristote »[2206].

[2201] Le Clerc, 1706, n.p. [préface].
[2202] Anon., 1707, p. 50.
[2203] Sur les différentes entreprises de ce genre qui se développèrent durant la seconde moitié du XVIIe siècle, voir Volpe, 2008.
[2204] Sur cette question, voir en particulier Armogathe, 1989 et Howell, 2002.
[2205] Volpe, 2008, p. 158.
[2206] AT, t. IV, p. 715, cité *in* Carraud, 1989, p. 282. Sur ce sujet, voir en dernier lieu Mehl, 2019.

La rédaction du *Nouveau système du monde* prenait bien entendu place dans un contexte fort différent de celui de Descartes, encore marqué par la condamnation de Galilée en 1633. Durant le règne de Louis XIV, l'héliocentrisme s'était rapidement imposé, d'une part en raison de son efficacité, et d'autre part parce qu'il offrait un moyen commode de glorifier le roi, en le situant, par analogie au Soleil, au centre du monde[2207]. De fait, Le Clerc semble n'avoir nullement éprouvé le besoin de justifier son rejet du géocentrisme. Si tel avait été le cas, le graveur aurait certainement débuté son traité en démontrant comment la révolution de la Terre pouvait s'accorder avec l'Écriture, plus particulièrement avec la preuve la plus explicite de son immobilité, à savoir l'arrêt de la course du Soleil commandé par Josué[2208]. Or l'explication n'apparaît que tardivement, et sous la forme d'une simple précision :

> […] il me semble qu'on n'aura pas de peine à concevoir que le Soleil s'arrêtant, ou ralentissant sa course au commandement de Josué, la vitesse du mouvement de notre tourbillon fut aussi ralentie, et par conséquent celle de la révolution journalière de la Terre.[2209]

Cet argument, employé à l'origine par Galilée, relevait, sous la plume de Le Clerc, du simple truisme[2210]. Il ne pouvait en tant que tel servir à défendre la validité du mouvement de la Terre contre ses opposants. En effet, la mise à l'index des thèses coperniciennes en 1616 visait tout particulièrement les tentatives de justification de l'héliocentrisme par le recours à l'Écriture[2211]. Au début du XVIIIe siècle, soit l'héliocentrisme restait condamnable, comme c'était le cas à Rome[2212] — en conséquence de quoi l'usage de l'Écriture n'était d'aucun secours — soit il avait supplanté les autres systèmes. Dans un tel cas, son apparente inadéquation avec l'histoire de Josué était simplement résolue en rappelant que la Bible ne s'adressait qu'aux gens du peuple, et qu'elle ne devait pas être interprétée littéralement pour ce qui concerne la physique[2213]. Ce dernier procédé devait être connu de Le Clerc, puisque Vallemont lui-même le discuta très longuement dans sa *Sphère du monde*[2214].

En conséquence, dans le *Nouveau système du monde*, l'usage de l'histoire de Josué ne servait pas à valider l'hypothèse de Le Clerc, mais à renforcer sa cohérence interne. En effet, si

---

[2207] Ayala, 2014.
[2208] *Josué* 10:12-14.
[2209] Le Clerc, 1706, p. 24-25.
[2210] Il fut également réutilisé par Vallemont (Le Lorrain de Vallemont, 1707, p. 317-321).
[2211] Voir Armogathe, 1989, p. 53 ; Howell, 2002, p. 182.
[2212] Beretta, 2008.
[2213] Howell, 2002, p. 193.
[2214] Le Lorrain de Vallemont, 1707, p. 299-315.

l'on attribue au Soleil la fonction de moteur du tourbillon, son immobilisation devait naturellement conduire à freiner l'entièreté du système, et en conséquence le mouvement de rotation de la Terre, augmentant ainsi la durée du jour terrestre. En conséquence, l'histoire de Josué permettait de soutenir l'hypothèse du Soleil comme moteur, hypothèse qui elle-même était plus intuitivement appréhendée dans un système qui admet la révolution de l'astre.

À l'exception de cette mention, le rôle de L'Écriture sainte se concentre exclusivement sur la structure générale du cosmos. Ainsi, parce que Dieu avait, selon la Genèse, divisé les eaux pour créer en leur milieu le firmament, l'Univers serait-il essentiellement composé d'eau, au sein de laquelle se seraient formées d'immenses bulles abritant les tourbillons des étoiles[2215] **[fig. 7.18]**. En raison de leur éloignement des étoiles, ces eaux seraient nécessairement glacées et formeraient ainsi « de fortes barrières pour conserver dans toute la suite des temps ces tourbillons dans un même ordre »[2216]. Ici, la référence à l'Écriture permettait de fournir à l'Univers une stabilité que les tourbillons seuls ne pouvaient aucunement garantir. Comme les comptes rendus de son ouvrage ne manquèrent pas de souligner le caractère invraisemblable de cette théorie[2217], Le Clerc revint sur la question dans l'addition qu'il publia en 1708, pour insister sur la nécessité absolue d'un firmament constitué d'eau glacée : si les tourbillons n'étaient pas séparés d'une matière différente de la leur, « ils se détruiroient tous et se confondroient immanquablement l'un l'autre » ; en conséquence, puisque cette matière doit être à la fois « solide » et « transparente », « on n'en peut imaginer aucune qui convienne mieux que les eaux que nous avons établies sur les paroles de Moïse »[2218]. L'argument permettait ainsi de résoudre l'un des problèmes soulevés par le modèle cartésien, celui de la friction causée par la jonction des différents tourbillons[2219]. En instaurant une frontière solide entre chaque tourbillon, le graveur pouvait aisément écarter cette difficulté.

[2215] Le Clerc, 1706, p. 1-3 (voir *Genèse* 1:6).
[2216] Le Clerc, 1706, p. 3.
[2217] Comme l'a souligné Tony Volpe (2008, p. 410), le compte rendu de l'ouvrage paru dans le *Journal de Trévoux* ne remet pas en question l'usage de l'Écriture, mais il se montre sceptique à l'égard de la plausibilité du système du graveur : « Mais trouvera-t'il [Le Clerc] des philosophes qui veulent lui accorder que cette vaste étendue d'eau qui renferme tous les tourbillons n'est point un corps liquide, mais une eau glacée ? » (Anon., 1706, p. 2060).
[2218] Le Clerc, 1708, p. 181.
[2219] En effet, aux points de jonction entre les différents tourbillons, les particules qui se rencontrent devraient se heurter l'une à l'autre, car elles ne peuvent — sauf cas exceptionnels — suivre une trajectoire similaire : selon Descartes, certaines frictions seraient acceptables — par exemple, celle issue de la rencontre entre un point de l'équateur d'un tourbillon et le pôle d'un autre tourbillon — tandis que d'autres ne le seraient pas — par exemple, celle qui découle de la rencontre de deux pôles ayant chacun un sens de rotation inverse à l'autre (voir à ce sujet Aiton, 2003, p. 211).

L'Écriture s'apparentait donc à un outil heuristique, propre à renforcer le système de Le Clerc, et son usage servait évidemment à démontrer la piété de l'auteur. Or la capacité de l'Écriture à servir la philosophie naturelle, évidemment indéfendable aux yeux de certains savants, posait également problème d'un point de vue théologique. Saint Augustin lui-même était resté perplexe devant la possibilité d'une interprétation physique de la Bible : la division des eaux et la création du firmament en leur milieu lui avait posé un problème évident, et il s'était ainsi résolu à placer les eaux supérieures parmi les vapeurs sublunaires[2220]. Cette solution constituait évidemment une facilité, comme le lui reprocha un contemporain de Le Clerc, Isaac-Louis Le Maistre de Sacy. Dans sa traduction de la *Genèse* parue en 1682, le théologien rappela que tous les astres — y compris la Lune — devaient en réalité se trouver entre les eaux, ce qui paraissait manifestement impossible eu égard à la pesanteur de celles-ci. Ce constat le poussa à conclure à son ignorance, pour vanter ensuite la vertu de celui qui accepte les paroles de Dieu sans chercher à les comprendre[2221].

L'attitude de Le Clerc se trouve alors précisément opposée à celle du théologien. Pour le graveur, l'Écriture pouvait devenir un outil heuristique autonome parce qu'elle permettait de pallier les insuffisances de l'expérience et de la géométrie. En d'autres termes, l'entreprise épistémique se trouvait partagée entre les deux « livres » de Dieu, celui de l'Écriture et celui de la nature[2222]. Ceux-ci se trouvaient alors réconciliés, non pas nécessairement en vertu de leur adéquation l'un à l'autre, mais en vertu de leur complémentarité.

On ne peut manquer de rapprocher un tel projet des conversations que le graveur aurait vraisemblablement entretenues avec Gualterio, en raison de la coïncidence de l'octroi du titre de chevalier romain à la fin de l'année 1705 et la publication du *Nouveau système du monde* au début de l'année suivante. En effet, il paraît difficilement envisageable que le futur cardinal ignorât totalement les intentions du graveur ; au contraire, l'apparente proximité entre les deux hommes semble même suggérer que Gualterio eût indirectement contribué à l'emploi de références tirées de l'Écriture. Cependant, quel que fût réellement son implication, son enthousiasme n'en demeure pas moins surprenant. Aussi pieux puisse-t-il paraître, le système du graveur était cependant contraire au dogme, et tombait directement sous le coup de la censure

---

[2220] Howell, 2002, p. 189.
[2221] Le Maistre de Sacy, 1682, p. 14-16.
[2222] Ce truisme est certainement connu de Le Clerc, puisque Vallemont y fait référence dans sa *Sphère du monde* : « En efet [sic], la Nature, comme l'Écriture, a le Verbe divin pour auteur. L'Écriture vient de l'inspiration de Dieu, et la Nature suit inviolablement les loix du mouvement que Dieu a établies » (Le Lorrain de Vallemont, 1707, p. 288).

de 1616. Si l'intérêt du Saint-Siège pour les matières de physique découlait encore, au tournant du XVIIIe siècle, du projet de concilier les nouvelles idées avec la physique scolastique[2223], l'attitude favorable de Gualterio à l'égard des travaux du graveur semble donc indiquer une haute tolérance à certaines formes d'hétérodoxie[2224].

De fait, la conception mécaniste de la nature à laquelle Le Clerc souscrivait implicitement[2225], tend nécessairement à exclure toute forme d'intervention divine au sein de l'ordre naturel, pour réduire en conséquence l'action de Dieu à la seule planification du monde. À moins de privilégier une conception occasionnaliste — laquelle paraît difficilement accessible au graveur, — le projet de contribuer à la révélation de Dieu par la philosophie naturelle portait en lui le germe d'un déisme alimenté par une théologie exclusivement naturelle[2226]. Pour Gualterio et, plus largement, au sein du milieu que fréquentait Le Clerc, ce danger fut manifestement appréhendé, et le moyen de le contrer aurait été rapidement établi à partir des prescriptions de saint Augustin. Dans sa *Sphère du monde*, Vallemont présenta longuement la position du théologien, pour en conclure que la référence à l'Écriture devait être employée modérément, c'est-à-dire « *non affirmando sed quærendo* », et uniquement « dans les obscuritez des phénomènes de la Nature »[2227]. Ce principe, parce qu'il préconise de « céder à l'autorité divine [plutôt] qu'aux foibles conjectures des hommes »[2228], autorisait précisément le recours à l'Écriture lorsque l'observation et la géométrie perdaient leur capacité de décrire correctement le monde. L'usage complémentaire des deux « livres » de Dieu auquel recourait Le Clerc permettait de se prémunir contre un danger autrement plus conséquent que ne l'était la défaite de la scolastique, déjà largement consommée. En prélat éclairé, Gualterio aurait ainsi su reconnaître le mérite de telles hypothèses en dépit de leur hétérodoxie.

Dès lors que l'on considère plus attentivement le contexte dans lequel s'inscrivait réellement le *Nouveau système du monde*, en le distinguant de celui de l'Académie des sciences, l'ouvrage témoigne de l'attention que portaient certains savants proches de Le Clerc aux interrogations théologiques suscitées par les nouvelles formes de philosophie. En effet, la longue digression à laquelle se prêta Vallemont à ce sujet — dans un ouvrage qui ne le

---

[2223] Ferrone, 1982, p. 11-15.
[2224] La bibliothèque du cardinal comportait d'ailleurs de nombreux ouvrages mis à l'index (Neveu, 1994, p. 43).
[2225] Voir ci-dessous, chap. 7.3.4.
[2226] Comme l'exemplifie la position d'un Thomas Burnet et, plus généralement, l'essor de la physico-théologie en Angleterre (voir Gaukroger, 2010, p. 34-40). Voir également Brooke, 1991, p. 117-118.
[2227] Le Lorrain de Vallemont, 1707, p. 291.
[2228] *De Genesi ad litteram,* II, 9 cité *in* Le Lorrain de Vallemont, 1707, p. 291-291.

demandait aucunement[2229] — tend à soutenir l'importance de telles discussions au sein du cabinet du graveur. Aussi faut-il penser que la place accordée à la théologie dans l'*Académie des sciences et des beaux arts* **[fig. 7.6]** n'était nullement accessoire ; loin d'être marginalisée[2230], la théologie participait pleinement, par sa capacité heuristique, à la pratique des arts et des sciences.

7.3.3. Un « nouveau » système ? Les origines du projet

Si j'ai souligné jusqu'à présent la spécificité du *Nouveau système du monde*, il convient de préciser que, contrairement à ce qu'avance son auteur, l'hypothèse de l'ouvrage n'était en réalité pas entièrement nouvelle. Au tournant des années 1680, deux savants proches de l'Académie de Bourdelot, Claude Mallemans de Messanges et Alexandre Tinelis de Castelet, se disputaient déjà la priorité de l'invention d'un système selon lequel la Terre et le Soleil effectueraient chacun leur révolution autour d'un même point central[2231]. Si le projet de Castelet devait initialement servir à résoudre le seul problème de la trépidation[2232] — que Copernic attribuait déjà, non sans raison, au mouvement circulaire que l'axe de rotation de la Terre accomplissait sur lui-même[2233], — celui de Messanges se targuait d'une ambition autrement plus vaste, celle d'expliquer les « phénomènes les plus bizarres et les plus difficiles […] sans excentricités, sans épicycles, sans défilez, sans mouvement de trépidation et autres inventions d'astronomes »[2234]. Contrairement à Castelet, la principale « pensée » de Messanges était de « sauver par quelque moyen l'excentricité du soleil », concept qu'il jugeait particulièrement rebutant[2235]. Il ajouta en outre l'intention d'accorder son hypothèse « point par point avec le Texte Sacré », et se réjouit d'avoir découvert, « après avoir leu différentes versions de la Bible sur ce sujet », que tout ce qu'il avait conçu « n'étoit autre chose qu'une explication littérale des paroles de Moïse »[2236]. Son projet paraît donc fort similaire à celui que Le Clerc développa plus tard.

[2229] L'ouvrage de la *Sphère du monde* avait été rédigé à la demande d'un ami de Vallemont, le mécanicien Jean Pigeon, afin d'expliquer le fonctionnement de ses sphères armillaires héliocentriques (voir ci-dessous p. 427-428). Or Pigeon ne semble guère avoir été satisfait des très longues digressions de l'érudit et, selon le témoignage de sa fille, « voyoit dans ce livre une multitude de bonnes choses, noyées dans une érudition et dans des réflexions assez déplacées » (Le Guay de Prémontval, 1750, p. 157).
[2230] Contrairement à ce que suggère Geneviève Bickendorf (2002, p. 103).
[2231] À ce sujet, voir Rabinovitch, 2017, p. 626-631.
[2232] Tinelis de Castelet, 1681.
[2233] Sur le rôle de la précession des équinoxes dans l'astronomie copernicienne, voir Kuhn, 1973, p. 314-318.
[2234] Mallemans de Messanges, 1679a, p. 6.
[2235] Mallemans de Messanges, 1679b, n.p. [préface].
[2236] Mallemans de Messanges, 1679b, n.p. [préface].

Lorsque Messanges apprit qu'un graveur s'apprêtait à publier un ouvrage si proche de celui qu'il avait rédigé vingt-cinq ans auparavant, il en fut fort contrarié[2237]. Il se rendit aux Gobelins pour blâmer Le Clerc de l'avoir copié[2238] et le dénonça publiquement dans un article paru dans le *Journal de Trévoux* en avril 1705[2239]. L'accusé s'empressa de répondre pour protester « devant Dieu » qu'il ignorait encore l'ouvrage du savant avant que celui-ci ne se manifestât[2240]. Que le graveur formât son propre système indépendamment de l'ouvrage de Messanges ou au contraire qu'il le plagiât sans scrupule, conduit à une interprétation radicalement différente de ses intentions. En conséquence, il convient de faire la lumière sur cette affaire[2241].

Les thèses de Castelet et de Messanges furent largement diffusées au tournant des années 1680. Au début de l'année 1678, Jean-Dominique Cassini lui-même discuta du système de Castelet au sein de l'Académie des sciences[2242], tandis que Messanges aurait, selon ses propres dires, présenté ses travaux dans de nombreuses assemblées, notamment à l'Université et au Collège de Clermont[2243]. Les thèses du savant furent discutées jusqu'en Angleterre, puisqu'on sait que Robert Hooke entreprit de les soumettre à Newton, ce qui semble alors confirmer l'intérêt que l'on pouvait leur porter[2244].

Cette renommée ne signifie pas que Le Clerc aurait volontairement plagié l'ouvrage de Messanges, mais elle suggère qu'il avait certainement eu vent de ses idées au gré de conversations tenues au sein de son cabinet ; il les aurait alors assimilées sans pour autant avoir eu connaissance de l'ouvrage du savant. De fait, malgré leur ressemblance, il subsiste entre le système de Messanges et celui de Le Clerc plusieurs différences conceptuelles que le graveur prit par la suite soin d'identifier[2245]. Deux d'entre elles paraissent fondamentales. En premier lieu, tandis que, pour le graveur, les eaux glacées enserrent les tourbillons et les empêchent de se mêler les uns aux autres, Messanges considère que les eaux accueillant le firmament — selon la Genèse — constituent en fait la matière même des tourbillons : après avoir progressivement assimilé les tourbillons plus faibles, les tourbillons restants se trouvèrent tous d'une force égale et ne pouvaient « plus s'engloutir l'un l'autre » ; en conséquence, chaque tourbillon « se trouva

---

[2237] Cette dispute est détaillée par Oded Rabinovitch (2017, p. 605-608).
[2238] Comme le souligna Le Clerc dans sa réponse (1705b, p. 1254).
[2239] Mallemans de Messanges, 1705a.
[2240] Le Clerc, 1705b, p. 1254.
[2241] En effet, si Frédéric Cousinié (2008) et Oded Rabinovitch (2017) discutent longuement l'accusation de Messanges, ils négligent d'éclairer le rapport que Le Clerc aurait effectivement entretenu avec l'ouvrage du savant.
[2242] PVAS, vol. 7, fol. 135v.
[2243] Mallemans de Messanges, 1705b, p. 12-14.
[2244] Rabinovitch, 2017, p. 612-616.
[2245] Le Clerc, 1708, p. 189-196 ; voir aussi Le Clerc, 1705b, p. 1254 et Le Clerc, 1706, p. 94-99.

borné par ceux qui l'environnèrent »[2246]. À l'inverse de l'hypothèse de Le Clerc, le système de Messanges ne permettait aucunement de résoudre le problème des points de rencontre entre les tourbillons.

En second lieu, dans l'hypothèse de Messanges, le tourbillon est plus rapide à mesure que l'on s'éloigne du centre, comme s'il s'agissait d'une roue de moulin entraînée par les eaux. Cette hypothèse, quoiqu'indiscutablement contraire aux apparences, devait lui permettre d'expliquer la rotation des planètes : la force appliquée à l'hémisphère de la planète qui est opposé au centre du tourbillon est plus élevée que celle qui est appliquée à l'hémisphère face au centre[2247]. En conséquence, selon Messanges, le tourbillon devrait être entraîné par des forces situées à ses extrémités, alors que pour Le Clerc, le moteur n'était autre que le Soleil, c'est-à-dire l'objet le plus central et le plus lourd du système.

Ces différences conceptuelles, puisqu'elles touchent aux prémisses qui soutiennent chacun des deux systèmes, semblent suggérer que le modèle de Le Clerc avait dû être conçu sans que le graveur eût une connaissance précise de celui de Messanges. En outre, les deux ouvrages se distinguent nettement par leur organisation et par leur méthode. L'*Ouvrage de la création* est séparé en deux parties : la première constitue un commentaire physique de la Genèse, bien éloigné de la modération augustinienne à laquelle aurait souscrit Le Clerc ; la seconde traite du système du monde à proprement parler, d'un point de vue exclusivement physique et non mathématique[2248]. À l'inverse, le déroulement de l'ouvrage de Le Clerc est certes assez décousu, mais les différents outils heuristiques que le graveur employa — mathématiques, physiques, ou théologiques — sont entièrement mêlés les uns aux autres[2249].

L'intérêt du graveur pour l'astronomie semble d'ailleurs avoir précédé le projet de son « nouveau système ». Dans l'estampe de l'*Académie des sciences et des beaux arts* figure une grande planche qui représente sous une forme diagrammatique la démonstration des causes de la rétrogradation des planètes selon l'hypothèse copernicienne **[fig. 7.10]**. Le Clerc aurait aisément pu trouver un tel modèle dans certains ouvrages d'astronomie ou de cosmologie, à commencer par le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* de Galilée **[fig. 7.11]**, et il l'aurait ensuite réemployé dans son *Nouveau système du monde* pour expliquer le mouvement

[2246] Mallemans de Messanges, 1679b, p. 49-50.
[2247] Mallemans de Messanges, 1679b, p. 65-69.
[2248] Messanges prévoyait manifestement une vérification de sa théorie par la modélisation de données numérales, comme le suggère un avertissement de l'imprimeur : « Comme cet autheur a eu à peine trois ou quatre mois pour travailler avec beaucoup d'interruption au Traité physique, il n'a pas encor pu prendre ses mesures pour le Traité astronomique, mais il espère y travailler au plutôt, et le donner dans peu de temps au public » (Mallemans de Messanges, 1679b, p. 205).
[2249] Voir aussi Rabinovitch, 2017, p. 608-609.

apparent de Mercure **[fig. 7.12]**. Cependant, à la différence de cette dernière planche, Le Clerc n'avait pas encore représenté dans l'*Académie des sciences et des beaux arts* la révolution du soleil, ce qui ne pouvait être une simple omission. En effet, il attacha plus tard une grande importance à cet aspect, comme l'indique, dans la représentation du *Cabinet*, la figure de la sphère armillaire composée d'un soleil sur son orbite **[fig. 7.13]**. Par ailleurs, dans l'esquisse de l'*Académie des sciences et des beaux arts* conservée à l'École nationale des beaux-arts, on trouve une planche similaire, dont le motif évoque cette fois un assemblage de tourbillons **[fig. 7.14]**. Ces deux éléments indiquent que Le Clerc disposait déjà de connaissances relativement étendues en cosmologie, alors qu'il n'avait pas encore ébauché le projet de son propre système. En conséquence, il semble plausible que les ambitions littéraires du graveur eussent été forgées indépendamment de l'ouvrage de Messanges.

Comme on l'a vu, Vallemont, Joblot et Gualterio avaient sans doute chacun joué un rôle dans l'élaboration du *Nouveau système du monde*, l'un en insistant sur la noblesse de la recherche astronomique, le second en permettant concrètement au graveur de publier ses premiers essais de physique dans le *Journal de Trévoux*, le troisième en louant l'utilité du système défendu par le graveur. Enfin, une quatrième figure pourrait également avoir contribué à éveiller l'enthousiasme du graveur pour l'étude du cosmos. Vallemont avait en effet rédigé sa *Sphère du monde* à la demande de l'un de ses amis, le mécanicien et géographe Jean Pigeon, qui s'était illustré au tournant du siècle par la fabrication de sphères armillaires selon le modèle héliocentrique[2250]. L'idée n'était pas entièrement nouvelle, mais l'exécution d'une telle machine demeurait vraisemblablement inédite en France[2251]. Non seulement la proximité entre Vallemont et Pigeon autorise l'hypothèse d'une relation amicale entre le mécanicien — par ailleurs peintre amateur[2252] — et Le Clerc lui-même, mais en outre celui-ci possédait « une sphère de carton suivant Copernic »[2253]. Qu'il eût fabriqué un tel instrument indépendamment de Pigeon paraît assez peu probable. Aussi peut-on suggérer que le graveur avait d'abord approché différents modèles astronomiques, non pas en tant que philosophe, mais en tant que géomètre et concepteur d'instruments. Il aurait ainsi été sensibilisé par Pigeon à la lecture des tables astronomiques et aux difficultés que posait la modélisation des données numérales. Ce serait toujours selon cette même approche qu'il aurait ensuite privilégié le système copernicien

[2250] Le Guay de Prémontval, 1750, p. 157.
[2251] Sur la conception et la production des sphères armillaires héliocentriques, voir en dernier lieu Dekker, 2004, p. 94-98.
[2252] Le Guay de Prémontval, 1750, p. 18-19.
[2253] Archives nationales, Minutier central, XI, 443 transcrit *in* Weigert, 1937b, p. 11.

pour sa capacité d'expliquer la rétrogradation des planètes — c'est du moins ce que semble suggérer le choix éloquent du diagramme figurant dans la planche de l'*Académie de sciences et des beaux arts*. La relative familiarité qu'il avait développée avec la physique cartésienne l'aurait ensuite sensibilisé à la difficulté d'expliquer les causes du mouvement des planètes selon Copernic. En glissant intuitivement d'une approche instrumentale de l'astronomie à une approche réaliste, Le Clerc aurait abandonné le modèle copernicien pour un modèle plus vraisemblable d'un point de vue mécaniste, et plus apte, en raison de son originalité, à le qualifier de philosophe.

7.3.4. Le projet de faire système : la mécanique corpusculaire comme principe premier, du Projet du système de l'air *(1704) au* Système de la vision *(1712)*

De fait, l'adoption d'une approche réaliste, qui privilégie un système fondé sur les causes des mouvements planétaires, plutôt que sur la prédiction de ceux-ci, ne peut entièrement s'expliquer par une familiarité avec le projet cosmologique de Descartes. En effet, Le Clerc ayant initialement développé un intérêt pour les sciences par l'usage de ses instruments, il ne s'était pas exclusivement dirigé vers l'astronomie. En octobre 1704, soit six mois après avoir publié son esquisse d'un « Nouveau système du monde » dans le *Journal de Trévoux*, il donna un second article sur un « Projet du système de l'air », lequel est consacré à définir la nature et le comportement des corpuscules d'air selon les variations de température qu'ils subissent.

Les prémisses empiriques des hypothèses présentées dans l'article se résument à une expérience fort simple, qui consiste à tenir un pot renversé au-dessus d'une bougie située au milieu d'un plat rempli d'eau : à peine le pot est-il posé dans le plat que l'eau s'élève dans celui-là[2254]. Selon Le Clerc, ce phénomène trouve une explication mécaniste simple, dès le moment où l'on considère « que l'air est composé de petits balons ou globules creux, flexibles et transparens, dans lesquels il y a un esprit, ou matière subtile, qui est dans un mouvement naturel »[2255]. Lorsque la température s'élève, ces petits globules deviennent « extrêmement tendus et agités, en piroitant ou tournant sur eux-mêmes, ils s'entrechoquent, et par leurs ressorts s'éloignent irrégulièrement les uns des autres, augmentant d'autant plus le vuide qui alors les sépare »[2256]. Aussi l'élévation de l'eau dans le pot résulterait-elle de la raréfaction de l'air sous l'effet de la chaleur de la bougie, et ceci non pas en vertu de la pesanteur de l'air

[2254] Le Clerc, 1704b, p. 1806-1807.
[2255] Le Clerc, 1704b, p. 1804.
[2256] Le Clerc, 1704b, p. 1806.

extérieur, mais par l'effet du « ressort » de l'air chaud qui s'est échappé du pot : de cette manière, l'eau « cède aisément à leurs efforts en montant dans le pot où rien ne l'empêche de prendre la place de l'air qui en a été chassé »[2257]. De toute évidence, l'explication de Le Clerc reprenait en substance l'interprétation mécaniste de la chaleur que Descartes avait donnée dans les *Principes de la philosophie :* le graveur semble en effet avoir directement emprunté au philosophe la relation entre la sensation de chaleur et l'agitation des corpuscules[2258]. Cependant, le « ressort » de ceux-ci et la « matière subtile » qui les anime attestent que Le Clerc avait à nouveau cherché à se distinguer de ce modèle. L'élasticité des particules, clairement représentée dans l'une des planches du *Nouveau système du monde* **[fig. 7.19]**, peut en effet être rapprochée de la manière dont Huygens concevait les corpuscules d'air, c'est-à-dire « comme des ressorts entortillez » entre lesquels « il y a une matière très subtile et déliée, et qui est agitée d'un mouvement extrêmement viste »[2259].

Malgré sa simplicité et son caractère intuitif, le modèle corpusculaire de Le Clerc ne semble guère avoir reçu les faveurs des journalistes de Trévoux. À la différence de l'article consacré au « Nouveau système du monde », le « Projet du système de l'air » fut suivi d'une brève critique par le rédacteur, lequel ne pouvait croire « qu'il se trouve beaucoup de physiciens qui soient d'humeur à lui passer les suppositions sur lesquelles il prétend […] établir [son système] »[2260]. Le ton acerbe et l'énumération des problèmes soulevés par les hypothèses du graveur conduisirent peut-être celui-ci à laisser de côté ce projet : en effet, lors de sa parution en 1706, le *Nouveau système du monde* ne comportait qu'une très brève présentation de la nature corpusculaire de l'air, à l'article VIII, réduite à un seul objectif, celui d'expliquer la coexistence des tourbillons planétaires et du tourbillon principal en vertu de la différence de taille entre les corpuscules de l'air et ceux de la matière céleste[2261].

Cependant, lors de la réédition de l'ouvrage en 1708, Le Clerc ajouta plusieurs pages qui reprennent, non sans modifications, la présentation publiée quatre ans auparavant dans le *Journal de Trévoux*. Si le graveur répéta le déroulement de l'expérience de la bougie, il nuança

---

[2257] Le Clerc, 1704b, p. 1807.
[2258] Comparer *Principes de la philosophie*, *in* AT, t. IX, p. 215-215 et Le Clerc, 1704b, p. 1808.
[2259] Huygens, 1888-1970, t. XIX, p. 553 cité *in* Halleux, 1982, p. 189.
[2260] Le Clerc, 1704b, p. 1811.
[2261] Le Clerc, 1706, p. 14-16. La thèse est implicitement fondée sur le modèle cartésien qui postule que les corpuscules les plus gros, et donc les plus lourds, sont situés en périphérie du tourbillon solaire, ce qui permet d'expliquer pourquoi la vitesse de révolution des planètes décroit proportionnellement à leur distance du Soleil (Aiton, 2003, p. 212).

les raisons de ce phénomène et rejeta explicitement certaines hypothèses[2262], indiquant alors que le sujet avait entretemps été débattu au sein du cabinet. Or les raisons de ce regain d'intérêt semblent *a priori* difficilement identifiables. Le développement en question suit une brève explication du fonctionnement des tourbillons — laquelle répète en substance celle déjà donnée dans l'édition de 1706[2263], — mais sans pour autant la prolonger, si ce n'est par l'intermédiaire d'une planche qui présente la structure du tourbillon terrestre **[fig. 7.20]**. En conséquence, la mécanique corpusculaire proposée ne servait aucunement à soutenir les principales thèses cosmologiques de l'ouvrage, ce qui suggère que cette addition devait servir un autre projet.

Il semble que Le Clerc avait en réalité appréhendé le potentiel heuristique du mécanisme corpusculaire dans un tout autre champ, celui de la vision. En effet, ce fut durant ces mêmes années, si l'on en croit la réponse à Bernard Lamy publiée dans le *Journal de Trévoux*[2264], qu'il commença à reprendre ses recherches sur le sujet, pour publier, en 1712, son *Système de la vision*. À la différence du *Discours sur le point de veue,* mais à la suite du *Nouveau système du monde*, ce nouvel ouvrage se présentait comme le travail d'un savant destiné à ses pairs[2265]. Afin de soutenir cette ambition, Le Clerc procéda à deux modifications significatives : d'une part, il ouvrit son traité par une description détaillée de l'anatomie de l'œil, ceci afin d'écarter définitivement son ouvrage du champ de la perspective, pour l'amener sur le terrain de la physique[2266] ; d'autre part, il entreprit de soutenir le modèle perspectiviste de la vision proposé dans le *Discours*[2267] par une modélisation mécaniste du comportement de la lumière. En postulant, à la suite de Descartes, que la transmission du rayon lumineux découlait de la pression d'un corpuscule sur un autre, le graveur en vint à réaffirmer l'impossibilité du modèle optique képlérien **[fig. 7.29]** :

> […] comme plusieurs globules ne sçauroient fraper ou toucher un même point en même temps, aussi un seul point ne sçauroit renvoyer ou toucher plusieurs globules en même

[2262] « […] il est inutile d'objecter ici pour rejeter ce vuide, qu'à mesure que l'air est chassé hors le pot, la place qu'il abandonne est remplie par une matière subtile car, s'il ne restoit point de vuide dans le pot, l'eau n'y monteroit pas. On ne sçauroit dire non plus que l'eau monte dans le pot à mesure que l'air en sort, puisqu'elle n'y monte qu'après que la bougie s'est éteinte, en abaissant le pot dans l'eau » (Le Clerc, 1708, p. 166).
[2263] Le Clerc, 1708, p. 157.
[2264] Voir ci-dessus, chap. 6.3.3.
[2265] Voir ci-dessus, p. 381.
[2266] Le Clerc, 1712, p. 1-10. L'anatomie de l'œil et la perspective constituaient des champs entièrement distincts au XVIIe siècle jusqu'à ce que, le 1er avril 1702, Joblot donna au sein de l'Académie de peinture et de sculpture une conférence sur la « conformation de l'œil […] démontrée sur un œil naturel dont il a fait l'anatomie » (voir *Conférences*, t. III, p. 90-95). Voir à ce sujet, Pietrabissa, 2020.
[2267] Voir ci-dessus, p. 366-368.

> temps, ni par conséquent produire ou réfléchir plus d'un rayon à la fois. Cela étant, les pinceaux optiques ne sont qu'une pure imagination.[2268]

Le modèle corpusculaire servait donc à démontrer qu'un seul point ne pouvait émettre une multitude de rayons lumineux, lesquels seraient ensuite réfractés au sein du cristallin pour être réunis ponctuellement sur la rétine. Ainsi Le Clerc pouvait-il défendre le modèle perspectiviste, en expliquant mécaniquement pourquoi seuls les rayons lumineux perpendiculaires à la surface de la cornée étaient capables d'accéder à la rétine **[fig. 7.30]** :

> Si on frape la boule A selon la direction AD, la boule E en étant poussée, poussera directement la boule B, et obliquement la boule C. Or la boule B qui sera poussée directement, ira beaucoup plus loin que la boule C, cela est d'expérience. Ainsi la boule qui est poussée directement contre la cornée a plus de force que celle qui n'y est poussée qu'obliquement […][2269]

En conséquence, les rayons qui frappent perpendiculairement la cornée « sont les plus forts et les plus efficaces », et sont de fait « les seuls qui conviennent à l'âme pour examiner les objets, […] tous les autres étant inutiles, ou ne pouvant causer que des sensations foibles et confuses, ausquelles l'âme ne fait aucune attention »[2270]. Ainsi l'explication mécaniste permettait-elle de confirmer le modèle que le graveur avait conçu plus de trente ans auparavant dans le dessein initial de soutenir la valeur heuristique de la perspective. L'inclusion progressive du mécanisme corpusculaire dans le *Nouveau système du monde* servait simplement à préparer l'emploi de ce modèle dans le *Système de la vision*, comme le suggère cette affirmation :

> Ainsi nous ne pouvons qu'admirer la souveraine puissance du Créateur, à moins que de supposer à la place de ces petites boules de l'air [sic], des petits balons pleins d'une matière subtile toujours en mouvement, *tels que je les propose dans mon Système du monde* ; car alors on pourra concevoir dans cette matière subtile que je suppose circuler

[2268] Le Clerc, 1712, p. 59-60 ; voir aussi p. 76-79. Malebranche avait déjà observé ce problème, et il avait tenté de le résoudre en introduisant des particules constituées de petits tourbillons ; Le Clerc avait peut-être été amené à une solution similaire par le biais d'une communication que Malebranche présenta à l'Académie en 1699 (voir Duhem, 1916).
[2269] Le Clerc, 1712, p. 100-101.
[2270] Le Clerc, 1712, p. 104-105.

> autour du centre de chaque petit balon, des rayons qui tendent par tout vers la circonférence […] »[2271]

Les motivations de Le Clerc se trouvent ainsi éclairées. Que le graveur commençât à adopter un système mécaniste, propre à être appliqué à tous les domaines d'investigation de la nature, ne doit pas être rapporté à son intérêt pour les machines[2272]. Son enthousiasme doit plutôt s'expliquer par une sensibilisation à l'extrême efficacité du réductionnisme mécaniste[2273] — lui seul permettant une admiration active, et non passive, de « la souveraine puissance du Créateur ». En effet, ses plus proches relations témoignaient d'une même fascination pour le mécanisme[2274] : dans sa *Physique occulte*, Vallemont se targuait d'expliquer toutes les « sympathies » et autres propriétés occultes par une approche corpusculaire, affirmant que la « Nature n'a qu'un seul mécanisme dans toutes ses opérations »[2275].

Jusqu'à la fin de sa vie, Le Clerc prévoyait manifestement de poursuivre ses recherches en physique : dans le compte rendu du *Système de la vision* paru dans le *Journal de Trévoux* en mars 1713, le rédacteur note que le graveur avait déjà « proposé un nouveau système du monde » recensé par le journal, et qu'il « travaille à le perfectionner et à l'établir sur de nouvelles preuves »[2276] — une ambition que l'auteur avait lui-même manifesté quelques années auparavant[2277]. À l'aune de ce projet, se profilent les raisons qui poussèrent Le Clerc à privilégier la représentation de l'expérience des tubes capillaires dans la planche du *Cabinet*. Si la planche servait à établir la légitimité des aspirations philosophiques du graveur, à la fois sur le plan de la sociabilité et sur celui de la pratique effective, elle atteste également combien ses aspirations reposaient alors sur le pouvoir de la réduction mécaniste à identifier les causes des phénomènes. En effet, l'expérience en question servait, si l'on en croit la planche du *Nouveau système du monde* où elle figure, à démontrer le comportement des corpuscules de l'air.

[2271] Le Clerc, 1712, p. 82 (je souligne).
[2272] Comme l'a souligné Alan Gabbey (1993), la mécanique et le mécanisme entrenaient une relation complexe, qui ne permettait pas forcément un glissement conceptuel intuitif de l'un à l'autre. D'ailleurs, les pratiques expérimentales décrites par le graveur dans le dessein de soutenir son système ne demandaient qu'un appareillage minimal, comme en témoignent l'expérience des tubes capillaires représentée dans la planche du *Cabinet*, celle de la bougie dans le vase renversé (voir ci-dessus, p. 428-429) ou encore celle conçue à l'aide de « réfléchissoirs » pour vérifier l'égalité de l'angle d'incidence avec l'angle de réfraction d'un rayon lumineux (Le Clerc, 1712, p. 74).
[2273] Sur ce sujet, voir Gaukroger, 2006, 253-254.
[2274] Joblot développa notamment une forme d'explication mécaniste des effets de l'aimant dans sa *Lettre* à Louis de Puget publiée en 1703 dans le *Journal de Trévoux (*Joblot, 1703).
[2275] Le Lorrain de Vallemont, 1693, p. 62. À ce sujet, voir Priesner, 1978.
[2276] Anon., 1713, p. 511.
[2277] À propos des communications entre les tourbillons, le graveur suggère qu'il y « règne un vent violent, *comme je le ferai voir dans un autre lieu »* (Le Clerc, 1708, p. 158, je souligne).

Autrement dit, elle permettait de manifester la capacité du graveur à identifier, par la réduction mécaniste, les causes d'un phénomène *a priori* mystérieux, procédé qui lui permettait alors d'asseoir son statut de philosophe.

7.3.5. Le rôle des images en physique et leurs limites

Si Le Clerc semble s'être consacré à légitimer sa pratique de la philosophie naturelle par le biais de son activité littéraire, il ne pouvait cependant avoir négligé la place de l'image, puisque c'était la production de celle-ci qui était la plus à même de le distinguer. L'importante proportion d'illustrations dans le *Nouveau système du monde* — la réédition compte cinquante et une planches en pleine page pour moins de deux cent pages de texte[2278] — indique en effet l'attention qu'il portait à la visualisation des différentes thèses énoncées.

En règle générale, les figures de l'ouvrage permettaient de faciliter la compréhension du texte en encourageant notamment la pensée analogique. Il ne suffisait pas à Le Clerc d'affirmer que les « petites bouteilles que fait un enfant en soufflant avec une paille dans de l'eau de savon, nous représentent très-bien nos tourbillons dans les eaux »[2279], mais il lui fallait également démontrer par l'image la pertinence de cette comparaison **[fig. 7.18]**. De même, pour comprendre que les planètes se maintiennent à une « certaine élévation dans la matière céleste », il suffit de considérer « ces petites figures d'émail qui s'arrêtent dans un tube à la hauteur qu'on veut, en comprimant plus ou moins l'air qu'elles renferment »[2280] : ici, la représentation du ludion **[fig. 7.21]** servait simplement à rappeler au lecteur à quoi l'objet décrit ressemblait, afin de renforcer la pertinence de la comparaison.

Néanmoins, de tels procédés demeurent rares au sein de l'ouvrage. La nette majorité des planches présentent des diagrammes qui incluent parfois des éléments figuratifs, à la suite des pratiques progressivement développées par Kepler, puis par Descartes, et largement imposées, à la fin du XVIIe siècle, dans le champ de la philosophie naturelle[2281]. Loin de constituer des preuves géométriques, ces diagrammes servaient seulement à faciliter le travail cognitif qui devait permettre la reconstitution mentale des phénomènes décrits. Dans certains cas cependant, ils ne se réduisaient pas à un simple accessoire, mais s'avéraient tout simplement nécessaires pour comprendre l'argument, comme l'exemplifient les démonstrations des causes de la

[2278] IFF 2430-2480.
[2279] Le Clerc, 1706, p. 3.
[2280] Le Clerc, 1706, p. 88-89.
[2281] Sur l'avènement d'un langage visuel spécifique pour la cosmologie au cours du XVIIe siècle, notamment en raison du développement de l'observation télescopique, voir notamment Pantin, 2006 ; Winkler et Van Helden, 1992 ; Winkler et Van Helden, 1993. Sur l'originalité de l'emploi de l'image par Descartes, voir Lüthy, 2006.

rétrogradation de Mercure **[fig. 7.12]** ou de Jupiter **[fig. 7.22]**. Dans un cas comme dans l'autre, les explications sont extrêmement laconiques et demandent implicitement au lecteur de se reporter constamment aux deux diagrammes. Ceux-ci semblent dès lors jouer un rôle prépondérant, tandis que le texte se trouve réduit à instruire le lecteur sur la manière d'interpréter l'image, comme l'illustre l'explication de la rétrogradation de Mercure :

> Pendant que la Terre passera d'A en D, la planète [Mercure] passera de B en E, et nous paroîtra dans le firmament, passer de C en F par un mouvement direct. | La Terre arrivant en G, la planète de trouvera en H, et nous paroîtra encore en F, comme si elle s'étoit arrêtée en cet endroit. | La Terre continuant sa course de G en I, la planète passera d'H en K, et nous paroîtra rétrograder d'F en L. | La Terre arrivée en M, la planète sera en N, et nous paroîtrait stationnaire en L. | Et enfin, la Terre passant d'M en O, la planète passera d'N en B, où elle aura commencé sa révolution, et nous paroîtra passer directement d'L en R.[2282]

Une telle formulation fait immédiatement écho aux instructions fournies dans les travaux de géométrie de Le Clerc. Dès le *Discours touchant le point de veue*, le graveur avait en effet eu recours à la rhétorique de sa *Pratique de la géométrie*, pour considérer l'image comme un outil épistémique autonome, parfois plus propice que le texte à prouver la vérité d'une hypothèse[2283]. Le passage de la démonstration dans le champ de la géométrie pure à la démonstration géométrique de phénomènes physiques, atteste combien l'usage de l'image dans le *Nouveau système du monde* était aussi bien lié au savoir-faire du graveur qu'à celui du géomètre.

De fait, Le Clerc jouissait, comme il l'avait déjà démontré dans le *Discours*, d'une excellente capacité de modéliser des éléments relativement complexes, afin de leur donner ainsi une forme concrète, facile à interpréter. Ainsi avait-il accordé un grand soin à présenter le plus simplement possible les deux figures consacrées à la rétrogradation des planètes, comme en témoigne la comparaison avec la planche du *Dialogue* de Galilée **[fig. 7.11]**, autrement plus difficile à lire. Les six étapes de chacune des planètes sur leur orbite respective sont projetées sur la sphère céleste en seulement quatre points, ce qui permettait d'alléger la figure, de réduire le nombre de lettres utilisées et de simplifier en conséquence les instructions textuelles. Ces deux figures, assorties de leurs instructions, constituent des moyens simples et efficaces de

[2282] Le Clerc, 1706, p. 85-86.
[2283] « Il ne seroit pas nécessaire pour conclure que les reigles de la perspective sont bien fondées sur un seul point de veue d'autre preuve que la figure qui suit [IFF 2410], dont la seule inspection peut convaincre de la vérité du faict […] » (Le Clerc, 1679, p. 57-58).

démontrer les causes de la rétrogradation des planètes inférieures et des planètes supérieures, afin d'invalider le système géocentrique.

Cependant, la construction de ces figures s'avère hautement problématique dès lors qu'on les considère plus attentivement. Dans la planche consacrée à la rétrogradation de Mercure, les intervalles entre les étapes de chacune des deux planètes sur leur orbite n'entretiennent pas de rapport proportionnel. Autrement dit, si la distance BE et la distance AD sont parcourues durant une même période par chaque planète, les distances EH et DG ne peuvent l'être. Cette construction découlait donc uniquement du souhait d'obtenir la projection des points E et H en F, et des points I et M en L. Or ce projet lui-même, s'il facilite la lisibilité de l'image, est en réalité fallacieux, puisqu'il suggère que la planète reste « stationnaire » dans le ciel, ainsi que l'affirme le graveur, alors que la rétrogradation s'opère en réalité selon une trajectoire courbe — comme l'indique, certes peu clairement, la figure du *Dialogue*.

La question de la proportionnalité occupe, dans quelques illustrations, une place importante, qui témoigne d'un rapport ambigu à la fonction de l'image. Après s'être employé à expliquer, avec l'aide de différents diagrammes, les causes de la variation de la distance entre la Terre et le Soleil en raison de la révolution de celui-ci **[fig. 7.17]**, Le Clerc note, à propos de l'une des figures **[fig. 7.23]**, qu'il y a « représenté […] la Terre incomparablement plus grande qu'elle ne doit être, afin de rendre [sa] démonstration sensible ». Il estime alors nécessaire de donner, par une autre figure **[fig. 7.24]**, une idée du rapport de taille réel entre la planète et son étoile :

> Icy, elle [c.-à-d. la Terre] est infiniment plus petite, cependant elle est encore beaucoup trop grande par rapport au Soleil. On tient que ce le diamètre de cet astre est pour le moins cent fois plus grand que celui de la Terre, ainsi on peut juger que la Terre par rapport au Soleil, tel qu'il est représenté icy, ne devroit être qu'un point des plus petits.[2284]

Comme le reconnaît en partie le graveur, la figure elle-même n'affiche pas les rapports de taille véridiques. D'une part, la Terre reste encore trop grande par rapport au Soleil et, d'autre part, la distance entre les deux objets est totalement fausse, puisqu'elle devrait en réalité être supérieure à cent fois le diamètre du Soleil. L'immensité de l'astre, accentuée par sa proximité avec la Terre et par sa couronne de rayons, servait à frapper l'esprit du lecteur plutôt qu'à lui

[2284] Le Clerc, 1706, p. 61.

fournir une indication exacte des dimensions astronomiques des deux objets. Ainsi la quête de la proportionnalité semble-t-elle soumise à une fonction rhétorique et non épistémique.

De fait, les objets célestes sont séparés par des distances si vastes qu'il est impossible de les représenter proportionnellement à leur taille respective. Cette limite matérielle devrait alors interdire toute ambition de représentation réaliste du système planétaire. Deux planches **[fig. 7.25 et 7.26]**, ajoutées lors de la réédition du traité en 1708, indiquent cependant combien le graveur s'était attaché à cet enjeu. La première planche devait servir à démontrer pourquoi le Soleil « paroît avancer chaque jour de près d'un degré dans le zodiaque », et ceci de manière irrégulière, parce qu'il « paroîtra faire plus ou moins de chemin […], suivant qu'il sera plus ou moins près de nous »[2285]. De toute évidence, le diagramme ne présente guère les proportions correctes, et pourtant la petitesse des objets spatiaux et les vastes zones vierges semblent indiquer une volonté de suggérer des rapports de distance vraisemblables. La planche suivante est à cet égard plus remarquable encore : les orbites de la Terre et du Soleil sont reléguées à l'un des coins inférieurs de la planche, tandis qu'une portion du firmament est présentée dans la partie supérieure, suggérant ainsi l'immensité des distances astronomiques — sans pour autant les représenter correctement[2286]. Ce procédé témoigne des limites que le graveur rencontra dans les procédés de modélisation géométrique des phénomènes astronomiques. D'une part, ces limites sont d'ordre matériel, puisque les proportions réelles ne peuvent être qu'évoquées, et ce au prix d'un traitement extrêmement minutieux et donc propice à générer des erreurs **[fig. 7.31]**. Elles sont, d'autre part, d'ordre conceptuel : le graveur n'avait sans doute pas réussi à trouver une solution formelle plus adéquate à sa démonstration.

Cependant, de telles planches[2287] indiquent surtout un usage original de l'image, qui n'est pas réductible à la démonstration géométrique — laquelle suffit amplement à une approche instrumentale de l'astronomie[2288] — ou à la facilitation de la pensée analogique — à la manière des illustrations de Descartes[2289]. Elles servaient en outre à présenter une image concrète du

---

[2285] Le Clerc, 1708, p. 105-106.
[2286] D'une part, l'orbite du Soleil est au moins deux à trois fois trop grande par rapport à celle de la Terre, puisque la différence entre la périhélie et l'aphélie — qui équivaut au diamètre de l'orbite du Soleil dans le système de Le Clerc — correspond environ à un soixantième du diamètre de l'orbite terrestre. D'autre part, le firmament doit être situé à une distance bien plus importante que celle donnée dès lors que l'on admet le mouvement de la Terre, puisque l'on ne pouvait pas observer de parallaxe stellaire (voir en dernier lieu, Van Helden, 2010, p. 157-159).
[2287] Outre les figures mentionnées précédemment [fig. 7.24-7.26], voir IFF 2469-2471, 2473.
[2288] Isabelle Pantin (2006) a souligné combien l'usage de l'image par Kepler, lequel mêle objets concrets et figures géométriques, servait aussi à affirmer la position réaliste du savant, par opposition à l'emploi des seules figures géométriques qui caractérisait davantage une approche instrumentaliste de l'astronomie.
[2289] Voir à ce sujet Baigrie, 1996.

cosmos, comme en témoigne encore la planche consacrée à la manière dont une planète peut dévier du plan de l'écliptique **[fig. 7.27] :** ici l'usage de la perspective, indiquée par l'ellipse des orbites, le traitement de l'ombre des tourbillons planétaires, et enfin le mouvement des corpuscules du grand tourbillon, concourent à représenter le système solaire comme si celui-ci était réellement perçu depuis une position très éloignée. Cette vraisemblance, largement inédite[2290], reposait certainement sur la facilité avec laquelle Le Clerc pouvait reconstituer mentalement un objet dans sa tridimensionnalité avant de le transférer sur un support bidimensionnel. Elle suggère combien les images devaient, par leur capacité d'évoquer la réalité physique, soutenir le projet philosophique du graveur, soit celui de dévoiler cette même réalité par l'éclaircissement des causes des phénomènes.

Le Clerc avait jusqu'alors évolué au sein de milieux savants qui valorisaient l'usage de l'image, et accordaient à la conception et à l'exécution des planches un indéniable soin. Les estampes de l'*Histoire des animaux* en sont le témoignage le plus flagrant mais non le seul. Ainsi Claude Perrault avait-il également porté une attention toute particulière aux illustrations de ses *Essais de physique*[2291]. D'une autre façon, Joblot admit, dans une lettre à Louis de Puget, qu'il aurait dû « essay[er] de rendre ces objections [contre l'hypothèse de Descartes sur le magnétisme] plus intelligibles qu'elles ne sont, en les accompagnant des figures et des explications nécessaires pour les mieux faire comprendre »[2292]. Quant à Vallemont, il avait pourvu sa *Physique occulte* d'élégantes planches gravées sur bois par Pierre Le Sueur, et destinées à rendre compte de l'emploi de la baguette divinatoire et d'autres instruments[2293] ; le savant notait alors l'utilité de ces figures pour « aider ceux qui ne sont pas accoutumez aux spéculations philosophiques et qui ne conçoivent les véritez que quand on les découvre à leur sens »[2294].

Aussi, face à cet enthousiasme généralisé pour l'usage de l'image en physique auquel s'ajoutait une reconnaissance universelle de ses talents de graveur et de dessinateur, Le Clerc n'avait-il pu manquer de recevoir avec amertume la critique parue dans le *Journal des savans :*

[2290] Un mode de représentation similaire avait néanmoins été utilisé dans la planche no. 3 du *Cosmotheoros* de Christiaan Huygens (1698) (la planche n'est pas reproduite dans la transcription de l'ouvrage *in* Huygens, 1888-1970, t. XXI, p. 677-821)
[2291] Voir ci-dessus, p. 252.
[2292] Joblot, 1703, p. 1474.
[2293] Le Lorrain de Vallemont, 1693, p. 23, 25, 27, 29, 139, 333, 335, 339, 345, 375, 389, 397, 404, 407. Voir également les illustrations plus schématiques aux p. 128 et 511-517.
[2294] Le Lorrain de Vallemont, 1693, p. 138.

> […] M. Le Clerc, sans s'engager dans de profonds raisonnements de physique, expose en peu de mots ses nouvelles idées et les preuves dont il les appuye ; et comme il est excellent graveur, on s'imagine bien que le nouveau rôle de physicien qu'il veut jouer icy se trouve soutenu de tous les secours qui se peuvent emprunter de l'art dont il fait son capital, c'est-à-dire que les figures ne sont point épargnées dans ce petit ouvrage, où l'on en rencontre presque à chaque feuillet.[2295]

Le jugement sarcastique du rédacteur se double d'une violente accusation à l'encontre du graveur : celui-ci serait en fait entièrement illégitime à s'occuper de physique sous prétexte que sa pratique de la philosophie naturelle reposerait trop exclusivement sur un savoir-faire propre à son métier et, de fait, impropre à celui du savant.

Les illustrations du *Système de la vision* semblent indiquer une réaction de Le Clerc à cette critique. En effet, les planches, toujours fort nombreuses, sont cependant devenues extrêmement sobres ; elles sont exécutées grossièrement sur bois et intégrées directement dans le texte **[fig. 7.28-7.30]**. Le grand âge du graveur et les diverses incommodités dont il aurait souffert durant l'année 1712[2296] l'avaient peut-être conduit à presser l'achèvement de son ouvrage[2297]. Cependant, si un tel motif explique aisément la simplicité des figures, il peine à éclairer le choix de la taille d'épargne : certes, celle-ci facilitait ensuite l'impression du livre, mais elle impliquait, dans le cas de simples figures géométriques, un travail de gravure beaucoup plus lourd que celui demandé par la taille-douce.

En conséquence, que Le Clerc décidât de privilégier la gravure sur bois pour les planches de son *Système de la vision* semble bel et bien devoir être attribué à un désir de produire des images à la manière des philosophes — c'est-à-dire, plus précisément, à la manière de Descartes. La démonstration géométrique du comportement de la lumière réfléchie présente ainsi exactement la même figure **[fig. 7.30]** que celle qu'employa Descartes dans sa *Dioptrique* **[fig. 7.32]**, à une différence près : Le Clerc n'avait pas pris la peine d'ajouter le petit personnage tenant une raquette. Il semble que le graveur cherchait cette fois à se distinguer du philosophe par une plus grande sobriété : dans le *Système de la vision*, les corpuscules sont traités comme de simples cercles **[fig. 7.29]**, là où le graveur des *Météores* avait privilégié l'usage de tailles circulaires afin d'évoquer l'ombre de petites sphères **[fig. 7.33]**.

[2295] Anon., 1707, p. 50.
[2296] *Abrégé*, p. 431.
[2297] C'est ce que suggère Jombert (J., t. II, p. 176, n. 1).

En privilégiant des figures extrêmement dépouillées, Le Clerc espérait manifestement se prémunir contre des critiques comparables à celle que lui avaient value les délicates planches de son *Nouveau système du monde*. Dans le compte rendu consacré au *Système de la vision*, le rédacteur du *Journal des savants* nota simplement cette fois, après avoir cité un long extrait du traité pour « faire connoistre cet ouvrage », qu'il est « impossible d'en donner une idée complète sans le secours des figures qu'on y trouve presque à chaque page »[2298]. Pour autant, on ne peut manquer de s'interroger sur le rôle que joua effectivement la transformation radicale opérée par le graveur. La taille-douce restait assez peu employée dans les traités d'astronomie et de philosophie naturelle publiés au cours du XVIIe siècle, mais elle n'avait cependant rien d'inconvenant[2299] : Charles Perrault avait d'ailleurs réussi à imposer son usage pour les travaux de Huygens publiés par l'Académie des sciences[2300].

De fait, la critique du *Journal de savans* s'inscrivait au sein d'une rhétorique qui fut précisément déployée à l'encontre de Descartes quelques décennies auparavant. Après avoir reproché au philosophe de « prendre ses conjectures et fictions pour des véritez » et de rédiger ses traités comme « des romans qui plaisent et font la mesme impression que des histoires véritables », Huygens souligna combien la « nouveauté des figures de ses petites particules et des tourbillons y font un grand agrément »[2301]. Le pouvoir de séduction des images en philosophie naturelle ne reposait pas tant sur leur qualité d'exécution que sur leur capacité de se présenter, à la manière de figures mathématiques, comme irréfutables[2302] : c'était précisément leur propension à tromper l'esprit plutôt que les yeux qui avait entraîné la critique des figures de Descartes et, plus tard, de celles de Le Clerc.

Dans ce dernier cas cependant, la critique envers l'usage des images servait directement à dénoncer l'imposture du graveur. Aussi celui-ci n'avait-il trouvé d'autre solution que de se départir de l'usage de la taille-douce, non pas parce que cette technique était inconvenante en soi, mais simplement parce qu'elle rappelait trop manifestement son métier d'origine. Le langage visuel adopté dans le *Système de la vision* ne permettait pas de résoudre le problème de fond que soulevait incidemment le rédacteur du *Journal des savans*, mais il permettait

---

[2298] Anon., 1712, p. 680.
[2299] Le compte rendu du *Journal de Trévoux* ne prononce d'ailleurs aucune critique relative à l'usage des images ; au contraire, on précise simplement que « Mr. Le Clerc, pour rendre plus intelligible son système […] a eu soin d'insérer dans son livre un grand nombre de planches fort proprement gravées » (Anon., 1706, p. 2065). On peut également comparer, sur le plan de la qualité, les planches de Le Clerc avec celles du *Cosmotheoros* de Huygens (1698) (en partie reproduites *in* Huygens, 1888-1970, t. XXI, p. 677-821).
[2300] Voir ci-dessus, p. 224, n. 1181.
[2301] Huygens, 1888-1970, t. X, p. 403, cité *in* Halleux, 1982, p. 187.
[2302] Comme le dénonça Samuel Sorbière, cité *in* Lüthy, 2006, p. 99.

d'attester que l'auteur, tout « dessinateur et graveur ordinaire du roi » qu'il était, n'employait pas dans son ouvrage un autre savoir-faire que celui du savant.

***

L'usage que fit Le Clerc de l'image dans ses écrits scientifiques peut être affilié aux compétences du géomètre plutôt qu'à celles du graveur. La persistance d'un intérêt initial pour la géométrie apparaît à plus forte raison encore dans le choix des disciplines, l'astronomie et l'optique, puisque les phénomènes dont elles traitent peuvent aisément être formalisés dans un langage géométrique. Enfin, le réductionnisme mécaniste auquel le graveur soumit des phénomènes *a priori* plus complexes, semble lui-même dicté par l'apparente facilité à décrire le comportement des corpuscules de manière géométrique.

Les ambitions de Le Clerc à l'égard de la philosophie naturelle peuvent donc en partie s'expliquer par la capacité du graveur à employer correctement des outils géométriques et à imaginer les moyens de les adapter aux phénomènes. Si cette interprétation permet d'attribuer à ses diverses productions une forme de continuité qui légitimerait *a priori* leur catégorisation en un ensemble cohérent, soit celui des *sciences* telles qu'on les entend aujourd'hui, elle doit cependant être nuancée par un autre facteur. En effet, le projet de se faire philosophe paraît surtout découler d'un ensemble de pratiques sociales, qui, à défaut de le conditionner, ont contribué à l'alimenter et à le diriger. Tandis que la publication du *Discours touchant le point de veue* relevait en premier lieu d'une stratégie destinée à donner à la perspective sa juste place comme partie de la peinture, les écrits plus tardifs semblent avoir été presque exclusivement déterminés par l'ensemble des amateurs qui fréquentaient le graveur afin d'admirer ses travaux et de jouir de sa conversation. D'une certaine manière, la reconnaissance initiale du talent artistique de Le Clerc s'était muée en une célébration de son génie particulier, laquelle incitait celui-ci à s'épanouir dans les autres domaines de son intérêt. Aussi les écrits scientifiques du graveur pouvaient-ils encore être jugés à l'aune du caractère exceptionnel de l'individu lui-même, comme l'atteste le début du compte rendu du *Système de la vision* paru dans le *Journal de Trévoux* :

> Monsieur Le Clerc a porté plus loin que personne la perfection de la gravure en petit ; et s'élevant au dessus de l'artiste, il a tâché de connoistre, de creuser les principes de son art ; il ne s'est pas même borné aux parties de la physique et des mathématiques

> dont la peinture et la gravure dépendent, l'anatomie et la perspective ; il est allé jusqu'à l'astronomie et il a proposé un nouveau système du monde […][2303]

En marquant l'élévation progressive de Le Clerc au-delà des bornes de son métier initial, cette introduction ne se limitait pas à un simple éloge ; elle servait également à justifier la considération portée au dernier livre du graveur. Dans un tel cas, il apparaît que la reconnaissance du statut de philosophe restait largement soutenue par le caractère extraordinaire que l'on prêtait à l'individu lui-même.

Cependant, si le succès de la pratique artistique pouvait en conséquence permettre celui, plus relatif, de la pratique scientifique, le phénomène inverse semble se manifester au travers de la critique du *Journal des savans* envers les illustrations du *Nouveau du système du monde*. L'attaque étant vraisemblablement dirigée contre la trop grande confiance que Le Clerc avait accordée aux images — et non à l'endroit des caractéristiques intrinsèques de celles-ci, — elle servait à clamer l'illégitimité du graveur à se prétendre philosophe, en raison d'un savoir-faire jugé non pas simplement différent de celui du savant, mais bien antagoniste. Certes, le compte rendu ne formule pas lui-même cette critique, mais celle-ci transparaît néanmoins à la lumière de l'utilisation concrète que Le Clerc fit de certaines planches, en leur accordant non seulement une fonction heuristique centrale, mais surtout en abusant de leur pouvoir. Il semble alors, comme la critique de Huygens à l'encontre de Descartes le trahissait déjà, que l'on puisse observer la manifestation d'un dualisme entre la fiction et la vérité, entre ce qui relève du plaisir et ce qui relève de la connaissance. Ce dualisme viendrait alors habiter — et renforcer — ce qui demeurait jusqu'ici une simple distinction entre le savoir-faire d'un graveur et celui d'un philosophe.

Dans quelle mesure Le Clerc avait-il perçu, à la fin de sa vie, une forme d'antagonisme entre sa pratique artistique et son ambition scientifique, en tant que l'une relèverait d'un mode d'appréhension du monde opposé à l'autre ? Les illustrations du *Système de la vision*, dénuées de toute fonction ornementale, semblent exclusivement destinées à produire une connaissance sur le monde, tandis qu'à l'inverse, l'élimination de tout critère de valeur universel dans le *Traité d'architecture* paraît constituer cet art en pratique fondée sur le seul goût personnel. L'étude de l'optique, telle que l'ouvrage de Le Clerc la présente, exclut toute forme de pratiques apparentées à ce que l'on peut qualifier aujourd'hui d'*art* ; quant à la conception architecturale qu'il défend, et de laquelle se trouve exclue tout ce qui relèverait de la technique, elle se trouve

[2303] Anon., 1713, p. 510-511.

privée de ce qui la fondait initialement en science. Ces derniers ouvrages suggèrent alors que l'art et la science auraient définitivement divorcé l'un de l'autre pour entretenir la relation dichotomique qu'on leur connaît encore aujourd'hui.

Conclusion

Au fil de cet essai, j'ai cherché à restituer l'évolution des ambitions de Le Clerc par l'étude de sa vie et de sa production. Selon que ses ambitions furent assouvies ou déçues, elles générèrent de nouvelles ambitions qui, à leur tour, purent être satisfaites ou non. La reconstitution de ce processus permet ainsi d'expliquer les raisons des choix du graveur et, en conséquence, les logiques de sa carrière. Par cet éclairage particulier, il devient possible de mieux comprendre certains phénomènes sociaux qui caractérisent les relations entre les pratiques artistiques et scientifiques au Grand Siècle : soit les projets de Le Clerc exemplifient simplement certaines tendances plus générales, soit, au contraire, ils permettent, par le contraste qu'impose leur singularité, de mieux cerner la nature du contexte dans lequel ils se manifestèrent.

À la lumière de la carrière du graveur, la conception des rapports entre art et science au Grand Siècle semble se diriger, dans une large mesure, vers celle que nous connaissons aujourd'hui. Ainsi, l'ensemble des pratiques que Le Clerc développa autour de son art — aux recherches initiales d'une manière personnelle à la valorisation de sa propre singularité auprès des collectionneurs — le rapproche de la figure de l'artiste, telle que nous l'entendons à présent. Ni simple artisan, brillant par son seul savoir-faire, ni génie quasi-divin, capable de surpasser la nature, Le Clerc était simplement perçu comme un créateur original, doué d'une forte individualité, laquelle commençait justement à être reconnue comme une qualité proprement artistique. L'attachement du graveur à l'invention, à la recherche d'un ordonnancement propre à son art, mais aussi à l'exécution — en tant que trace laissée par sa propre main, — sont autant de témoignages de la valeur accordée à la subjectivité, valeur attestée à plus forte raison encore par les efforts que certains curieux déployèrent dans le dessein de réunir l'œuvre complet du maître.

À l'inverse, les écrits scientifiques de Le Clerc convoquent certaines stratégies littéraires largement répandues à l'époque, et qui visent à réduire la part de subjectivité de l'auteur. Que ce soit la modestie épistémologique, la description des expériences en vue de permettre leur reproduction, ou encore la modélisation géométrique ou mécaniste, toutes constituent des moyens de renforcer l'autorité du discours sans pour autant faire appel à celle de l'énonciateur. De fait, le recours à l'Écriture sainte lorsque l'expérience et les mathématiques s'avèrent inopérants, s'inscrit dans une même logique d'objectivation : ce qui dépasse l'entendement

humain ne doit pas être laissé à l'imagination (dans son sens actuel), mais rapporté à un texte qui fait office de loi.

Que Le Clerc ne parvînt pas, en réalité, à convaincre un grand nombre de savants par ses théories, découle manifestement de l'insuffisance de ses précautions. Le graveur se laissait aisément entraîner par ses propres idées, jusqu'à falsifier certains faits communément reconnus comme tels, ou à négliger certaines étapes de raisonnement considérées comme nécessaires. La trop grande importance qu'il laissa à sa propre subjectivité constitue l'une des principales prémisses sur lesquelles reposent les critiques qui lui furent adressées. Aussi le mathématicien Louis Carré[2304] n'autorisa-t-il l'impression du *Nouveau système du monde* qu'« afin de faire connoître les différentes imaginations des hommes sur le système de l'Univers »[2305].

Dans une large mesure, les interactions entre la pratique artistique et la pratique scientifique dans l'œuvre de Le Clerc peuvent s'intégrer au sein d'un cadre dualiste, déterminé par la dichotomie entre subjectivité et objectivité. Si l'on peut observer, dans les tensions que générèrent certaines de ces interactions, la persistance d'une hiérarchie sociale, celle-ci n'occupait néanmoins plus le rôle central qu'elle avait tenu au sein de l'opposition traditionnelle entre les arts et les sciences, ou entre les arts mécaniques et les arts libéraux. Le succès très relatif de Le Clerc auprès de différents milieux savants s'explique mieux par le jugement que ceux-ci portèrent sur les compétences du graveur, en fonction des attentes spécifiques qu'ils avaient développées à l'égard de la pratique scientifique.

Certains discours récents sur l'histoire des rapports entre art et science me paraissent ainsi appeler certaines nuances. La thèse de Lorraine Daston et de Peter Galison sur l'historicité de l'objectivité me paraît en partie contredite par le découpage conceptuel que révèle nettement la carrière de Le Clerc. Certes, la dichotomie entre objectivité et subjectivité n'était pas énoncée de la sorte au XVIIe siècle, mais dès le moment où l'on admet que les pratiques précèdent la formulation des concepts, il semble nécessaire de réviser son historicité. De la même façon, la grande perméabilité des liens entre art et science, fondée sur la conception de l'art comme technique, dans la veine des travaux de Pamela Smith, ne semble guère s'appliquer aisément au contexte étudié ici. De fait, l'art entendu comme seule application d'un savoir-faire spécifique paraît largement étranger à la manière dont Le Clerc et ses contemporains concevaient leur propre pratique de graveur ou de peintre. Enfin, la carrière singulière de

[2304] Carré est membre de l'Académie des sciences en 1699. À son sujet, voir Sturdy, 1995, p. 242-243.
[2305] Le Clerc, 1706, n.p. [approbation].

Le Clerc soulève une question sur laquelle la littérature semble divisée, celle de la persistance du mythe de l'artiste universel au siècle de Louis XIV.

D'un mythe à l'autre : l'artiste universel et le génie singulier

Selon Maxime Préaud, la planche de l'*Académie des sciences et des beaux arts* témoignerait du projet encyclopédiste du graveur[2306], que l'on pourrait ainsi associer au mythe vitruvien de l'artiste universel, tel qu'il fut récupéré et amplifié par les théoriciens de l'art de la Renaissance. Que Le Clerc cherchât à accroître ses connaissances et qu'il s'attachât, dans ce dessein, à fréquenter savants et érudits semble *a priori* l'inscrire dans le sillage des recommandations d'Alberti ou de celles de Lodovico Dolce, qui enjoignait notamment le peintre à « se familiarise[r] […] avec les histoires et les poèmes en fréquentant poètes et savants »[2307]. Par ailleurs, l'idéal du peintre universel fut ravivé lors de la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture en 1648 : dans sa requête présentée au roi, Martin de Charmois énumère les nombreuses disciplines que les peintres et sculpteurs doivent maîtriser, parmi lesquelles figurent non seulement la géométrie, l'histoire ou l'anatomie, mais aussi la musique ou même l'astronomie, jugée « absolument nécessaire à l'architecte et, par conséquent, aux peintres et sculpteurs »[2308]. L'intérêt que Le Clerc porta à cette science doit-il être interprété comme la manifestation la plus évidente de ses prétentions à l'universalisme ?

Certains des contemporains du graveur avaient cependant clairement exprimé leur scepticisme à l'égard d'un tel idéal. Dans la préface de l'*Abrégé d'anatomie* de François Tortebat, Roger de Piles reconnut « qu'il est impossible d'avoir toutes les connoissances particulières, et de sçavoir toutes choses à fond »[2309], tandis que Félibien admettait au même moment qu'il « est assez difficile […] qu'un même homme puisse exécuter parfaitement plusieurs choses de différente nature »[2310]. Pour l'érudit, le seul peintre « digne d'être appelé sçavant » est celui qui parvient à « ennobli[r] les matières les plus communes par la sublimité de ses pensées, et [à] trouve[r] dans son imagination et dans sa mémoire, comme dans deux sources inépuisables, tout ce qui peut rendre ses tableaux entièrement parfaits »[2311]. L'idéal du

[2306] Préaud, 1983.
[2307] Dolce, 1996, p. 71.
[2308] *Conférences*, t. III, p. 74.
[2309] Tortebat, 1668, n.p. [préface].
[2310] Félibien, 1666-1685, t. I, p. 98.
[2311] Félibien, 1666-1685, t. V, p. 4.

peintre universel, tel qu'il était encore exprimé par Martin de Charmois, cédait sa place à un précepte plus pragmatique qui, sans négliger le rôle de la connaissance, mettait cependant celle-ci directement au service de la pratique picturale.

Si la valeur du projet universaliste au sein des discours sur l'art s'effrita dès le début du règne de Louis XIV, elle semble s'être maintenue dans un tout autre champ, celui des théories de l'honnête homme[2312]. Dans ce contexte, l'acquisition d'un large éventail de connaissances était recommandée, non pas en vertu d'un idéal inaccessible, mais selon une approche tout à fait pragmatique. Dans son traité de *L'honnête homme*, Nicolas Faret admet préférer un homme « passablement imbu de plusieurs sciences que solidement profond en une seule »[2313]. Autrement dit, comme le reconnaît Pascal, « [p]uisqu'on ne peut être universel en sachant pour la gloire tout ce qui se peut savoir sur tout, il faut savoir peu de tout, car il est bien plus beau de savoir quelque chose de tout que de savoir tout d'une chose »[2314]. Les raisons de ce choix doivent être rapportées au but premier que sert ici l'acquisition de connaissances, à savoir la capacité de tenir conversation[2315] : une vaste étendue de connaissances superficielles remplit nettement mieux cette fonction que la science approfondie d'un unique sujet.

De toute évidence, la curiosité que Le Clerc développa à l'égard de différentes disciplines extrinsèques à son métier résultait moins du projet de les intégrer à celui-ci, que du désir de se distinguer au sein d'une certaine société. La faible qualité du traitement que le graveur accorda à certaines disciplines auxquelles il se consacra, se trouve ainsi compensée par l'exceptionnelle diversité de ses centres d'intérêts. Celle-ci lui avait non seulement permis de se lier à de nombreux savants et autres érudits, mais elle l'avait aussi conduit à amplifier sa propre singularité en tant qu'individu et en tant qu'artiste. Ainsi, lorsque Vallemont estimait que « rien ait échapé à sa curiosité et à sa pénétration »[2316], il ne cherchait pas à faire de son ami l'exemple vivant d'un idéal, mais à souligner le caractère extraordinaire de ses qualités en vue de renforcer sa singularité.

[2312] Sur ce sujet, voir en dernier lieu Mesnard, 1992, p. 142-159.
[2313] Faret, 1630, p.
[2314] *Pensées*, *in* Pascal, 1998-2000, vol. 2, p. 607.
[2315] Mesnard, 1992, p. 148. Comme l'ajoute Pascal, « le monde le sait et le fait, car le monde est un bon juge souvent » (ci-dessus, n. 2315).
[2316] *Éloge*, p. 4.

La pluralité des fonctions de l'image

Reconnaître le rôle des interactions entre art et science dans la construction d'une identité sociale spécifique ne doit cependant pas nous conduire à négliger entièrement les autres implications possibles de ces interactions. On peut ainsi se demander dans quelle mesure les estampes produites par Le Clerc témoignent d'une certaine conception de l'image, qui aurait elle-même été induite par une sensibilité particulière aux pratiques scientifiques avec lesquelles le graveur se familiarisa progressivement.

De fait, dès les premières années de sa carrière à Metz, Le Clerc semble avoir progressivement reconnu un double statut à l'image, à la fois comme représentation, c'est-à-dire comme moyen de fournir des informations visuelles sur un objet absent, et à la fois comme mode d'expression d'un savoir-faire particulier, résultant de la manière dont la représentation est exécutée. Dans les *Messes*, le plaisir procuré par le soin apporté à l'exécution, par la richesse de l'ornement et par la variété des points de vue et des attitudes se mêle intimement à la possibilité d'acquérir un savoir précis sur le sujet représenté. La mise en abyme fonctionne elle-même de manière double, à la fois par son caractère presque ludique, et à la fois comme un moyen de signifier visuellement la nature de la relation symbolique qui unit le rituel de la messe à la Passion.

Cette double fonction de l'image se retrouve à plus forte raison dans les travaux de géométrie et de fortification qui occupèrent le graveur au cours des années 1660. À partir du projet de constituer un recueil qui eût surpassé les productions de ses prédécesseurs, le graveur fut progressivement amené à étendre ses fonctions à l'ensemble des tâches qu'il s'estimait capable d'assumer, sans pour autant reconnaître que sa formation et son statut ne l'autorisaient pas directement à satisfaire de telles prétentions. Le traité de fortification manuscrit devait alors permettre à Le Clerc d'asseoir la légitimité de sa pratique d'ingénieur par l'activité littéraire, tout en redirigeant progressivement ses talents de dessinateur vers une pratique érudite de la miniature. Il parut ensuite nécessaire au graveur de réduire ses prétentions en revenant à un ouvrage associant de manière plus cohérente les compétences qu'il cherchait à démontrer et celles que ses potentiels employeurs attendaient de lui. Il n'en demeure pas moins que l'originalité des planches de la *Pratique de la géométrie* résulte clairement de l'équivocité de ses ambitions : en effet, ce fut parce qu'il souhaitait se présenter à la fois en tant que géomètre et à la fois en tant que graveur et dessinateur, qu'il composa les registres inférieurs comme des objets entièrement autonomes par rapport au texte.

Si les travaux exécutés pour l'Académie des sciences semblent constituer le prolongement direct des planches du traité de géométrie, ce n'est pas tant par l'usage des deux registres que par le rôle fondamental qu'y jouent les éléments de l'image ne servant pas directement l'acquisition de connaissances. La dimension signifiante du rapport entre les deux registres, la richesse et l'inventivité des arrière-plans ou encore la qualité de l'exécution constituaient les principales caractéristiques par lesquelles Le Clerc se distinguait. De fait, la reconnaissance dont jouit le graveur reposait sur des compétences entièrement différentes de celles des savants. Tandis que, sous la direction de Duverney, les dessinateurs et graveurs furent valorisés par leurs capacités d'observation, c'est-à-dire par la maîtrise supérieure d'un savoir-faire partagé par les savants, la valeur de Le Clerc reposait sur le caractère complémentaire de ses propres compétences. Pour le formuler plus simplement, ce fut par la dimension proprement artistique de ses travaux, que Le Clerc put, en se hissant symboliquement parmi les académiciens, se rapprocher du savant. À ce moment-là, et dans le contexte particulier des planches exécutées pour le Cabinet du roi, les fonctions artistiques et scientifiques de l'image se soutenaient l'une l'autre. Parce que les estampes étaient également destinées à un milieu de cour, et parce que la contribution de Perrault garantissait leur fiabilité, la séduction exercée par l'image était perçue comme un moteur, et non comme un frein à l'acquisition de connaissances.

On peut également observer une incursion de la fonction épistémique dans certains des travaux les plus proprement artistiques du graveur, c'est-à-dire ceux qui furent immédiatement considérés comme ses chefs-d'œuvre. L'*Académie des sciences et des beaux-arts* **[fig. 7.6]** ne se résume pas simplement à une représentation symbolique à la gloire des arts et des sciences qui fleurirent sous le règne de Louis XIV. En effet, le refus du mode allégorique — alors même que le graveur était tout à fait familier de celui-ci — s'explique par le souhait de représenter concrètement les différentes activités signifiées. L'estampe ne servait pas seulement à plaire au spectateur par la délicatesse de son exécution et par la richesse de son invention, mais aussi à l'instruire sur les pratiques propres à chaque discipline et sur les instruments qu'elles requéraient. Les copies exécutées par John Sturt et plus tard par Charles Grignon pour servir de frontispice à la *Cyclopedia* d'Ephraïm Chambers[2317] et à l'importante réédition de celle-ci en 1788 **[fig. 8.1]**, témoignent bien de la confluence de ces deux fonctions, tandis qu'une autre copie anonyme **[fig. 8.2]**, qui identifie par le moyen de renvois toutes les différentes disciplines représentées, atteste plus précisément la reconnaissance de l'objectif épistémique de la planche.

[2317] Voir à ce sujet Stewart, 1995.

Ce désir de prodiguer au spectateur des informations visuelles concrètes se retrouve dans l'autre chef-d'œuvre du graveur, l'*Entrée d'Alexandre à Babylone* **[fig. 5.60]**. L'extrême attention que Le Clerc porta à représenter de nombreux détails précisés dans les sources, peut s'expliquer par la volonté de surpasser l'image qu'en donna Le Brun, à condition seulement que la fonction épistémique constitue un critère de valeur prégnant. Ici, il semble que l'on puisse entrevoir les limites des ambitions de Le Clerc eu égard au contexte dans lequel elles se manifestèrent. Lors des débats qui se tinrent à l'Académie de peinture et de sculpture sur certains tableaux de Poussin, la convenance et l'invention de la composition l'emportaient déjà sur la fidélité au texte[2318]. Un tableau — ou une estampe — devait certes toujours instruire le spectateur, que ce soit sur l'histoire ou sur la fable, mais cette instruction ne reposait pas sur le désir d'une correspondance exacte entre l'objet et sa représentation. Chez Le Clerc, le projet de représenter fidèlement des objets, des actions ou des lieux clairement déterminés, semble au contraire se renforcer dès le tournant du XVIIIe siècle, en partie peut-être sous l'influence des savants et des érudits qu'il fréquentait. Aussi certaines des vignettes réalisées pour l'*Histoire ecclésiastique* de Claude Fleury comprennent-elles des éléments jugés propres à la période durant laquelle se déroulent les scènes, tels que les remparts crénelés et les tourelles dans *Saint Bernard présentant l'hostie au duc de Guyenne* **[fig. 8.3]**, ou le mobilier aux ornements gothiques dans l'*Assassinat de saint Thomas Beckett* **[fig. 8.4]**. Le soin apporté à reconstruire une image vraisemblable du passé médiéval paraît ici tout à fait adéquat, eu égard à la fonction des planches et au récent intérêt pour le patrimoine de cette période[2319]. Le Clerc se montrait parfaitement conscient de la capacité de l'image à servir la connaissance de l'histoire. Pour un poème de Charles-Claude Genest, le graveur avait exécuté une vignette représentant l'*Histoire enseignant la duchesse de Bourgogne* **[fig. 8.5]**. Les murs du cabinet, couverts de tableaux du Nouveau Testament, rappellent alors l'usage de l'image dans l'enseignement de l'histoire, faisant de la vignette elle-même une forme de discours visuel, parallèle au discours textuel[2320].

Dans un cas précis cependant, la présentation d'une information visuelle spécifique avait dû paraître assez incongrue : le graveur situa en effet l'histoire d'*Élie emporté dans un char de feu* **[fig. 7.8]** au Canada, devant les chutes du Niagara, comme il l'indiqua dans la lettre de l'estampe. Il avait sans doute été impressionné par les descriptions des immenses chutes et

[2318] Voir les fameuses discussions sur *La Manne* (*in Conférences*, t. I, p. 171-174) et *Éliézer et Rebecca* (*in Conférences*, t. I, p. 203-205). Sur la question de la fidélité histoirque en peinture, voir également Lee, 1991, p. 106-108.
[2319] Sur ce sujet, voir en dernier lieu Ritz-Guilbert, 2016.
[2320] Voir au sujet de l'ouvrage de Genest, Preyat, 2014.

surtout par les premières illustrations qu'en avaient données Nicolas de Fer ou Louis Hennepin quelques années auparavant[2321] **[fig. 8.6]**. Cependant, le choix de représenter dans cet environnement la scène d'Élie, alors que celle-ci est supposée se dérouler au bord du Jourdain[2322], constitue une entrave à l'acquisition d'un savoir sur l'événement lui-même. Les chutes du Niagara pouvaient certes symboliser les merveilles de la création et contribuer à produire chez le spectateur un certain effet émotionnel en adéquation avec la scène représentée[2323], mais elles l'incitaient aussi à se détourner de celle-ci pour se concentrer uniquement sur le spectacle de la nature. Si l'estampe apporte au spectateur une connaissance inédite sur un objet particulier, cette connaissance semble de fait desservir celle du sujet principal. Aussi l'objectif didactique est-il ici — et davantage que dans les exemples précédents — orienté vers un autre objectif, celui de procurer du plaisir au spectateur : celui-ci pouvait s'identifier aux deux petits personnages situés devant les chutes, sur le rebord d'une falaise, afin de se projeter devant la scène et ressentir ainsi certaines des émotions que lui aurait procuré la contemplation *in situ* des chutes.

L'art, la science et le plaisir du divertissement

Certaines des estampes du graveur visaient indéniablement à fournir au spectateur des informations concrètes sur des objets précis, qu'ils soient relatifs à l'histoire ancienne, à l'histoire médiévale, à l'usage des instruments des sciences et des arts, ou encore à des phénomènes naturels. Cependant, il semble que l'instruction délivrée par de telles planches ne constituait pas nécessairement l'objectif ultime de celles-ci. La vraisemblance des images ne servait pas à donner une connaissance précise sur des objets curieux, une période passée ou un lieu éloigné, mais à plonger le spectateur dans un univers qui lui était étranger. Face aux estampes de son ami, Vallemont affirme « que par une espèce d'enchantement, on est transporté dans Babylone, dans Athène [sic], et dans l'ancienne Rome, tant il a été habile à leur conserver le goût et le caractère antique »[2324]. La conception des images des objets du passé ou du lointain était bel et bien fondée sur un véritable savoir relatif à ceux-ci — en témoigne par exemple le soin apporté à la représentation des éléments architecturaux de l'*Entrée d'Alexandre à*

[2321] Dickenson, 1998, p. 109-110.
[2322] *2 Rois* 2:6-13.
[2323] Dickenson, 1998, p. 110.
[2324] *Éloge*, p. 26-27.

Babylone — mais elle servait essentiellement à divertir plutôt qu'à instruire. Aussi le graveur n'hésitait-il pas éloigner, parfois considérablement, la représentation d'un objet et la réalité de ce même objet, telle qu'il pouvait la connaître. La hauteur des chutes du Niagara de *Élie emporté dans son char de feu* fut augmentée volontairement, et non par ignorance — puisqu'il est hautement probable que le graveur s'inspirât des images de Hennepin ou de Nicolas de Fer, lesquelles donnent aux chutes une taille plus modeste.

De même, le deuxième état de l'*Apothéose d'Isis*, malgré son caractère vraisemblable, s'éloignait de ce que l'on pouvait alors connaître de la religion des Romains : l'estampe ne cherchait pas à donner accès à la réalité supposée d'un sacrifice antique, mais à produire de celui-ci une image si vivante qu'elle serait propre à supplanter la représentation qu'en avait faite la pièce de Quinault, comme l'indiqua Vallemont :

> Je ne pense pas que le théâtre nous ait jamais fait voir une décoration si riche, si magnifique, et aussi bien entendue.[2325]

L'acquisition de connaissances était donc en partie dirigée vers la production d'une fiction propre à divertir celui qui la contemplait. Par divertissement, j'entends ici, non pas un simple passe-temps — lequel serait évidemment impropre à qualifier les attitudes que je m'efforce de définir, — mais bien cette activité fondamentale, propre à la nature humaine, que Pascal avait défini, durant la même période, comme « tout ce que les hommes ont pu inventer pour se rendre heureux », c'est-à-dire pour oublier la misère propre à leur condition[2326]. Que Pascal jugeât cette solution insatisfaisante ne nous importe pas dans ce contexte. Son discours offre simplement un cadre théorique *a priori* applicable à la période concernée, sans qu'il soit nécessaire d'en faire une forme de marqueur historique[2327].

Au sein de ce cadre, la stimulation intellectuelle procurée par une estampe aussi instructive que l'*Académie des sciences et des beaux arts* peut être qualifiée de divertissement. Le travail de reconnaissance et d'identification des différentes disciplines et des objets qui les illustrent servait avant tout à procurer au spectateur un plaisir ludique, distinct de celui que suscitait la richesse et la noblesse du dessin et de la composition.

Il semble même que la production philosophique de Le Clerc puisse elle-même être rapprochée d'une pratique récréative. De fait, les rapports complexes qu'entretenaient les pratiques de divertissement et les discours scientifiques au XVIIe et au XVIIIe siècles ont été

[2325] *Éloge*, p. 56.
[2326] *Pensées*, *in* Pascal, 1998-2000, vol. 2, p. 584.
[2327] Pour une perspective historique, voir Mesnard, 1992, p. 67-73.

largement étudiés durant ces dernières décennies. Pourtant, il semble jusqu'à présent que le divertissement demeure systématiquement interprété comme un outil au service de la fonction épistémique. Ladina Bezzola Lambert et Frédérique Aït-Touati ont ainsi cherché à démontrer comment l'usage de la fiction avait facilité la diffusion des nouvelles hypothèses astronomiques[2328]. Paula Findlen s'est appliquée à replacer les collections de curiosités naturelles dans le contexte du développement des pratiques empiriques au sein des sciences naturelles[2329]. De la même manière, aux yeux de l'historienne, le succès des « jeux de la nature » découlait de leur capacité de souligner certaines difficultés taxinomiques[2330]. Enfin, les pratiques de spectacularisation de la science ont été étudiées par Barbara Stafford ou par Iwan Rhys Morus en tant qu'instruments du discours scientifique, mais non en tant que simples divertissements[2331].

Face à de telles approches, on peut chercher à repenser le lien de causalité : le divertissement serait-il toujours au service de la connaissance ? Lorraine Daston et Katherine Park ont notamment souligné combien l'émerveillement pouvait constituer le moteur des nouvelles formes d'investigation de la nature[2332], mais elles n'en tirent pas les conséquences qui me paraissent s'imposer. Or, dans les fameux *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* de Dominique Bouhours, Ariste avoue à son ami qu'il « meur[t] d'envie de sçavoir ce que les sçavans en ont dit, *quand ce ne seroit que pour* [s]*'en divertir* » ; peu lui importait en effet la véracité du discours lui-même car, de toute manière, les savants auraient « coutume de dire de plaisantes choses sur les matières qu'ils n'entendent pas »[2333]. Si critique il y a, celle-ci révèle alors la nature du plaisir que pouvait procurer la conversation savante : ce plaisir ne découlait pas de l'assurance d'une connaissance solide sur un objet, mais d'un simulacre propre à occuper l'esprit et à le divertir.

La manière dont Le Clerc procédait semble pouvoir être rapprochée d'une telle conception. On ne saurait bien entendu exclure *a priori* que le graveur croyait en la vérité des thèses qu'il avançait et qu'il considérait celles-ci comme permettant une connaissance effective du monde ; cependant, les réactions que ses propositions suscitèrent et les débats qu'il dut constamment soutenir pour les défendre, le conduisirent sans doute à rechercher le plaisir que lui procuraient ces conversations, plutôt que l'explication des causes des phénomènes qui l'entouraient.

[2328] Bezzola Lambert, 2002 ; Aït-Touati, 2011.
[2329] Findlen, 1994.
[2330] Findlen, 1990.
[2331] Stafford, 1996 ; Morus ; 2006.
[2332] Daston et Park, 1998, p. 13-14.
[2333] Bouhours, 1671, p. 11.

De fait, Le Clerc se montrait relativement hermétique aux vertus épistémiques qui s'étaient imposées au sein de l'Académie des sciences, à commencer par l'observation elle-même. La dimension empirique n'était certainement pas absente de la méthode du graveur, mais elle demeurait entièrement vouée à confirmer les hypothèses avancées, et non à les vérifier. Lorsque la dissension entre une hypothèse et la réalité empirique s'avérait trop flagrante, le graveur produisait alors des explications *ad hoc*, expressément destinées à résoudre les incohérences du système. Dans certains cas, Le Clerc fit ainsi preuve d'une remarquable inventivité. Il mobilisa la séparation des eaux rapportée dans la Genèse pour maintenir les tourbillons et les empêcher de se mêler les uns aux autres. D'une même façon, il parvint à construire une explication mécaniste du comportement de la lumière afin de soutenir la thèse qu'il avait développée trente ans auparavant dans le *Discours touchant le point de veue :* le mouvement d'un corpuscule ne peut se transmettre simultanément à une infinité de corpuscules autour de lui, en conséquence de quoi le comportement des rayons lumineux ne serait pas compatible avec le modèle képlérien. La principale force des hypothèses philosophiques proposées par Le Clerc repose sur leur cohérence interne, c'est-à-dire sur l'interdépendance de leurs différents composants.

Il semble ainsi que ces hypothèses puissent s'apparenter à des univers fictionnels : fortes de leur cohérence, elles n'incluent qu'un nombre limité de données empiriques, tout juste suffisant à leur fournir l'assise nécessaire à permettre une forme de suspension de l'incrédulité. Les discussions que les hypothèses de Le Clerc engendrèrent devaient ainsi participer de ce phénomène. De toute évidence, Vallemont ou Laurent-Josse n'approuvaient pas certaines des propositions du graveur, et pourtant ils surent reconnaître et apprécier les capacités de celui-ci à les défendre. Tout porte à croire que les visiteurs qui se rendaient chez Le Clerc n'attendaient pas autre chose que de se divertir en discutant avec lui. Peu leur importait la vérité, puisque celle-ci devait leur paraître intuitivement hors de portée en raison de l'incapacité du mécanisme à rendre réellement compte de la complexité des phénomènes physiques[2334]. C'était ainsi l'originalité et non la vérité des thèses du graveur qui constituait leur raison d'être, comme l'attestent les motifs qui conduisirent Louis Carré à autoriser l'impression du livre.

[2334] Sur ce sujet, voir Gaukroger, 2010.

Le savant, l'artiste, et la création des mondes

La place que j'accorde au divertissement dans la production de Le Clerc peut nous permettre d'explorer, de manière plus théorique, un nouvel angle d'approche des relations entre art et science. Le rôle central que Le Clerc accordait à l'invention — que ce fût celle mise en œuvre dans ses planches ou celle mobilisée pour l'élaboration de son système de physique — relevait évidemment d'une logique de distinction. Cependant, il s'explique aussi par le plaisir manifeste que lui procurait l'élaboration de ses hypothèses et de ses estampes, parce que les unes et les autres constituaient autant de mondes distincts du monde vécu. En reprenant les termes de Nelson Goodman sans craindre d'en déformer un peu le sens[2335], on pourrait qualifier les hypothèses et les estampes du graveur d'« échantillons », en tant qu'ils empruntent au monde vécu un nombre limité de propriétés. La principale difficulté que rencontre le consommateur de l'échantillon surgit lorsque celui-ci tente de distinguer les éléments référant aux propriétés du monde vécu de ceux qui n'y réfèrent pas ou, autrement dit, de reconnaître les éléments dénotatifs et ceux qui ne le sont pas[2336]. Selon Goodman, les éléments non dénotatifs peuvent néanmoins entretenir un lien analogique avec le monde vécu. On serait ainsi amené à distinguer l'art de la science de manière anhistorique, selon la composition des mondes construits : les mondes relevant de l'art seraient constitués d'une majorité d'éléments métaphoriques et les mondes relevant de la science d'une majorité d'éléments dénotatifs[2337]. En fin de compte, les mondes construits resteraient encore une fois pensés comme des moyens de connaître quelque chose des mondes vécus[2338].

Si cette proposition revient à considérer les produits de l'art et de la science sous un angle exclusivement épistémique, sa formulation a le mérite de proposer une autre manière d'aborder la nature de l'art et de la science, en s'éloignant de la définition problématique, fondée sur le dualisme entre objectivité et subjectivité. Elle n'oppose plus deux objets selon leurs fonctions supposées — esthétique pour l'un et épistémique pour l'autre — mais elle éclaire les rapports

---

[2335] Goodman, 2006. J'emploie le terme de « monde vécu » pour résoudre ce que je crois être une aporie chez Goodman, à savoir la tension entre l'usage explicite du terme de « monde » comme étant directement déterminé par le discours (quel que soit la nature de celui-ci), et son usage implicite, comme quelque chose qui s'apparente au monde réel, usage de toute évidence nécessaire pour opérer la distinction entre propriétés dénotatives et métaphoriques.

[2336] Voir en particulier Goodman, 2006, p. 95-99.

[2337] Goodman, 2006, p. 148-152.

[2338] « […] une thèse majeure de cee livre est que, non moins sérieusement que les sciences, les arts doivent être considérés comme des modes de découverte, de création, et d'élargissement de la connaissance au sens large d'avancement de la compréhension, et que la philosophie de l'art devrait alors être conçue comme partie intégrante de la métaphysique et de l'épistémologie » (Goodman, 2006, p. 146).

spécifiques qu'entretiennent les mondes présentés par ces objets et les mondes vécus. Lorsque l'on considère le cas de Le Clerc, ou plus largement celui des rapports complexes entre les pratiques artistiques et les pratiques scientifiques à une période donnée, il me semble que cette approche peut se montrer utile.

En créant par la gravure et par la plume des mondes distincts de son monde vécu, Le Clerc semble avoir lui-même tenté, dans une certaine mesure, de se divertir — au sens pascalien du terme — d'une réalité prosaïque qui ne l'avait pas entièrement satisfait. Sa présence dans le frontispice et dans les vignettes exécutées pour l'Académie des sciences au début des années 1670, indique ainsi une manière de corriger le monde vécu par un monde alternatif, débarrassé des caractéristiques insatisfaisantes du premier. De la même manière, la représentation du *Cabinet* semble afficher le cadre que Le Clerc aurait souhaité donner aux réunions savantes qui s'étaient déroulées chez lui. Évidemment, la pratique artistique comme moyen de divertissement ne se manifeste pas uniquement au sein des planches dans lesquelles le graveur se mettait lui-même en scène. Les vignettes pour l'*Histoire sacrée* de Brianville, conçues aisément et exécutées sans contrainte, constituaient autant de moyens de se projeter dans un autre monde, indépendamment du sentiment de piété que celui-ci pouvait susciter. Que Laurent-Josse jugeât bon de préciser que son père « aimoit » l'estampe dite de *La Vierge aux anges*[2339] suggère que Le Clerc devait tirer un plaisir particulier à contempler cette pièce. Or le caractère exceptionnel de ce plaisir ne pouvait être réduit à la pure sensation que procurait la vision de la planche ; il découlait aussi du monde particulier que celle-ci évoquait au graveur.

Selon cette approche, le plaisir esthétique se subsume alors au plaisir qui découle du travail de reconstitution du monde évoqué par l'œuvre — non seulement par son sujet, mais aussi par la richesse de la composition, par la qualité de l'exécution, et même par la spiritualité du trait. De la même façon, on peut considérer que les propriétés épistémiques d'un objet — c'est-à-dire, usuellement, ses capacités à transmettre des connaissances sur la réalité — découlent avant tout de ce que les éléments du monde alternatif dénotent certaines propriétés du monde vécu, et servent ainsi à faciliter le passage de celui-ci à celui-là. Cette formule ne signifie pas qu'il est impossible d'acquérir des connaissances solides sur certaines propriétés stables des mondes vécus, mais que l'acquisition de connaissances ne constitue pas nécessairement le but premier de l'entreprise scientifique, ainsi que semble l'exemplifier le cas de Le Clerc et de ses proches.

Si le modèle goodmanien de la fabrique des mondes me paraît potentiellement aussi performant, c'est parce qu'il permet, d'une part, de placer *a priori* tous les mondes construits

[2339] IFF 70. *Cat. ms.*, 1699, no. 2.

sur un même terrain, contrairement au dualisme entre art et science, ou entre subjectivité et objectivité ; d'autre part, il suggère une grande perméabilité entre les mondes dans lesquels on vit et ceux que l'on fabrique, perméabilité que le dualisme entre fiction et réalité tend à négliger. Ainsi, chez Le Clerc, les mondes vécus et fabriqués ne cessèrent-ils de s'enchevêtrer, si bien que les nombreuses pratiques dont son œuvre témoigne doivent plutôt être interprétées comme autant de moyens de passer d'un monde à l'autre afin de les enrichir mutuellement. C'est à la lumière du besoin de divertissement plutôt que du désir de connaissance que l'on peut ainsi essayer de repenser l'histoire de l'art et des sciences, en tant que modes de faire des mondes selon des règles sans cesse transformées, mais selon un objectif toujours similaire, celui d'écarter l'esprit de la vie prosaïque.

Index des personnes

Avertissement : Le nom de Sébastien Le Clerc apparaissant à toutes les pages, ou presque, il n'a pas été jugé bon de le retenir pour cet index.

Aguilón, François de, 372
Alberti, Leon Battista, 135, 345, 445
Antoine, Ignace, 285
Antoine, Jean, 62
Archimède, 112, 124, 400
Aristote, 419
Arnauld d'Andilly, Robert, 141
Athanase d'Alexandrie (saint), 326
Aubouyn, Pierre, 271, 272
Audran, Benoît, 195, 278, 279, 280, 283
Audran, Gérard, 162, 163, 185, 186, 187, 198, 280, 284, 333
Audran, Karl, 305
Augustin d'Hippone (saint), 53, 73, 321, 323, 332, 422, 423
Auzout, Adrien, 221
Aymar, Jacques, 410
Bailly, Jacques, 114, 116, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 163, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 197, 198, 199, 219, 220, 231
Ballin, Claude, 287
Barbaro, Daniele, 345
Barbin, Claude, 139
Bardin, Philippe, 77, 79, 80
Batteux, Charles, 27
Baudet, Étienne, 158
Beaulieu, Sébastien Pontault de, 84, 85, 94, 98, 103
Beham, Barthel, 42
Bellanger, Toussaint, 308
Benserade, Isaac de, 275
Beringhen, Jacques-Louis de, 308, 311, 312, 314, 315, 316, 318, 319, 322
Bernaerts, Nicasius, 236
Bessé de La Chapelle, Henri de, 291, 292
Bianchini, Francesco, 407
Bignon, Jean-Paul, 292, 294, 411
Bizot, Pierre, 279, 288, 289, 290, 291
Blageart, Claude, 152, 153
Blondel, François, 390
Boel, Pieter, 236
Boissard, Jean-Jacques, 46
Boisseau, Jean, 96
Bolswert, Schelte Adams, 169
Bonnemer, François, 399
Bosse, Abraham, 18, 117, 193, 220, 221, 222, 226, 229, 232, 247, 258, 263, 264, 265, 267, 268, 271, 272, 273, 313, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 347, 349, 352, 353, 354, 355, 381, 400

Bouchard, Claude, 50, 51, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 81, 137, 138, 139
Bouchard, François, 138
Bouguereau, Maurice, 94
Bouhours, Dominique, 145, 452
Boullogne, Bon, 302
Bourdelot, Pierre, 410, 424
Bourdin, Pierre, 124
Bournonville, Charlotte-Victoire d'Albert de Luynes, princesse de, 324
Bourzeis, Amable de, 134
Boutet, Claude, 193
Brahé, Tycho, 414
Branchy, Philippe, 399
Brice, Germain, 158, 288
Briot, François, 49
Briot, Pierre, 248, 249
Brioys, Jean, 92, 93, 100, 106, 108, 122, 128, 131
Callot, Jacques, 33, 39, 49, 61, 113, 157, 158, 186, 268, 269, 304, 305, 306, 307, 309, 331, 332
Calmet, Augustin, 53, 73
Carcavy, Pierre de, 134, 162, 167, 174, 221, 224
Carrache, Annibale Carracci dit, 157, 259
Carré, Louis, 444, 453
Cassagnes, Jacques de, 134
Cassini, Jean-Dominique, 228, 244, 245, 251, 409, 410, 425
Castelet, Alexandre Tinelis de, 424, 425
Catherinot, Nicolas, 268
Caylus, Anne Claude Philippe de, 350
Chambers, Ephraïm, 448
Chapelain, Jean, 134, 298
Charas, Moyse, 222
Chardin, Jean-Siméon, 20
Charles IV, duc de Lorraine, 77, 78, 105
Charles Quint, 102
Charles XI, roi de Suède, 190
Charlot, Anthoine, 64
Charlot, Claude, 64, 79
Charmois, Martin de, 256, 445, 446
Charpentier, François, 134
Chasteau, Guillaume, 305
Chastillon, Claude de, 96, 99, 100
Châtillon, Louis de, 155, 233, 239, 241, 242, 244, 246, 251, 283, 298
Chauveau, François, 18, 176, 177, 258, 269, 275
Chedel, Pierre-Quentin, 119
Chérubin d'Orléans, 374, 375, 376, 377, 378, 379
Choffard, Pierre-Philippe, 12
Clairambault, Pierre, 308, 318, 319
Clément XI, 407
Clément, Laurent, 56
Clerville, Louis-Nicolas de, 85
Clousier, Charles, 271
Cochin, Charles-Nicolas, 12, 119, 187, 195, 271, 283, 303, 335, 336
Colbert de Seignelay, Jean-Baptiste, 111, 117, 118, 131, 132
Colbert de Torcy, Jean-Baptiste, 308, 400
Colbert de Villacerf, Édouard, 327
Colbert, Jean-Baptiste, 15, 26, 92, 98, 106, 111, 117, 131, 132, 134, 135, 136, 142, 143, 146, 152, 153, 154, 155, 158, 162,

163, 164, 166, 167, 174, 177, 187, 191, 200, 201, 202, 224, 227, 250, 287, 288, 289, 291, 298, 308, 309, 310, 327, 338, 385, 392, 400
Collignon, Pierre, 62, 101
Collot, Philippe-François, 277, 284
Copernic, Nicolas, 400, 414, 415, 417, 424, 427
Coster, François, 74
Cotelle, Jean, 116
Couplet, Claude-Antoine, 243, 408
Courtanvaux, Michel-François Le Tellier, marquis de, 310
Coypel, Antoine, 194, 195, 292, 293, 294, 295, 296, 302
Coypel, Charles-Antoine, 193
Coysevox, Antoine, 303, 324
Cozette, Antoine, 399
Crocq, Domange, 49
Cronström, Daniel, 196, 283, 295, 303, 312, 313, 323, 393, 397
Cureau de La Chambre, Marin, 219, 360, 362, 380
Cyrille de la Passion, 78
Dandré-Bardon, Michel-François, 334
Danti, Egnatio, 345, 348, 349
Daret, Pierre, 18, 412
Darragouze, Jean, 36
De Laet, Johannes, 212, 213, 214
Delaunay, Nicolas, 287
Della Bella, Stefano, 61, 186, 304, 309
Della Porta, Giambattista, 359, 361
Deruet, Claude, 39, 52, 77, 78, 79, 86, 157, 259
Des Crochets, Pierre, 35, 41, 55
Descartes, René, 353, 363, 364, 365, 366, 407, 416, 418, 419, 420, 428, 429, 430, 433, 436, 437, 438, 439, 441
Desmolets, Pierre-Nicolas, 160
Desportes, Claude-François, 270
Dodart, Denis, 221
Doissin, Louis, 270, 273
Dolce, Lodovico, 445
Donneau de Vizé, Jean, 191
Du Breuil, Jean, 103, 110, 111, 405
Du Cange, Charles Du Fresne, 278, 279, 282, 285
Du Choul, Guillaume, 326
Du Guernier, Pierre, 115
Du Molinet, Claude, 288, 293, 399
Du Perret, 139, 215
Du Tertre, Jean-Baptiste, 139, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 230, 247, 248, 249, 250
Dubois de Saint-Gelais, Louis-François, 350
Duflos, Claude, 280, 282, 283, 285
Dufresnoy, Charles-Alphonse, 260
Dughet, Gaspard, 248
Dürer, Albrecht, 268, 269, 304
Duval, Jean, 116
Duverney, Joseph-Guichard, 239, 241, 242, 251, 409, 410, 448
Eckhout, Albert, 215
Edelinck, Gérard, 162, 257, 276, 296, 297, 301
Émery, Pierre, 271, 272
Errard, Charles, 256

Errard, Jean, 94, 109
Ertinger, Franz, 272, 281, 283, 284, 285, 400
Estrehan, Jean d', 199
Euclide, 89, 120, 123, 124, 125, 351, 371
Fabert, Abraham, 64, 65, 138
Fabre, Jean, 112
Famuel, Claude, 89, 90, 91, 126
Faret, Nicolas, 446
Félibien, André, 38, 115, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 156, 164, 165, 166, 167, 175, 185, 192, 219, 231, 261, 264, 265, 266, 331, 371, 389, 394, 399, 445
Fer, Nicolas de, 450, 451
Ferdinand-Albert I, duc de Brunswick-Lunebourg-Bevern, 309
Finé de Brianville, Claude-Oronce, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 195, 197, 198, 199, 266, 324, 399, 455
Flamen, Albert, 309
Fleury, Claude, 272, 449
Fontaine, Nicolas, 179, 182
Fontenelle, Bernard de, 408, 410
Fouquet, Nicolas, 143, 309
Francken, Frans, 52, 259
François, Philippe, 56
Fréart de Chambray, Roland, 330, 371
Friquet de Vaurose, Jacques, 341
Galiani, Celestino, 407
Galilei, Galileo, 420, 426, 434
Gantrel, Étienne, 278, 284
Gassendi, Pierre, 360, 361, 362
Gaston d'Orléans, 220
Gaucher, Charles-Étienne, 12
Gaugué, Charles, 91
Genest, Charles-Claude, 449
Gentil, David, 118
Geoffroy, Claude-Joseph, 282
Geoffroy, Étienne-François, 409
Geoffroy, Matthieu-François, 282, 285, 308, 400, 407, 408, 409, 410, 411, 416
Germon, Barthélémy, 412
Gersaint, Edme-François, 119, 319
Gessner, Conrad, 236, 240
Giffart, Pierre, 280, 289
Giffart, Pierre-François, 280, 281, 283
Giraud (abbé), 278
Godineau (bénédictin), 308
Goltzius, Hendrik, 58, 59, 264
Goyton, Jean, 64, 156
Grignon, Charles, 448
Gualterio, Filippo Antonio, 399, 406, 422, 423, 427
Guérin, Nicolas, 349
Guillet de Saint-George, Georges, 256
Habert de Montmor, Henri Louis, 221
Hamont, Jean-Baptiste, sieur Des Roches, 98
Harlay, Achille de, 207
Helfta, Gertrude de, 56
Helle (marchand), 307
Hennepin, Louis, 450
Henri IV, 96, 146
Henrion, Denis, 120, 121, 122, 123, 124
Hérodote, 329
Hobbema, Meindert, 248

Hobrit, J.-B. (imprimeur en taille-douce), 64, 80
Hooke, Robert, 425
Houasse, René-Antoine, 161
Hozier, Charles d', 39
Huber, Michel, 161
Hubin, Louis, 408
Huquier, Gabriel, 259
Huret, Grégoire, 18, 188, 257, 267, 268, 269, 273, 343, 344, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 355, 356, 357, 363, 366, 368, 372
Huygens, Christiaan, 221, 372, 373, 375, 376, 403, 407, 429, 439, 441
Jarry, Nicolas, 148
Joblot, Louis, 386, 387, 409, 410, 412, 413, 427, 437
Jolly, Thomas, 139, 205, 215
Jombert, Charles-Antoine, 13, 17, 53, 58, 96, 101, 119, 140, 144, 151, 195, 223, 226, 227, 231, 240, 271, 282, 284, 295
Joseph-Clément de Bavière, 399, 405, 407
Jouvenet, Jean, 159, 161
Kepler, Johannes, 364, 376, 414, 433
Kerchove, Charlotte van de, 168
Kerchove, Josse van de, 168
Kircher, Athanasius, 329
La Boissière, Gilles de, 289
La Brosse, Guy de, 220
La Bruyère, Jean de, 306, 314, 315
La Calprenède, Gautier de Coste, 139, 215
La Croix, Jean de, 399
La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de, 139
La Ferté-Senneterre, Henri de, 32, 78, 82, 83, 86, 89, 93, 99, 106
La Fosse, Charles de, 161
La Hire, Philippe de, 239, 368, 377
La Hyre, Laurent de, 115
Labbé, Philippe, 180
Ladame, Gabriel, 65
Lafage, Raymond, 303
Lalouette, Jacques, 279
Lambert, Claude-François, 14
Lamoignon de Basville, Nicolas, 159
Lamy, Bernard, 284, 378, 379, 380, 430
Lanci, Baldassare, 345
Landry, Pierre, 139, 140
Langlois, Nicolas I, 260, 261, 294
Larmessin, Nicolas Ier de, 176
Lasne, Michel, 65, 138, 155
Le Bas, Jacques-Philippe, 335
Le Bicheur, Jacques, 349
Le Brun, Charles, 10, 15, 17, 32, 82, 115, 117, 133, 136, 146, 147, 148, 149, 150, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 167, 169, 172, 173, 174, 175, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 198, 199, 251, 253, 255, 257, 258, 277, 279, 297, 319, 326, 327, 328, 330, 332, 333,342, 354, 374, 389, 449
Le Clerc de Pulligny, Claude Ier, 38
Le Clerc, Charles-Bégnine, 303
Le Clerc, Claude II, 37
Le Clerc, Jean, 39
Le Clerc, Laurent, 35, 40, 42, 44, 49, 50, 51
Le Clerc, Laurent-Josse, 12, 33, 34, 36, 37, 39, 41, 44, 45, 47, 53, 59, 83, 84, 88, 90,

99, 105, 106, 107, 109, 118, 137, 154, 156, 160, 164, 168, 175, 178, 187, 189, 193, 194, 195, 196, 249, 262, 270, 286, 287, 288, 293, 295, 303, 308, 311, 314, 317, 318, 321, 324, 336, 352, 361, 362, 369, 385, 392, 401, 403, 405, 406, 453, 455
Le Clerc, Louis-Auguste, 303
Le Clerc, Nicolas, 36
Le Clerc, Nicolas-Benoît, 303
Le Clerc, Sébastien II, 233, 280, 295, 302, 318
Le Comte, Florent, 169, 187, 265, 269, 272, 273, 284
Le Gallois, François, 410
Le Lorrain de Vallemont, Pierre, 10, 11, 13, 33, 34, 36, 37, 119, 137, 142, 189, 194, 310, 312, 320, 325, 326, 329, 403, 406, 409, 411, 413, 414, 420, 423, 427, 432, 437, 446, 450, 451, 453
Le Lorrain, Claude Gellée dit, 248
Le Maistre de Sacy, Isaac-Louis, 142, 422
Le Maistre, Antoine, 142
Le Petit, Pierre, 141, 147, 178, 179
Le Sueur, Eustache, 309
Le Sueur, Pierre, 437
Le Sueur, Vincent, 284
Lebrun, Pierre, 281, 283, 399, 410
Lefebvre, François, 52
Lefebvre, Jean, 399
Lefebvre, Pierre, 86
Léonard de Vinci, 371
Léonard, Frédéric, 144, 219, 222
Lepautre, Jean, 269, 275
Lepautre, Pierre, 275, 278, 283, 291, 293, 294
Leurechon, Jean, 130
Leyde, Lucas de, 269, 304
Lignéville, Dieudonné de, 56
Locke, John, 369, 375
Lorangère, Quentin de, 119
Louis de France, 177
Louis de France, duc de Bourgogne, 272, 310
Louis XIV, 14, 15, 16, 27, 31, 84, 103, 105, 135, 200, 201, 243, 267, 286, 287, 289, 291, 294, 304, 308, 319, 330, 335, 374, 405, 420, 445, 446, 448
Louvois, François Michel Le Tellier de, 288, 290, 291, 298, 299, 310
Mabre-Cramoisy, Sébastien, 152
Magalotti, Pierre, 41
Malebranche, Nicolas, 410
Mallemans de Messanges, Claude, 424, 425, 426, 427
Manesson-Mallet, Allain, 103, 104, 108, 112
Mansart, François, 255, 256
Mariette, Pierre-Jean, 10, 45, 79, 85, 139, 195, 217, 278, 357, 404, 405
Mariotte, Edme, 246, 247, 248, 361, 362
Marolles, Michel de, 166, 268, 304, 305
Marot, Jean, 192
Masse, Claude-Félix, 85
Masse, François, 85
Matham, Jacob, 58
Mauger, Louis, 303
Mavelot, Charles, 39

Mazarin, Jules, 15
Mazot, François, 67, 71, 76
Mellan, Claude, 57, 58, 59, 155, 264, 268
Ménestrier, Claude-François, 143, 177, 292, 293
Mengin, L. (prêtre), 66, 68, 71, 72, 99
Merian, Matthaüs, 178, 179, 184, 324
Michel-Ange, 268
Mignard, Pierre, 10, 324, 385
Migon, Étienne, 338, 340, 341, 401
Molé, Mathieu, 243
Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit, 139
Monconys, Balthasar de, 210
Monier, Pierre, 270
Montaigu (orfèvre), 93
Montmorency, Jeanne de, duchesse de la Trémoille, 35
Münster, Sébastien, 87
Nanteuil, Robert, 18, 256, 264, 266, 268, 274, 403
Newton, Isaac, 407, 425
Nicéron, Jean-François, 405
Nicéron, Jean-Pierre, 12
Niquet, Antoine, 243, 408
Nivelon, Claude, 10
Nolin, Jean, 191, 278, 279, 357
Nollet, Jean-Antoine, 403
Orry, Philibert, 193
Ozanam, Jacques, 403
Pagan, Blaise François de, 102, 110, 129, 130
Paignon-Dijonval, Gilbert, 223, 226, 284
Paillet, Antoine, 332, 355
Papillon, Jean-Michel, 275, 284
Pascal, Blaise, 141, 446, 451
Patigny, Jean, 245, 246
Pecquet, Jean, 221
Pérelle, Adam, 98
Perrault, Charles, 32, 134, 143, 144, 145, 149, 154, 163, 167, 174, 201, 218, 220, 227, 231, 232, 243, 249, 250, 251, 252, 269, 277, 306, 307, 314, 315, 331, 358, 399, 408, 439
Perrault, Claude, 32, 172, 201, 202, 204, 218, 219, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 276, 277, 330, 372, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 397, 399, 408, 437, 448
Petit, Nicolas, 288, 290
Picard, Jean, 246
Picart, Étienne, 195, 272
Picot, Jean-Baptiste, 401
Piero della Francesca, 345
Pigeon, Jean, 427
Piles, Roger de, 260, 261, 305, 445
Pitau, Nicolas, 192, 226, 232, 276
Pline l'Ancien, 203, 358
Poirel, Dominique, 64, 79
Pontchartrain, Louis Phélypeaux, comte de, 294
Post, Frans, 215
Potier, Claude, 227, 231, 294, 308, 309, 313, 314, 315, 319
Poussin, Nicolas, 157, 181, 192, 198, 248, 268, 333, 449
Primatice, Le, 268

Ptolémée, Claude, 414
Puget, Louis de, 437
Pujol de Mortry, Alexandre-Denis, 12
Quinault, Philippe, 323, 324, 325, 451
Quinte-Curce, 327, 328
Raimondi, Marcantonio, 268, 269
Raphaël, Raffaello Sanzio dit, 162, 412
Rembrandt, 304, 307, 317
Richelieu, Armand Jean du Plessis de, 144
Richeome, Louis, 71, 72, 73, 74, 75, 76
Richer, Jean, 243
Richesource, Jean Oudart de, 278, 279
Robert, Nicolas, 220, 236, 247
Rochechouart de Mortemart, Louis de, 318, 319
Rochefort, Charles de, 208, 209, 211, 212, 214
Rochon, Jacques, 399
Rohault, Jacques, 402, 403
Rosemont de Boucœur, Jacques de, 309, 310
Roullet, Jean-Louis, 192
Rousselet, Gilles, 162, 163, 186, 191, 198, 258, 296, 305
Rycaut, Paul, 248
Saenredam, Jan, 58, 305
Saint-Perès, Jean de, 183
Salignac de La Mothe Fénélon, Bertrand de, 101
Saxe-Zeitz, Maurice, duc de, 118
Schongauer, Martin, 269
Scotin, Gérard, 276, 277, 280, 284
Scotin, Jean-Baptiste, 280
Scudéry, George de, 183, 268, 305
Seghers, Daniel, 52
Séguier, Pierre, 134, 184, 185, 186, 187, 190, 197, 198, 199, 251, 255, 256, 257, 264, 266, 276, 324, 331
Sercy, Charles de, 137, 138, 139, 176, 178
Silvestre, Israël, 98, 100, 296, 301, 310
Simonneau, Charles-Louis, 244, 283
Simonneau, Louis, 233, 280, 292, 293
Simonneau, Philippe, 242, 280
Sorbière, Samuel, 243
Souhaitty, Jean-Jacques, 199
Stella, Jacques, 115
Sturt, John, 448
Sully, Maximilien de Béthune, duc de, 83, 84
Tallemant, François, 399
Tassin, Christophe, 94, 96, 99, 100, 101, 103
Tempesta, Antonio, 269, 331
Tessin, Nicodème, 190, 196, 283, 308, 312, 313, 323, 393
Thuret, Isaac, 308, 404
Tortebat, François, 261, 445
Tournier, Georges, 228
Truchet, Sébastien, 409
Tuby, Jean-Baptiste, 324, 399
Van der Meulen, Adam Frans, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 335
Van Opstal, Gérard, 159
Van Ruisdael, Jacob, 248
Van Schuppen, Pierre Louis, 257
Varin, François, 287
Varin, Jean, 287

Vauban, Sébastien le Prestre de, 85, 86, 88, 103
Vaugelas, Claude Favre de, 327
Verdier, François, 159, 161, 185
Versellin, Jacques, 116
Vésale, André, 247
Vigenère, Blaise de, 85
Vignole, Le, 348
Villard de Honnecourt, 38
Ville, Antoine de, 110, 113, 115, 128, 129, 130, 131, 172
Viollier, Pierre, 282
Visscher, Cornelis, 305
Vostermans, Lucas, 305
Wille, Johan Georg, 335
Woeiriot, Pierre, 39, 49

Bibliographie

Sources manuscrites

Chantilly, Bibliothèque du Château de Chantilly

Ms. 442. *Recueil de divers petits ouvrages en prose et en vers, composés par Charles Perrault pour la Bibliothèque de Versailles.*
Ms. 556. *Seaux, poème par Philippe Quinault.*

Londres, British Library

Add. Ms. 31908. *Projet pour le médailler de Louis XIV, avec les desseins de Séb. Le Clerc et des nottes du Roy, des ministres, et de l'Académie royale des inscriptions.*
Add. Ms. 20318. Papiers du Cardinal Filippo Antonio Gualterio. Correspondance avec Colbert de Torcy (1700-1708).
Add. Ms. 20397-20400. Papiers du Cardinal Filippo Antonio Gualterio. Correspondance avec divers Français (1698-1727).
Add. Ms. 20401. Papiers du Cardinal Filippo Antonio Gualterio. Papiers divers concernant les affaires françaises (1670-1714).
Harley Ms. 4377. Exemplaire imprimé des *Devises pour les tapisseries du roy* enluminé par Jacques Bailly.

Lyon, Bibliothèque municipale

Ms. 1644. Copie annotée du *Dictionnaire* par Richelet Laurent-Josse Le Clerc.

Lyon, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon

Ms. 143. *Catalogue des ouvrages de Sébastien Le Clerc.*

Metz, Archives municipales

GG 56. Registre des mariages de la paroisse Saint Gorgon (1615-1660).
GG 57. Registre des naissances de la paroisse Saint-Gorgon (1618-1663).
GG 118. Registre des naissances, mariages et décès de la paroisse Saint-Martin (1633-1660).
GG 119. Registre des naissances, mariages et décès de la paroisse Saint-Martin (1660-1670).
GG 122. Registre des naissances, mariages et décès de la paroisse Saint-Martin (1690-1699).
HH 1. Registre des apprentis orfèvres pour l'année 1619.
HH 184. Rôle de la population de la paroisse Saint-Jacques pour l'année 1637.

Metz, Bibliothèque municipale

Ms. 1249. Sébastien Le Clerc, *Traité de perspective*.

Nancy, Bibliothèque municipale

Ms. 1707/1. Armorial d'Ambroise Pelletier.

Paris, Archives Nationales

M 808. Dépenses pour les dessins et gravures des médailles
O^1 1050, fol. 96-98. Arrêt du conseil d'État du 22 décembre 1667.

O[1] 1964[2]. États et mémoires concernant les estampes et la Bibliothèque du roi.
O[1] 2054. Plan général de la Manufacture des Gobelins par Sébastien II Le Clerc.

Minutier Central

Étude XI.

Paris, Archives de l'Observatoire de Paris

D1/1-6. Jean-Dominique Cassini, *Journal des observations faites à l'Observatoire royal de Paris* (1671-1674).
D6/40. Dessins originaux des taches de la Lune par Jean Patigny, d'après les observations de Jean-Dominique Cassini (1673-1679).

Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art

Ms. 1083. Jean-Georges La Chapelle-Wille, *Catalogue de tous les ouvrages de Sébastien Le Clerc rangés par années 1645-1713*.
Archives 074. Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, relevés dans les anciens registres de l'État civil parisien par le marquis Léon de Laborde, dit « Fichier Laborde ».

Paris, Bibliothèque Mazarine

Ant. Ms. 7. Jean-Baptiste Du Tertre, *Histoire des isles de la Guadelouppe, Martinique, St Christophle, la Dominique et autres isles circonvoisines en l'Amérique, et des sauvages en icelles.*

Paris, Bibliothèque Nationale

Département des manuscrits

Fr. 4921. Pierre Bizot, *Estat que monseigneur Colbert m'a ordonné de dresser de ce qu'on peut faire pour l'histoire de France en médailles des coings et carrez de Sa Majesté, à commencer depuis Louis XII jusques à présent.*
Fr. 7819. Jacques Bailly, *Devises pour les tapisseries du roy*.
Fr. 21679. *Avis à tous les architectes, peintres, sculpteurs, etc. sur le concours pour l'invention d'un nouvel ordre d'architecture, appelé français.*
Fr. 22119. Collection Anisson-Duperron sur la Librairie et l'Imprimerie : graveurs, dominoteurs, marchands d'estampes (1391-1787).
Fr. 24409-24421. Correspondance du président Jean Bouhier.
Fr. 24474-24475. Recueil de lettres, d'observations et de notes sur la *Bibliothèque historique* de Jacques Lelong.
Fr. 24914. Claude Du Molinet, *Explication des médailles des roys de France qui sont au Cabinet du Roy*.
Mélanges Colbert 130, 131b. Lettres de Jean Brioys à Jean-Baptiste Colbert.
NAF 1829. *Catalogue des estampes gravées par M[r] Le Clerc, chevalier romain, dessinateur et graveur ordinaire du Cabinet du Roi, mort le 25 octobre 1714*.
NAF 5147. Registre des dépenses faites pour le laboratoire de l'Académie des Sciences, établi dans les bâtiments de la Bibliothèque du roi (1667-1699).
NAF 9319. Jean-Baptiste du Tertre, *Histoire de la Guadeloupe, par un missionnaire qui y séjourna de 1640 à 1642, avec une description, accompagnée de dessins, des produits de l'île*.
NAF 12038-12215. Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, relevés dans les anciens registres de l'État civil parisien par le marquis Léon de Laborde, dit Fichier Laborde.
NAF 20017, fol. 36-48. *Mémoire des desseins et planches gravées par M. Le Clerc pour l'Ordre du St Esprit*.
NAF 22669. Documents divers, la plupart originaux, relatifs à l'histoire de Metz (1635-1640).

Pièces originales 780. Quittances de Sébastien Le Clerc.
Pièces originales 36311. Quittances de Louis Joblot.
Smith-Lesouëf 98. Charles Perrault, *Devises sur différens sujets.*

Département des arts du spectacle

4-RA13-10. Philippe Bardin, *Le triomphe de Son Altesse Charles IIII, duc de Lorraine* (Nancy, 1664), exemplaire adjoint d'un poème manuscrit anonyme.

Département des estampes, Réserve

YA2-4. Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs de Pierre-Jean Mariette, 1740-1770, 11 vol.
YE-21. *Catalogue général en forme d'inventaire du Cabinet d'estampes de M^r^ le Marquis de Beringhen, réuni au Cabinet d'estampes de la Bibliothèque du roi.*
YE-144. *Registre des planches gravées qui ont est esté receues depuis l'inventaire fait avec M^r^ l'abbé Varès, au mois d'aoust 1684.*
YE-160. Documents sur les estampes gravées pour le roi, 1670-1682.

Département des cartes et plans

GE FF-545. Charles Gaugué, *Cartes de géographie*.

Bibliothèque de l'Arsenal

Fol. SA 1568. Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (Paris, 1683), avec les dessins originaux de Perrault.

Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève

Ms. 1169. Claude Du Molinet, *Description et explication des principales médailles qui sont dans le Cabinet de la bibliothèque des RR. PP. de Ste Geneviesve de Paris*.

Paris, Institut de France

Archives de l'Institut de France

Série A. *Registre journal des délibérations et des assemblées de l'Académie royale des inscriptions*.

Bibliothèque de l'Institut de France

Ms. 644-645, pièces 239-265. Correspondance de Samuel Guichenon avec Claude-Oronce Finé de Brianville.

Archives de l'Académie des sciences

Procès-verbaux de l'Académie royale des sciences
Pochettes de séances.
Carton 13. Dessins et textes non datés pour l'*Histoire des animaux* de Claude Perrault
Dossier biographique Perrault.

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

Ms. 21. Liste des noms et adresses de Messieurs les officiers de l'Académie royale de peinture et sculpture (1675-1735)
Ms. 556. Pièces diverses de comptabilité de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1651-1731)

Paris, Archives du Séminaire de Saint-Sulpice

Ms. 854. Laurent-Josse Le Clerc, *Catalogue chronologique de tous les ouvrages de Sébastien Le Clerc, Chevalier romain, Dessinateur et graveur ordinaire du Cabinet du Roy.*

Saint-Julien-lès-Metz, Archives départementales de la Moselle

H 2020. Dépenses de l'Église abbatiale de Saint-Vincent.
29 J 943. Notes de Victor Jacob sur les imprimeurs messins.

Stockholm, Bibliothèque nationale de Suède

S. 15. *Catalogue des ouvrages de Mr Le Clerc, Chevalier romain, Dessinateur et graveur ordinaire du Cabinet du roy, fait par M. Le Clerc, son fils, prêtre, Docteur de Sorbonne.*
S. 16. *Catalogue des œuvres de François Chauveau, Dessinateur et graveur de l'Académie roiale de peinture et de sculpture à Paris.*

Troyes, Médiathèque municipale

Ms. 2649. *Premier livre de géométrie donnée à l'Académie royale de peinture par Monsieur Joublot, professeur en icelle et écrite par François Rohais, son auditeur, en l'année 1702.*

Vincennes, Service historique de la Défense, Bibliothèque du Génie

Ms. in-fol. 208a. *Registre des ingénieurs avant 1700.*

Sources imprimées

Aguilón, 1613 = François de Aguilón, *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles*, Anvers : Christophe Plantin, 1613.

Alberti, 2004 = Leon Battista Alberti, *La peinture*, éd. par Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Paris : Seuil, 2004.

Aleaume et Migon, 1643 = Jacques Aleaume et Estienne Migon, *La perspective spéculative et pratique*, Paris : Melchior Tavernier et François Langlois, 1643.

Anon., 1706 = « [compte rendu du] *Nouveau système du monde conforme à l'Écriture Sainte, où les phénomènes sont expliquez sans excentricité de mouvement*. Composé par Sébastien Le Clerc, Chevalier romain, dessignateur et graveur ordinaire de la Maison du Roi. À Paris, chez Pierre Giffart, 1706, in 8°. pages 114 », *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, déc. 1706, p. 2059-2065.

Anon., 1707 = « [compte rendu du] *Nouveau système du monde conforme à l'Écriture Sainte, où les phénomènes sont expliquez sans excentricité de mouvement*. Composé par Sébastien Le Clerc Chevalier romain, dessignateur et graveur ordinaire de la Maison du Roi. À Paris, chez Pierre Giffart, 1706. In 8°, pages 114. », *Journal des savants*, 25 jan. 1707, p. 49-58.

Anon., 1712 = « [compte rendu du] *Système de la vision fondé sur de nouveaux principes*. Par Sébastien Le Clerc, Chevalier romain, dessinateur et graveur ordinaire du Cabinet du Roy. À Paris, chez Florentin Delaulne, rue saint Jacques, à l'Empereur, 1711 [sic], in 8°, pagg. 151 », *Journal des Sçavans*, 19 déc. 1712, p. 676-680.

Anon., 1713 = « [compte rendu du] *Système de la vision fondé sur de nouveaux principes*. Par Sébastien Le Clerc, Chevalier romain, dessinateur et graveur ordinaire du Cabinet du Roi. À Paris, chez Florentin de Laulne, rue Saint Jacques, 1712. In 8°. Pages 151 », *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, mars 1713, p. 510-520.

Anon., 1739a = *Catalogue des estampes et desseins du cabinet de feu M. d'Hermand, dont la vente se fera en détail, aux galleries du Louvre*, Paris : G. Martin, 1739.

Anon., 1739b = *Catalogue du cabinet de M. le duc de Mortemart*, Paris : Briasson, 1739.

Anon., 1754 = *Catalogue des livres et estampes de defunts Mrs Geoffroy, de l'Académie royale des sciences, dont la vente se fera en détail le 5 février 1754*, Paris : Gabriel Martin, 1754.

Argonne, 1713 = Noël d'Argonne, *Mélanges d'histoire et de littérature*, Paris : C. Prudhomme, 1713.
Bachot, 1598 = Ambroise Bachot, *Le Gouvernail d'Ambroise Bachot*, Melun : A. Bachot, 1598.
Bailly, 1779 = Jean Sylvain Bailly, *Histoire de l'astronomie moderne depuis la fondation de l'école d'Alexandrie jusqu'à l'époque de MDCCXXX*, Paris : De Bure, 1779, 3 vol.
Barbaro, 1569 = Daniele Barbaro, *La pratica della perspettiva*, Venise : Camillo et Rutilio Borgominieri, 1569.
Bardin, 1664 = Philippe Bardin, *Le triomphe de Son Altesse Charles IIII, duc de Lorraine*, Nancy : Dominique Poirel, Anthoine et Claude Charlot, 1664.
Batteux, 1747 = Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris : Durand, 1747.
Bauchez, 1867 = Jean Bauchez, *Journal de Jean Bauchez, 1551-1651*, éd. par Charles Abel et Ernest de Bouteiller, Metz : Rousseau-Pallez, 1867.
Beaulieu, 1639 = Sébastien Pontault de Beaulieu, *Recueil de plusieurs desseins de fortifications et de machines, pour tracer toutes sortes de forteresses avec leurs parties, tant extérieures qu'intérieures*, Paris : Melchior Tavernier, 1639.
Benserade, 1676 = Isaac de Benserade, *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, Paris : Imprimerie royale, 1676.
Bernier, 1678 = François Bernier, *Abrégé de la philosophie de Gassendi*, Lyon : Jean Anisson et Jean Posuel, 1678.
Bizot, 1687 = Pierre Bizot, *Histoire métallique de la République de Hollande*, Paris : Daniel Horthemels, 1687.
Blondel, 1675 = François Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, Paris : F. Blondel, 1675-1683, 2 vol.
Boissard, 1581 = Jean-Jacques Boissard, *Habitus variarum orbis gentium. Habitz de nations estranges. Trachten mancherley Völcker des Erdskreytz* [Metz] : [J.-J. Boissard], 1581.
Bosse, 1645 = Abraham Bosse, *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin*, Paris : A. Bosse, 1645.
Bosse, 1649 = Abraham Bosse, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et graveure, et des originaux d'avec leurs copies*, Paris : A. Bosse, 1649.
Bosse, 1664 = Abraham Bosse, *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties*, Paris : A. Bosse, 1664.
Bosse, 1665a = Abraham Bosse, *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Academie royale de la peinture et sculpture*, Paris : A. Bosse, 1665.
Bosse, 1665b = Abraham Bosse, « [compte rendu de] *La règle précise pour descrire le profil élevé du fust des colomnes, suivant une hauteur, grosseur et rétrécissement donné à discrétion démonstrée géometriquement*, par Grégoire Huret », *Journal des savants*, 2 mars 1665, p. 102-105.
Bosse, 1701 = Abraham Bosse, *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux fortes et des vernis durs et mols, d'imprimer les planches et de construire la presse*, Paris : Pierre Aubouyn et Charles Clousier [ou Pierre Émery], 1701.
Bosse et Cochin, 1745 = Abraham Bosse et Charles-Nicolas Cochin, *De la manière de graver à l'eau forte et au burin, et de la gravure en manière noire, avec la façon de construire les presses modernes et d'imprimer en taille-douce*, Paris : Charles-Antoine Jombert, 1745.
Bossuet, 1681 = Jacques-Bénigne Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin pour expliquer la suite de la religion et les changemens des empires. Première partie, depuis le commencement du monde jusqu'à l'empire de Charlemagne*, Paris : Sébastien Mabre-Cramoisy, 1681.
Bottari et Ticozzi, 1822 = Giovanni Gaetano et Ticozzi Stefano [éd.], *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, Milan : Giovanni Silvestri, 1822-1825, 8 vol.
Bouhours, 1671 = Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris : Sébastien Mabre-Cramoisy, 1671.
Boutet, 1696 = Claude Boutet, *Traité de mignature, pour apprendre aisément à peindre sans maistre . Avec le secret de faire les plus belles couleurs, l'or bruny, et l'or en coquille*, Paris : Christophe Ballard, 1696.
Brice, 1684 = Germain Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Paris : Nicolas Legras, 1684.

Brice, 1698 = Germain Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris, ou recherche curieuse des choses les plus singulières et les plus remarquables qui se trouvent à présent dans cette grande ville, avec les origines et les antiquités les plus autorisées dans l'histoire*, Paris : Nicolas Legras, 1698, 2 vol.
Brioys, 1666 = Jean Brioys, *Nouvelle manière de fortification composée pour la noblesse françoise*, Metz : Pierre Collignon, 1666.
Calmet, 1751 = Augustin Calmet, *Bibliothèque lorraine, ou histoire des hommes illustres qui ont fleuri en Lorraine,* Nancy : A. Lesseure, 1751.
Catherinot, 1687 = Nicolas Catherinot, *Traité de la peinture*, [Bourges] : [s.n.], 1687.
Chapelain, 1880 = Jean Chapelain, *Lettres de Jean Chapelain, de l'Académie française*, éd. par Philippe Tamizey de Larroque, Paris : Imprimerie nationale, 1880-1883, 2 vol.
Chérubin, 1671 = Chérubin d'Orléans, *La dioptrique oculaire, ou la théorique, la positive et la méchanique de l'oculaire dioptrique en toutes ses espèces*, Paris : Thomas Jolly ; Simon Benard, 1671.
Chérubin, 1677 = Chérubin d'Orléans, *La Vision parfaite, ou le concours des deux axes de la vision en un seul point de l'objet*, Paris : Sébastien Mabre-Cramoisy, 1677.
Chérubin, 1679 = Chérubin d'Orléans, *Effets de la force de la contiguité des corps, par lesquels on répond aux expériences de la crainte du vuide, et à celles de la pesanteur de l'air*, Paris : Edme Couterot, 1679.
Chérubin, 1681 = Chérubin d'Orléans, *La Vision parfaite, ou la veue distincte par le concours des deux axes en un seul point de l'objet. Tome II*, Paris : Edme Couterot, 1681.
Choffard, 1804 = Pierre-Philippe Choffard, *Notice historique sur l'art de la gravure en France*, Paris : Pichard, 1804.
Clément, 1662 = Laurent Clément, *Insinuationes divinæ pietatis, sive legatus memorialis divinæ pietatis in quo vitam S. Virginis Gertrudis*, Salzburg : Mayr, 1662.
Cochin, 1775 = Charles Nicolas Cochin, « Notes historiques sur la gravure et sur les graveurs », *Mercure de France*, 1775, p. 141-155.
Colbert, 1861 = Jean Baptiste Colbert, *Lettres, instructions, et mémoires de Colbert*, éd. par Clément Pierre, Paris : Imprimerie impériale, 1861-1882, 5 vol.
Conférences, 2006-2015 = *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. par Jacqueline Lichtenstein et Michel Christian, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2006-2015, 6 tomes.
Coypel, 1752 = Charles-Antoine Coypel, « Vie d'Antoine Coypel, écuyer, Premier peintre du Roi et de Monseigneur le duc d'Orléans, directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture », in *Vies des premiers peintres du roi, depuis M. Le Brun jusqu'à présent*, Paris : Durand, 1752, t. II, p. 1-41.
Cureau de La Chambre, 1659 = Marin Cureau de La Chambre, *L'art de connoistre les hommes. Première partie. Où sont contenus les discours préliminaires qui servent d'introduction à cette science*, Paris : P. Rocolet, 1659.
Cyrille, 1658 = Cyrille de la Passion, *Traitté de la divine sagesse et contemplation des chrestiens*, Nancy : Anthoine et Claude Charlot, 1658.
Dandré-Bardon, 1765 = Michel-François Dandré-Bardon, *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris : Desaint, 1765.
Della Porta, 1593 = Giambattista Della Porta, *De Refractione optices parte libri novem*, Naples : J. J. Carlino; A. Pace, 1593.
Dezallier d'Argenville, 1727 = Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, « Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux », *Mercure de France*, juin 1727, p. 1294-1330.
Dodart, 1676 = Denis Dodart, *Mémoires pour servir à l'histoire des plantes*, Paris : Imprimerie royale, 1676.
Doissin, 1753 = Louis Doissin, *Scalptura, carmen — La gravure, poème*, Paris : Le Mercier, 1753.
Dolce, 1996 = Lodovico Dolce, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, éd. par Lauriane Fallay d'Este et Nathalie Bauer, Paris : Klincksieck, 1996.
Du Breuil, 1679 = Jean Du Breuil, *La perspective pratique, nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orphèvres, brodeurs, tapissiers, et autres qui se meslent de desseigner*, Paris : Antoine Dezallier, 1679, 2 vol.
Du Breuil, 1665 = Jean Du Breuil, *L'art universel des fortifications françoises, hollandoises, espagnoles, italiennes, et composées*, Paris : J. Du Breuil, 1665.

Du Choul, 1556 = Guillaume Du Choul, *Discours de la religion des anciens Romains*, Lyon : Guillaume Rouille, 1556.
Du Molinet, 1679 = Claude Du Molinet, *Historia summorum pontificum a Martino V ad Innocentium XI per eorum numismata*, Paris : Louis Billaine, 1679.
Du Tertre, 1667-1671 = Jean-Baptiste Du Tertre, *Histoire générale des Antilles habitées par les François*, Paris : Thomas Jolly, 1667-1671, 4 vol.
Du Tertre, 1654 = Jean Baptiste Du Tertre, *Histoire générale des isles de S. Christophe, de la Guadeloupe, de la Martinique, et autres dans l'Amérique,* Paris : Jacques Langlois ; Emmanuel Langlois, 1654.
Dufresnoy, 1673 = Charles-Alphonse Dufresnoy, *L'art de peinture*, trad. par Roger de Piles, Paris : Nicolas Langlois, 1673.
Emmery, 1774 Jean-Louis-Claude Emmery et Pierre-Louis Roederer [dir.], *Recueil des édits, déclarations, lettres-patentes et arrêts du conseil, enregistrés au parlement de Metz*, Metz : P. Marchal, 1774-1788, 6 vol.
Encyclopédie, 1751-1780 = *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, dir. Diderot Denis et Jean Le Rond d'Alembert, Paris : Briasson [*et al.*], 1751-1780.
Errard, 1660 = Jean Errard, *La fortification réduicte en art et démonstrée*, Paris : [s.n.], 1600.
Fabert, 1657 = Abraham Fabert, *Les remarques d'Abraham Fabert* […] *sur les coustumes générales du duché de Lorraine, ès bailliages de Nancy, Vosges, et Allemagne*, Metz : A. Fabert, 1657.
Fabre, 1629 = Jean Fabre, *Les practiques du sieur Fabre sur l'ordre et règle de fortifier, garder, attaquer et défendre les places, avec un facile moyen pour lever toutes sortes de plans, tant des places et des bastimens, que de la campagne pour les cartes*, Paris : Samuel Thiboust, 1629.
Famuel, 1690 = Claude Famuel, *La Logistique ou arithmétique françoise*, Metz : François Bouchard, 1690.
Famuel, 1686 = Claude Famuel, *Géométrie royalle divisée en deux parties, qui contiennent tout ce que cet art a de plus nécessaire à un homme de guerre et sur tout à un ingénieur*, Metz : Pierre Collignon, 1686.
Famuel, 1685 = Claude Famuel, *Art héroïque, ou l'architecture militaire*, Metz : François Bouchard, 1685.
Faret, 1630 = Nicolas Faret, *L'honneste-homme ou l'art de plaire a la court*, Paris : Toussaint Du Bray, 1630.
Félibien, 1663 = André Félibien, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, peinture du Cabinet du Roy*, Paris : Pierre Le Petit, 1663.
Félibien, 1665 = André Félibien, *Les Quatre élémens peints par M. Le Brun et mis en tapisseries pour Sa Majesté*, Paris : Pierre Le Petit, 1665.
Félibien, 1666-1685 = André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres*, Paris : Pierre Le Petit, 1666-1685, 5 vol.
Félibien, 1667a = André Félibien, *Les Quatre élémens peints par Mr Le Brun et mis en tapisseries pour Sa Majesté,* Paris : Pierre Le Petit, 1667.
Félibien, 1667b = André Félibien, *Les Quatre saisons peintes par Mr Le Brun et mises en tapisseries pour Sa Majesté.*, Paris : Pierre Le Petit, 1667.
Félibien, 1668a = André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris : Frédéric Léonard, 1668.
Félibien, 1668b = André Félibien, *Devises pour les Tapisseries du roy, où sont représentez les Quatre élémens et les Quatre saisons de l'année*, Paris : Claude Blageart, 1668.
Félibien, 1670 = André Félibien, *Tapisseries du roy où sont représentez les Quatre élémens et les Quatre saisons avec les devises qui les accompagnent et leur explication*, Paris : Imprimerie royale, 1670.
Félibien, 1676 = André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1676.
Finé de Brianville, 1663 = Claude-Oronce Finé de Brianville, *Discours historique de l'estat des Dauphins et de leurs armes*, [Paris] : [s.n.], 1663.
Finé de Brianville, 1664 = Claude-Oronce Finé de Brianville, *Abbrégé méthodique de l'histoire de France, par la chronologie, la généalogie, les faits mémorables et le charactère moral et politique de tous nos rois*, Paris : Charles de Sercy, 1664.

Finé de Brianville, 1665 = Claude-Oronce Finé de Brianville, *Projet de l'histoire de France en tableaux, pour monseigneur le Dauphin*, Paris : Imprimerie royale, 1665.
Finé de Brianville, 1667a = Claude-Oronce Finé de Brianville, *Abbrégé méthodique de l'histoire de France, par la chronologie, la généalogie, les faits mémorables et le charactère moral et politique de tous nos rois*, Paris : Charles de Sercy, 1667.
Finé de Brianville, 1667b = Claude-Oronce Finé de Brianville, *Une parélie pour Monseigneur le Dauphin. Sonnet*, [Paris] : [s.n.], 1667.
Finé de Brianville, 1667c = Claude-Oronce Finé de Brianville, *Symbole héroïque pour le Roi sur les préparatifs de la guerre*, Paris : Sébastien Mabre-Cramoisy, 1667.
Finé de Brianville, 1668 = Claude-Oronce Finé de Brianville, *Symbole héroïque pour les dernières conquestes du Roy*, Paris : Charles de Sercy, 1668.
Finé de Brianville, 1670-1675 = Claude-Oronce Finé de Brianville, *Histoire sacrée en tableaux, avec leur explication et quelques remarques chronologiques*, Paris : Charles de Sercy, 1670-1675, 3 vol.
Folliot et Regnault-Delalande, 1785 = J. Folliot et F.-L. Regnault-Delalande, *Catalogue d'une belle collection de tableaux, esquisses à l'huile, dessin et estampes des écoles d'Italie, d'Allemagne, de Hollande, de Flandre et de France, pastels, gouaches, bustes de marbre, bronzes, meubles, et autres objets de curiosité, provenans du Cabinet de M. Nourri*, Paris : J. Folliot [*et al.*], 1785.
Fontaine, 1670 = Nicolas Fontaine, *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament, représentée avec des figures et des explications édifiantes tirées des SS. PP.*, Paris : Pierre Le Petit, 1670.
Fontenelle, 1731 = Bernard Le Bouyer de Fontenelle, « Éloge du P. Sébastien Truchet, carme », *Histoire de l'Académie royale des sciences avec les mémoires de mathématique et de physique tirés des registres de cette Académie. Année 1729*, 1731, p. 93-101.
Fontenelle, 1764 = Bernard Le Bouyer de Fontenelle, « Éloge de M. Geoffroy », *Histoire de l'Académie royale des sciences avec les mémoires de mathématique et de physique tirés des registres de cette académie. Année 1731,* 1764, p. 93-100.
Fontenelle et Godin, 1733 = Bernard Le Bouyer de Fontenelle et Louis Godin, *Histoire de l'Académie royale des sciences* [t. I] *Depuis son établissement en 1666 jusqu'en en 1686* [t. II] *Depuis 1686 jusqu'à son renouvellement en 1699*, Paris : Gabriel Martin ; Jean-Baptiste Coignard ; Hippolyte-Louis Guérin, 1733.
François [*et al.*], 1769 = Jean François [*et al.*], *Histoire de Metz*, Metz : P. Marchal; J.-B. Collignon, 1769, 6 vol.
Fréart de Chambray, 1662 = Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans : Jacques Ysambart, 1662.
Fréart de Chantelou, 2001 = Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, éd. par Stanić Milovan, Paris : Macula, 2001.
Furetière, 1690 = Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye : Arnout et Reinier Leers, 1690.
Gaucher, 1797 = Charles-Étienne Gaucher, *Essai sur l'origine et les avantages de la gravure*, [Paris] : [s.n.], 1797.
Gavet, 1911 = Gaston Gavet [éd.], *Diarium universitatis mussipontanæ (1572-1764)*, Nancy : Berger-Levrault, 1911.
Gersaint, 1744 = Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*, Paris : J. Barois, 1744.
Grouchy et Guiffrey, 1890 = Emmanuel-Henri de Grouchy et Jules Guiffrey [éd.], « Artistes français du XVIIe et du XVIIIe siècle (1665-1730). Pièces diverses recueillies dans les archives des notaires par M. le vicomte de Grouchy », *Nouvelles archives de l'art français,* 3e série, vol. 6, 1890, p. 290-300.
Guiffrey, 1872 = Jules Guiffrey, « Partage des biens de Sébastien Le Clerc et de ceux de sa femme entre leurs enfants (juillet 1736) », *Nouvelles archives de l'art français,* série I, vol. 1, 1872, p. 316-329.
Guiffrey, 1879 = Jules Guiffrey, « Van der Meulen. Mémoire de ses travaux pour le roi depuis le 1er avril 1664 — Inventaire des tableaux et dessins trouvés chez lui, aux Gobelins, le 6 mars 1691 », *Nouvelles archives de l'art français*, 2e série, vol. 1, 1879, p. 119-145.
Helle et Glomy, 1757 = Pierre-Charles-Alexandre Helle et Jean-Baptiste Glomy, *Catalogue raisonné des tableaux, desseins et estampes des plus grands mairtes* [sic]*, qui composent le Cabinet de feu Monsieur Potier, avocat au Parlement*, Paris : Didot, 1757.

Henrion, 1613 = Denis Henrion, *Mémoires mathématiques recueillis et dressez en faveur de la noblesse françoise*, Paris : L'Image Saint-Michel, 1613.
Henrion, 1615 = Denis Henrion, *Les quinze livres des éléments d'Euclide, traduicts de latin en françois*, Paris : J.-A. Joallin, 1615.
Henrion, 1620 = Denis Henrion, *Quatre livres de la géométrie pratique*, Paris : [s.n.], 1620.
Herluison, 1873 = Henri Herluison, *Actes d'état-civil d'artistes français: peintres, graveurs, architectes, etc.: extrait des registres de l'hôtel-de-ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, Paris : J. Baur, 1873.
Hevelius, 1647 = Johannes, *Selenographia, sive Lunae descriptio*, Danzig : Hünefelde, 1647.
Huber, 1787 = Michel Huber, *Notices générales des graveurs*, Dresde et Leipzig : J. G. I. Breitkopf, 1787, 2 vol.
Hubin, 1673 = Louis Hubin, *Machines nouvellement exécutées, et en partie inventées par le sieur Hubin* […] *Première partie, où se trouvent une clepsydre, deux zymosimètres, un pèze-liqueur, et un thermomètre*, Paris : Jean Cusson, 1673.
Huret, 1670 = Grégoire Huret, *Optique de portraiture et peinture*, Paris : G. Huret, 1670.
Huret, 1664 = Grégoire Huret, *Théâtre de la Passion de N.-S. Jésus-Christ*, Paris : G. Huret, 1664.
Huret, 1665a = Grégoire Huret, *La règle précise pour descrire le profil eslevé du fust des colonnes suivant une hauteur, grosseur, et rétrécissement donné à discrétion, démonstrée géométriquement, ce qui a ésté inconnu jusques à présent à tous ceux qui ont traité de l'architecture*, Paris : Edme Martin, 1665.
Huret, 1665b = Grégoire Huret, *Cinq advis donnez par Grégoire Huret, aux auteurs du « Journal (dit) des sçavans » en considération de ce qu'ils sont demeurez (jusques à présent) sans réplique à sa réponse du cinquième mars 1665*, Paris : G. Huret, 1665.
Husson, 1766 = Claude-Robert Husson, *Éloge historique de Callot, noble lorrain, célèbre graveur*, Bruxelles : [s.n.], 1766.
Huygens, 1888-1970 = Christiaan Huygens, *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, La Haye : M. Nijhoff, 1888-1970, 22 vol.
Joblot, 1703 = Louis Joblot, « Lettre de M. Joblot, Professeur en mathématiques dans l'Académie royale de peinture et de sculpture, à Paris, à M. de Puget à Lyon », *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, juillet 1703, p. 1474-1490.
Jombert, 1770 = Charles-Antoine Jombert, *Catalogue de l'œuvre de Ch. Nic. Cochin fils*, Paris : Prault, 1770.
Joullain, 1755 = François-Charles Joullain, *Catalogue des estampes du cabinet de M.* *** [Clairambault] *consistant dans les œuvres des maistres d'Italie, de Flandres et de France : auquel on a joint une suite de pièces historiques, une collection de modes peintes et gravées, et un recueil considérable de portraits de tous pays*, Paris : Le Breton, 1755.
Joullain, 1764 = Joullain François-Charles, *Catalogue des desseins, estampes, bronzes, et autres curiosités provenant de la succession de M. Le Clerc, peintre du roi*, Paris : F.-C. Joullain, 1764,
Jussieu, 1727 = Antoine de Jussieu, « Histoire de ce qui a occasionné et perfectionné le recueil de peintures de plantes et d'animaux sur des feuilles de vélin, conservé dans la bibliothèque du roy », *Histoire de l'Académie royale des sciences avec les mémoires de mathématique et de physique tirés des registres de cette Académie*, 1727, p. 131-138.
Kepler, 1611 = Johannes Kepler, *Dioptrice seu demonstratio eorum quae visui et visibilibus propter conspicilla non ita pridem inventa accidunt*, Augsbourg : David Franken, 1611.
Kruyssen, 1651 = Andreas van der Kruyssen, *Misse. Haer korte uytlegginge, en godvruchtige oeffeninge onder de zelve,* Amsterdam : A. van der Kruyssen, 1651.
La Bruyère, 1984 = Jean de La Bruyère, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1984.
La Hire, 1709 = Philippe de La Hire, « Sur quelques faits particuliers d'optique [suivi de] Explication de quelques faits d'optique et de la manière dont se fait la vision », *Histoire de l'Académie royale des sciences avec les mémoires de mathématique et de physique tirés des registres de cette Académie*, 1709, [partie *Histoire*] p. 90-92, [partie *Mémoires*] p. 95-106.
La Hire, 1694 = Philippe de La Hire, « Dissertation sur les différens accidens de la vue », in *Mémoires de mathématique et de physique*, Paris : Imprimerie Royale, 1694, p. 233-302.
Lacordaire, 1897 = Antoine-Louis Lacordaire [éd.], « État-civil des tapissiers des Gobelins au dix-septième et au dix-huitième siècles », *Nouvelles archives de l'art français*, vol. 13, 1897, p. 1-60.

Lacordaire, 1853-1855 = Antoine-Louis Lacordaire [éd.], « Brevets accordés par les rois Henri IV, Louis XIII, Louis XIV et Louis XV à divers artistes », *Archives de l'art français*, vol. 3, 1853-1855, p. 189-286.
Laet, 1640 = Johannes de Laet, *L'histoire du Nouveau-Monde, ou description des Indes Occidentales*, Leyde : Bonaventure et Abraham Elsevier, 1640.
Lambert, 1751 = Claude-François Lambert, *Histoire littéraire du règne de Louis XIV*, Paris : Prault [*et al.*], 1751, 734 p.
Lamoignon de Basville, 1668 = Nicolas de Lamoignon de Basville, *Plaidoié pour le Sr Girard Vanopstal, un des recteurs de l'Académie royale de la peinture et de la sculpture*, Paris : Sébastien Mabre-Cramoisy, 1668.
Lamy, 1701 = Bernard Lamy, *Traité de perspective, où sont contenus les fondemens de la peinture*, Paris : Jean Anisson, 1701.
Le Clerc, 1669 = Sébastien Le Clerc, *Pratique de la géométrie sur le papier et sur le terrain avec un nouvel ordre et une méthode particulière*, Paris : Thomas Jolly, 1669.
Le Clerc, 1679 = Sébastien Le Clerc, *Discours touchant le point de veue, dans lequel il est prouvé que les choses qu'on voit distinctement ne sont veues que d'un oeil*, Paris : Thomas Jolly, 1679.
Le Clerc, 1684 = Sébastien Le Clerc, *Pratique de la géométrie sur le papier et sur le terrain: avec un nouvel ordre et une méthode particulière*, Lausanne : David Gentil, 1684.
Le Clerc, 1690 = Sébastien Le Clerc, *Traité de géométrie théorique et pratique, à l'usage des artistes*, Paris : Jean Jombert, 1690.
Le Clerc, 1704a = Sébastien Le Clerc, « Nouveau système du monde », *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, t. IV, avril 1704, p. 644-647.
Le Clerc, 1704b = Sébastien Le Clerc, « Projet d'un système de l'air », *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, t. IV, oct. 1704, p. 1804-1812.
Le Clerc, 1705 = Sébastien Le Clerc, « Quelques observations sur la vue ou la vision », *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, t. V, mai 1705, p. 894-898.
Le Clerc, 1706 = Sébastien Le Clerc, *Nouveau système du monde conforme à l'Ecriture-Sainte, où les phénomènes sont expliqués sans excentricité de mouvement*, Paris : Pierre Giffart, 1706.
Le Clerc, 1708 = Sébastien Le Clerc, *Nouveau système du monde conforme à l'Écriture sainte, où les phénomènes sont expliqués sans excentricité de mouvement. Revu et augmenté*, Paris : Pierre Émery, 1708.
Le Clerc, 1712 = Sébastien Le Clerc, *Système de la vision fondé sur de nouveaux principes*, Paris : Florentin Delaulne, 1712.
Le Clerc, 1714 = Sébastien Le Clerc, *Traité d'architecture, avec des remarques et des observations très-utiles pour les jeunes gens qui veulent s'appliquer à ce bel art*, Paris : Pierre Giffart, 1714, 2 vol.
Le Clerc, 1719-1721 = Laurent-Josse Le Clerc, *Remarques sur différents articles du premier [-second; - troisième] volume du dictionnaire de Moreri de l'édition de 1718*, [Orléans] : [s.n.], 1719-1721, 3 vol.
Le Clerc, 1727 = Laurent-Josse Le Clerc, *Bibliothèque du Richelet ou abrégé de la vie des auteurs citez dans ce dictionnaire*, Lyon : [s.n.], 1727.
Le Clerc, 1736 = Laurent-Josse Le Clerc, « Lettre de M. Le Clerc au R. P. Étienne Souciet de la compagnie de J. pour servir d'éclaircissement aux articles LXXXII et LXXXVIII des *Mémoires* d'août et de septembre 1735 », *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, 1736, p. 1058-1077.
Le Clerc, 1744 = Sébastien Le Clerc, *Traité de géométrie théorique et pratique, à l'usage des artistes*, Paris : Charles-Antoine Jombert, 1744.
Le Comte, 1699-1700 = Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et graveure, ou introduction à la connoissance des plus beaux arts, figurés sous les tableaux, les statues et les estampes*, Paris : Étienne Picart ; Nicolas Le Clerc, 1699, 3 vol.
Le Gallois, 1672 = François Le Gallois, *Conversations de l'Académie de monsieur l'abbé Bourdelot, contenant diverses recherches, observations, expériences et raisonnements de physique, médecine, chymie, et mathématique*, Paris : Thomas Moette, 1672.
Le Gallois, 1674 = François Le Gallois, *Conversations académiques, tirées de l'Académie de M. l'abbé Bourdelot*, Paris : Claude Barbin, 1674, 2 vol.

Le Guay de Prémontval, 1750 = Marie-Anne-Victoire Le Guay de Prémontval, *Le mécaniste philosophe. Mémoire contenant plusieurs particularités de la vie et des ouvrages du Sr Jean Pigeon, mathématicien, membre de la Societé des arts, auteur des premières sphères mouvantes, qui ayent été faites en France, selon l'hypothèse de Copernic*, La Haye : Pierre van Cleef, 1750.

Le Lorrain de Vallemont, 1693 = Pierre Le Lorrain de Vallemont, *La physique occulte, ou traité de la baguette divinatoire, et de son utilité pour la découverte des sources d'eau, des minières, des trésors cachez, des voleurs et des meurtriers fugitifs. Avec des principes qui expliquent les phenomènes les plus obscurs de la nature*, Paris : Jean Anisson, 1693.

Le Lorrain de Vallemont, 1696 = Pierre Le Lorrain de Vallemont, *Les Élémens de l'histoire, ou ce qu'il faut savoir de chronologie, de géographie, de blazon, de l'histoire universelle, des monarchies anciennes et des monarchies nouvelles, avant que de lire l'histoire particulière*, Paris : Jean Anisson, 1696.

Le Lorrain de Vallemont, 1707 = Pierre Le Lorrain de Vallemont, *La sphère du monde, selon l'hypothèse de Copernic présentée au roy, décrite, démontrée, et comparée avec les sphères et les systèmes de Ptolome et de Tyco-Brahe*, Paris : Prosper Marchand, 1707.

Le Maistre, 1665 = Antoine Le Maistre, *Pseaumes de David. Traduction nouvelle selon l'hébreu*, Paris : Pierre Le Petit, 1665.

Le Maistre de Sacy, 1665 = Isaac-Louis Le Maistre de Sacy, *Pseaumes de David. Traduction nouvelle selon la Vulgate*, Paris : Pierre Le Petit, 1665.

Le Maistre de Sacy, 1682 = Isaac-Louis Le Maistre de Sacy, *La Genèse traduite en françois, avec l'explication du sens littéral et du sens spirituel*, Paris : Guillaume Desprez, 1682, 960 p.

Lelong, 1723 = Jacques Lelong, *Bibliotheca sacra in binos syllabos distincta*, Paris : François Montalant, 1723, 2 vol.

Lemonnier, 1911-1924 = Henry Lemonnier [éd.], *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Paris : J. Schemit : [puis] E. Champion [*et al.*], 1911-1924, 10 vol.

Léonard, 1651 = Léonard de Vinci, *Traitté de la peinture*, trad. par Roland Fréart de Chambray, Paris : Jacques Langlois, 1651.

Leurechon, 1626 = Jean Leurechon, *Récréation mathématicque, composée de plusieurs problèmes plaisants et facétieux, en faict d'arithméticque, géométrie, méchanicque, opticque, et autres parties de ces belles sciences*, Pont-à-Mousson : Hanzelet, 1626.

Locke, 1976-1989 = John Locke, *The Correspondence of John Locke*, Oxford : Clarendon Press, 1976-1989.

Lostelneau, 1647 = Colbert de Lostelneau, *Le mareschal de bataille, contenant le maniment des armes, les évolutions, plusieurs bataillons, tant contre l'infanterie que contre la cavalerie, divers ordres de batailles,* Paris : A. de Sommaville, 1647.

Louvois, 2007 = François-Michel Le Tellier, marquis de Louvois, *Architecture et beaux-arts à l'apogée du règne de Louis XIV : édition critique de la correspondance du marquis de Louvois, surintendant des Bâtiments du roi, arts et manufactures de France, 1683-1691, conservée au Service historique de la défense*, éd. par Thierry Sarmant *et al.*, Paris : CTHS, 2007.

Mallemans de Messanges, 1679a = Claude Mallemans de Messanges, *Nouveau système du monde*, Paris : Jean Cusson, 1679.

Mallemans de Messanges, 1679b = Claude Mallemans de Messanges, *L'ouvrage de la création, traité physique du monde, nouveau système, raisonnements différens de ceux des anciens et des nouveaux philosophes*, Paris : Veuve C. Thiboust et P. Esclassan, 1679.

Mallemans de Messanges, 1705a = Claude Mallemans de Messanges, « Avertissement sur l'auteur d'un nouveau système du monde », *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, avril 1705, p. 663-665.

Mallemans de Messanges, 1705b = Claude Mallemans de Messanges, *Discours de M. de Messange sur trois articles du « Journal de Trévoux »* […] *pour la défense de son « Nouveau système du monde »*, Paris : Veuve de J. Grou ; P. Bienfait, 1705.

Manesson-Mallet, 1671-1672 = Allain Manesson-Mallet, *Les travaux de Mars, ou la fortification nouvelle tant régulière qu'irrégulière*, Paris : A. Manesson-Mallet [*et al.*], 1671-1672, 2 vol.

Manesson-Mallet, 1684-1685 = Allain Manesson-Mallet, *Les travaux de Mars, ou l'art de la guerre*, Paris : Denys Thierry, 1684, 3 vol.

Mariette, 1851-1860 = Pierre-Jean Mariette, *Abécédario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, éd. par Charles-Philippe de Chennevières-Pointel et Anatole de Montaiglon, Paris : J.-B. Dumoulin, 1851-1860, 6 vol.
Mariotte et Pecquet, 1668 = Edme Mariotte et Jean Pecquet, *Nouvelle découverte touchant la veue*, Paris : Frédéric Leonard, 1668.
Marolles, 1666 = Michel de Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce. Avec un dénombrement des pièces qui y sont contenues*, Paris : Frédéric Léonard, 1666.
Marolles, 1755 = Michel de Marolles, *Mémoires*, [Paris] : [Jean-Luc Nyon], 1755, 3 vol.
Marolles, 1855 = Michel de Marolles, *Le livre des peintres et graveurs*, éd. par Georges Duplessis, Paris : P. Jannet, 1855.
Martin, 1740 = Gabriel Martin, *Catalogue des livres de feu M. Bellanger, trésorier général du sceau de France*cParis : Gabriel et Claude Martin, 1740.
Mazerolle, 1897 = Fernand Mazerolle, « Le journal de la Monnaie des médailles, 1697-1726 (1e partie) », *Gazette numismatique française*, vol. 1, 1897, p. 329-362.
Mazière de Monville, 1730 = Simon-Philippe Mazière de Monville, *La vie de Pierre Mignard, premier peintre du roy*, Paris : Jean Boudot ; Jacques Guérin, 1730.
Mazot, 1651 = François Mazot, *Le tableau de la croix représenté dans les cérémonies de la Ste messe ensemble le trésor de la dévotion aux soufrances de Nre S. J. C.*, Paris : François Mazot, 1651.
Médailles, 1702 = *Médailles sur les principaux événements du règne entier de Louis le Grand, avec des explications historiques*, Paris : Imprimerie royale, 1702.
Ménestrier, 1684 = Claude-François Ménestrier, *Des décorations funèbres, où il est amplement traité des tentures, des lumières, des mausolées, catafalques, inscriptions et autres ornemens funèbres*, Paris : Jean-Baptiste de la Caille, 1684.
Ménestrier, 1689 = Claude-François Ménestrier, *Histoire du roy Louis le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries et autres monumens publics*, Paris : Jean-Baptiste Nolin, 1689.
Mengin, 1661 = L. Mengin, *Tableaux où sont représentées la passion de N. S. Jésus Christ et les actions du prestre à la S. Messe*, Metz : Claude Bouchard, 1661.
Mengin, 1664 = L. Mengin, *L'Office de la V. Marie pour tous les temps de l'année suivant la réformation du St Concile de Trente*, Metz : Claude Bouchard, 1664.
Merian, 1625 = Matthaeus Merian, *Icones biblicæ præcipuas Sacræ Scripturæ historias eleganter et graphice representantes = Biblische Figuren*, Stradbourg : L. Zetzners ; S. Erben, 1625.
Monconys, 1666-1695 = Balthasar de Monconys, *Journal des voyages de M. de Monconys*, Paris : P. Delaulne, 1666, 4 vol.
Monier, 1698 = Pierre Monier, *Histoire des arts qui ont rapport au dessein*, Paris : Pierre Giffart, 1698.
Montaiglon, 1851-1852 = Anatole de Montaiglon [éd.], « Brevets de logements sous la grande galerie du Louvre accordés à des artistes et à des artisans (1628-1765) », *Archives de l'art français*, vol. 1, 1851-1852, p. 193-256.
Montaiglon, 1853 = Anatole de Montaiglon [éd.], *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, Paris : P. Jannet, 1853, 2 vol.
Montaiglon, 1887-1912 = Anatole de Montaiglon [éd.], *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*, Paris : Charavay Frères, 1887.
Morel de Vindé et Bénard, 1810 = Charles-Gilbert Terray Morel de Vindé et Bénard, *Cabinet de M. Paignon Dijonval : état détaillé et raisonné des dessins et estampes dont il est composé*, Paris : Huzard, 1810.
Nicéron, 1729-1745 = Jean-Pierre Nicéron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres*, Paris : Briasson, 1729-1745, 43 vol.
Nivelon, 2004 = Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, éd. par Lorenzo Pericolo, Genève : Droz, 2004.
Nougaret, 1776-1780 = Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, *Anecdotes des beaux-arts, contenant tout ce que la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, la littérature, la musique, etc. et la vie des artistes, offrent de plus curieux et de plus piquant, chez tous les peuples du monde, depuis l'origine de ces différens arts, jusqu'à nos jours*, Paris : Jean-François Bastien, 1776-1780.
Pagan, 1657 = Blaise-François de Pagan, *La théorie des planètes du comte de Pagan où tous les orbes célestes sont géométriquement ordonnez contre le sentiment des astronomes*, Paris : Cardin Besongne, 1657.

Pagan, 1689 = Blaise-François de Pagan, *Les fortifications du comte de Pagan. Nouvelle édition*, Paris : Nicolas Langlois, 1689.
Papillon, 1766 = Jean-Michel Papillon, *Histoire de la gravure en bois et des graveurs fameux, tant anciens que modernes, qui l'ont pratiquée*, Paris : Pierre-Guillaume Simon, 1766, 2 vol.
Papillon, 1854 = Jean-Michel Papillon, *Mémoire sur la vie de Francois Chauveau, peintre et graveur, et de ses fils, Évrard Chauveau, peintre, et René Chauveau, sculpteur (1738)*, éd. par Thomas Arnauldet, Paul Chéron et Anatole de Montaiglon, Paris : P. Jannet, 1854.
Pascal, 1998-2000 = Blaise Pascal, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Le Guern, Paris : Gallimard, 1998, 2 vol.
Peckham, 1970 = John Peckham, *John Pecham and the Science of Optics : Perspectiva Communis*, éd. par David C. Lindberg, Madison : University of Wisconsin Press, 1970.
Pelletier Ambroise, *Nobiliaire, ou armorial général de la Lorraine et du Barrois, en forme de dictionnaire*, Nancy : Thomas, 1758, 4 vol.
Perrault, 1993 = Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, éd. par Antoine Picon, Paris : Macula, 1993.
Perrault, 1696-1700 = Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris : Antoine Dezallier, 1696-1700.
Perrault, 1667 = Claude Perrault, *I. Extrait d'une lettre écrite à Monsieur de La Chambre, qui contient les observations qui ont esté faites sur un grand poisson disséqué dans la Bibliothèque du Roy, le 24e juin 1667. II. Observations qui ont esté faites sur un lion disséqué dans la Bibliothèque du Roy, le 28e juin 1667, tirées d'une lettre écrite à M. de La Chambre.*, Paris : Frédéric Léonard, 1667.
Perrault, 1668 = Charles Perrault, *La Peinture, poème*, Paris : Frédéric Léonard, 1668.
Perrault, 1669 = Claude Perrault, *Description anatomique d'un caméléon, d'un castor, d'un dromadaire, d'un ours, et d'une gazelle*, Paris : Frédéric Léonard, 1669.
Perrault, 1671 = Claude Perrault, *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris : Imprimerie royale, 1671.
Perrault, 1673 = Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1673.
Perrault, 1675 = Charles Perrault, *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers*, éd. par Jean Le Laboureur, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1675.
Perrault, 1676 = Claude Perrault, *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris : Imprimerie royale, 1676.
Perrault, 1680-1688 = Claude Perrault, *Essais de physique, ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1680-1688, 4 vol.
Perrault, 1683 = Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1683.
Perrault, 1700 = Claude Perrault, *Recueil de plusieurs machines de nouvelle invention*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1700.
Picart, 1734 = Bernard Picart, *Impostures Innocentes, ou recueil d'estampes d'après divers peintres illustres*, Amsterdam : Anne Picart, 1734.
Piero, 1998 = Piero della Francesca, *De la perspective en peinture : Ms. Parmensis 1576*, éd. par Hubert Damisch [*et al.*], Paris : In Media Res, 1998.
Pierron, 1779 = Bernardin Pierron, *Templum Metensibus sacrum, carmen — Le temple des Messins, poëme*, Metz : Collignon, 1779.
Piles, 1708 = Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris : Jacques Estienne, 1708.
Piles, 1699 = Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, et de l'utilité des estampes*, Paris : Charles de Sercy, 1699.
Piles, 1677 = Roger de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris : Nicolas Langlois, 1677.
Piot, 1873 = Eugène Piot, *État-civil de quelques artistes français : extrait des registres des paroisses des anciennes archives de la Ville de Paris*, Paris : Pagnerre, 1873.
Polynière, 1718 = Pierre Polynière, *Expériences de physique*, Paris : Jean Delaulne, 1718.
Portal, 1770-1773 = Antoine Portal, *Histoire de l'anatomie et de la chirurgie*, Paris : Didot, 1770-1773, 7 vol.
Pujol de Mortry, 1788 = Alexandre-Denis Joseph Pujol de Mortry, *Recueil de portraits gravés au trait*, [s.l] : [s.n], 1788.

Quétif, 1719-1721 = Jacques Quétif, *Scriptores ordinis prædicatorum recensiti notisque historicis et criticis illustrati*, Paris : Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1719-1721, 2 vol.
Quinte-Curce, 1653 = Quinte-Curce, *De la Vie et des actions d'Alexandre le Grand*, trad. par Claude Favre de Vaugelas, Paris : Augustin Courbé, 1653.
Règlement, 2002 = « Règlement de 1699 : Règlement ordonné par le Roi pour l'Académie royale des sciences », *in* Christiane Demeulenaere-Douyère [*et al.*], *Règlement, usages et science dans la France de l'absolutisme*, Paris [etc.] : Éd. Tec et Doc, 2002, p. XXIII-XXVIII.
Rémy, 1766 = Pierre Rémy, *Catalogue raisonné des tableaux, estampes, coquilles, et autres curiosités ; après le décès de feu M. Dézalier d'Argenville, maître des comptes, et membre des sociétés royales des sciences de Londres et Monpellier*, Paris : Didot, 1766.
Renaudot, 1717 = Eusèbe Renaudot, « De l'origine de la sphère », *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette académie*, t. I, 1717, p. 1-25.
Richeome, 1601 = Louis Richeome, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres auguste sacrifice et Sacrement de l'Euchariste*, Paris : Laurent Sonnius, 1601.
Richeome, 1611 = Louis Richeome, *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres*, Lyon : Pierre Rigaud, 1611.
Robert, 1876 = Ulysse Robert, « Quittances de peintres, sculpteurs et architectes français (1535-1711) extraites de la collection de quittances provenant de la Chambre des comptes conservée au département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale », *Nouvelles archives de l'art français*, vol. 4, 1876, p. 1-81.
Rochefort, 1658 = Charles de Rochefort, *Histoire naturelle et morale des îles Antilles de l'Amérique*, Rotterdam : Arnould Leers, 1658.
Rohault, 1671 = Jacques Roault, *Traité de physique*, Paris : Veuve de Charles Savreux, 1671, 2 vol.
Rycaut, 1670 = Paul Rycaut, *Histoire de l'état présent de l'Empire ottoman, contenant les maximes politiques des Turcs, les principaux points de la religion mahométane*, trad. par Pierre Briot, Paris : Sébastien Mabre-Cramoisy, 1670.
Saint-Perès, 1657 = Jean de Saint-Perès, *Histoire miraculeuse de Nostre-Dame de Liesse, avec l'instruction pour les pélerins qui vont rendre leurs voeux dans la sainte chapelle*, Paris : Jean Piot, 1657.
Salignac, 1553 = Bertrand de Salignac de la Mothe Fénélon, *Le siège de Mets, en l'an MDLII*, Paris : Charles Estienne, 1553.
Salignac, 1665 = Bertrand de Salignac de la Mothe Fénélon, *Le siège de Metz par l'empereur Charles V, en l'an MDLII,* Metz : Pierre Collignon, 1665.
Scudéry, 1646 = Georges de Scudéry, *Le Cabinet de Mr de Scudéry*, Paris : Augustin Courbé, 1646.
Scudéry, 1654 = Georges de Scudéry, *Alaric, ou Rome vaincue*, Paris : Augustin Courbé, 1654,
Tinelis de Castelet, 1681 = Alexandre Tinelis de Castelet, *Exposition d'un nouveau sistème du monde plus surprenant et mieux prouvé que celuy de Copernic*, [Paris] : [s.l.], 1681.
Tortebat, 1668 = François Tortebat, *Abrégé d'anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture*, Paris : [s.n.], 1668.
Vauban, 1839 = Sébastien Le Prestre de Vauban, *Abrégé des services du maréchal de Vauban, fait par lui en 1703*, éd. par Antoine-Marie Augoyat, Paris : G. Laguinie, 1839.
Vigenère, 1614 = Blaise de Vigenère, *Les images, ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates, et les statues de Callistrate*, Paris : Veuve Abel L'Angelier, 1614.
Vignole et Danti, 2003 = Vignole et Egnatio Danti, *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole (1583)*, trad. par Pascal Dubourg Glatigny, Paris : CNRS, 2003.
Ville, 1628 = Antoine de Ville, *Les fortifications du chevalier Antoine de Ville*, Lyon : Irenée Barlet, 1628.
Ville, 1639 = Antoine de Ville, *De la charge des gouverneurs des places*, Paris : Matthieu Guillemot, 1639.
Walch, 1733 = Johann Georg Walch, *Philosophisches Lexicon*, Leipzig : J.-F. Gleditschens, 1733.

Instruments de travail

Angoulvent, 1933 = Paul Angoulvent, *La chalcographie du Louvre : catalogue général*, Paris : Musées nationaux, 1933.

Bégin, 1829-1832 = Émile Bégin, *Biographie de la Moselle, ou histoire par ordre alphabétique de toutes les personnes nées dans ce département, qui se sont fait remarquer par leurs actions, leurs talens, leurs écrits, leurs vertus, ou leurs crimes*, Metz : Verronais, 1829-1832, 4 vol.

Béguin, 1976-1984 = André Béguin, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles ; Paris : A. Béguin, 1976-1984, 6 vol.

Brunet, 1860-1865 = Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris : Firmin Didot frères, 1860-1865, 6 vol.

Dictionnaire de l'Ancien Régime = Dictionnaire de l'Ancien Régime. Royaume de France, XVIe-XVIIIe siècles, éd. par Lucien Bély, Paris : Presses universitaires de France, 1996.

Dictionnaire des éditeurs d'estampes = Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime, éd. par Pierre Casselle [*et al.*] Paris : Promodis/Éditions du Cercle de la librairie, 1987.

Fenaille, 1903-1923= Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins: depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, Paris : Hachette, 1903, 6 vol.

Haag et Haag, 1877-1888 = Eugène et Émile Haag [éd.], *La France protestante*, Paris : Landoz et Fischbacher, 1877-1888, 6 vol.

Jal, 1867 = Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris : H. Plon, 1867.

Michel, 1853 = Emmanuel Michel, *Biographie du Parlement de Metz*, Metz : Nouvian, 1853.

Michel, 1829 = Louis-Antoine Michel, *Biographie historique et généalogique des hommes marquans de l'ancienne province de Lorraine*, C.-J. Hissette, 1829.

Pastoureau, 1984 = Mireille Pastoureau, *Les atlas français, XVIe-XVIIe siècles : répertoire bibliographique et étude*, Paris : Bibliothèque nationale, 1984.

Renouard, 1995 = Philippe Renouard, *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires et fondeurs de caractères en exercice à Paris au XVIIe siècle*, Nogent-le-Roi : J. Laget, 1995.

Rochas, 1856 = Adolphe Rochas, *Biographie du Dauphiné, contenant l'histoire des hommes nés dans cette province qui se sont fait remarquer dans les lettres, les sciences, les arts, etc.*, Paris : Charavay, 1856.

Ronsin, 1984 = Albert Ronsin [*et al.*], *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVIIe siècle. T. 10, Lorraine, Trois-Évêchés : Bar-le-Duc, Champ-le-Duc, Clairlieu-lès-Nancy, Epinal, Metz, Mirecourt, Nancy, Plombières, Pont-à-Mousson, Saint-Dié, Saint-Mihiel, Saint-Nicolas-de-Port, Toul, Verdun, Vic-sur-Seille, Ville-sur-Illon*, Baden-Baden : V. Koerner, 1984.

The Illustrated Bartsch = Walter L. Strauss [*et al.*] *The Illustrated Bartsch*, New York : Abaris Books, 1978-présent.

Littérature secondaire

Abel, 1875-1876 = Charles Abel, « Lieu de naissance et famille de Sébastien Le Clerc », *Mémoires de l'Académie de Metz*, 1875-1876, p. 42-43.

Ackerman, 1978 = James S. Ackerman, « Leonardo's Eye », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 41, 1978, p. 108-146.

Adamczak, 2011 = Audrey Adamczak, *Robert Nanteuil, ca. 1623-1678*, Paris : Arthéna, 2011.

Aiton, 1972 = Eric J. Aiton, *The Vortex Theory of Planetary Motions*, Londres : Macdonald, 1972.

Aiton, 2003 = Eric J. Aiton, « The Cartesian Vortex Theory », *in* René Taton [*et al.*], *Planetary Astronomy from the Renaissance to the Rise of Astrophysics, Part A, Tycho Brahe to Newton*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003, p. 207-221.

Aït-Touati, 2011 = Frédérique Aït-Touati, *Fictions of the Cosmos : Science and Literature in the Seventeenth Century*, Chicago : University Of Chicago Press, 2011.

Alaux, 1933 = Jean-Paul Alaux, *Académie de France à Rome : ses directeurs, ses pensionnaires*, Paris : Duchartre, 1933.
Alden, 1970 = John Alden, « Haste Makes Waste: J. B. Du Tertre's *Histoire générale des Antilles* », *in* Dennis E. Rhodes [éd.], *Essays in honor of Victor Scholderer*, Mainz : Karl Pressler, 1970, p. 40-44.
Allard, 2008 = Sébastien Allard, « Le mythe de Babylone du XVIe au XIXe siècle », in Béatrice André-Salvini [éd.], *Babylone*, Paris : Hazan ; Musée du Louvre, 2008, p. 437-453.
Allen, 2004 = Christopher Allen, *Le grand siècle de la peinture française*, Paris : Thames & Hudson, 2004.
Alonso-Rodríguez et Calvo-López, 2014 = Miguel Ángel Alonso-Rodríguez et José Calvo-López, « Prospettiva Soldatesca : An Empirical Approach to the Representation of Military Architecture in the Early Modern Period », *Nexus Network Journal*, vol. 16, no. 3, 2014, p. 543-567.
Alpers, 1990 = Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVIIe siècle*, Paris : Gallimard, 1990.
Ames, 1983 = Winslow Ames, « Sébastien Leclerc and Antoine Coypel for the 'Petite Académie' », *Master drawings*, vol. 21, 1983, p. 3-16.
Andersen, 2007 = Kirsti Andersen, *The Geometry of an Art : The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, New-York; Londres : Springer, 2007.
Anderson-Riedel, 2010 = Susanne Anderson-Riedel, *Creativity and Reproduction : Nineteenth Century Engraving and the Academy*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010.
Apostolidès, 1981 = Jean-Marie Apostolidès, *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris : Éditions de Minuit, 1981.
Arasse, 2008 = Daniel Arasse, *L'homme en jeu : les génies de la Renaissance*, Paris : Hazan, 2008.
Armogathe, 1989 = Jean-Robert Armogathe, « La vérité des Écritures et la nouvelle physique », in Jean-Robert Armogathe [éd.], *Le Grand Siècle et la Bible*, Paris : Beauchesne, 1989, p. 49-60.
Arnauldet et Duplessis, 1856 = Thomas Arnauldet et Georges Duplessis, *Michel Lasne, de Caen, graveur en taille douce*, Caen : B. Mancel, 1856.
Arquié-Bruley, 1987 = Françoise Arquié-Bruley [*et al.*], *La collection Saint-Morys au Cabinet des dessins du Musée du Louvre*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1987.
Ashworth, 1985 = William Ashworth Jr., « The Persistent Beast: Recurring Images in Early Zoological Illustration », in *The Natural Sciences and the Arts : Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century*, Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1985, p. 46-66.
Asúa et French, 2005 = Miguel de Asúa et Roger K. French, *A New World of Animals : Early Modern Europeans on the Creatures of Iberian America*, Aldershot : Ashgate, 2005.
Atherton, 1999 = Margaret Atherton, « How to Write the History of Vision : Understanding the Relationship between Berkeley and Descartes », in Levin David Michael [éd.], *Sites of Vision : The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, Cambridge Mass. ; Londres : MIT Press, 1999, p. 139-165.
Augoyat, 1860-1864 =Antoine-Marie Augoyat, *Aperçu historique sur les fortifications, les ingénieurs et sur le corps du génie en France*, Paris : C. Tanera ; J. Dumaine, 1860-1864, 3 vol.
Ayala, 2014 = Lucía Ayala, « Cosmology after Copernicus : Decentralisation of the Sun and the Plurality of Worlds in French Engravings », *in* Wolfgang Neuber [*et al.*], *The Making of Copernicus : Early Modern Transformations of the Scientist and His Science*, Leyde : Brill, 2014, p. 201-226.
Bachelard, 1938 = Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique* : *contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris : Vrin, 1938.
Baigrie, 1996 = Brian Scott Baigrie, « Descartes's Scientific Illustrations and 'la grande mécanique de la nature' », *in* Brian Scott Baigrie [éd.], *Picturing Knowledge : Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, Toronto [etc.] : University of Toronto Press, 1996, p. 86-133.
Bann, 2006 = Stephan Bann [*et al.*], « [La monographie] Un genre à repenser, une formule à renouveler ? », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, no. 4, 2006, p. 518-533.
Barbe, 1928 = Jean-Julien Barbe, « À propos du lieu de naissance de Sébastien Le Clerc », *Cahiers Lorrains*, 1928, p. 63-64.
Barbe, 1937 = Jean-Julien Barbe, « Sébastien Le Clerc, graveur messin, 1637-1714 », *Revue francophone*, 1937, p. 7-10.

Baudi Di Vesme, 1971 =Alessandro Baudi Di Vesme, *Stefano Della Bella : catalogue raisonné*, New York : Collectors ed., 1971, 2 vol.
Baxandall, 1991 = Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Nîmes : J. Chambon, 1991.
Bean et Turčić, 1986 = Jacob Bean et Lawrence Turčić, *15th - 18th Century French Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York : The Metropolitan Museum of Art, 1986.
Beaumont-Maillet, 1992 = Laure Beaumont-Maillet, « L'image de la Lorraine dans les collections du département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale », *Cahiers Lorrains*, n° 3-4, 1992, p. 465-474.
Beaupré, 1845a = Jean-Nicolas Beaupré, *Recherches historiques et bibliographiques sur les commencements de l'imprimerie en Lorraine, et sur ses progrès jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, Saint-Nicolas-de-Port : P. Trenel, 1845.
Beaupré, 1845b = Jean-Nicolas Beaupré, *Essai historique sur la rédaction officielle des principales coutumes et sur les assemblées d'États de la Lorraine ducale et du Barrois*, Nancy : Grimblot et Veuve Raybois, 1845.
Beaupré, 1856 = Jean Nicolas Beaupré, *Nouvelles recherches de bibliographie Lorraine, 1500-1700*, Nancy; Paris : Grimblot et Peiffer; Dumoulin, 1856.
Béguin, 2002 = Katia Béguin, « L'Académie du Grand Condé: un asile de liberté scientifique », *in* Christiane Demeulenaere-Douyère [*et al.*], *Règlement, usages et science dans la France de l'absolutisme*, Paris [etc.] : Éd. Tec et Doc, 2002, p. 25-35.
Bellis, 2016 = Delphine J. Bellis, « The Perception of Spatial Depth in Kepler's and Descartes's Optics: a Study of an Epistemological Reversal », *in* Koen Vermeir et Jonathan Regier [éd.], *Boundaries, Extents and Circulations: Space and Spatiality in Early Modern Natural Philosophy*, Dodrecht : Springer, 2016, p. 125-152.
Benedict, 1985 = Philip Benedict, « Towards the Comparative Study of the Popular Market for Art : The Ownership of Paintings in Seveteenth-Century Metz », *Past and Present*, vol. 109, 1985, p. 100-117.
Benhamou, 2009 = Reed Benhamou, *Regulating the Académie : Art, Rules and Power in « Ancien Régime » France*, Oxford : Voltaire Foundation, 2009.
Berckenhagen, 1970 = Ekhart Berckenhagen [éd.], *Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin : B. Hessling, 1970.
Beretta, 2008 = Francesco Beretta, « L'héliocentrisme à Rome, à la fin du XVIIe siècle : une affaire d'étrangers ? Aspects structurels d'un espace intellectuel », *in* Antonella Romano [éd.], *Rome et la science moderne : entre Renaissance et Lumières*, Rome : École française de Rome, 2008, p. 529-554.
Berger, 1985 = Robert W. Berger, *In the Garden of the Sun King: Studies on the Park of Versailles under Louis XIV*, Washington, D.C. : Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1985.
Bermingham, 2000 = Ann Bermingham, *Learning to Draw : Dtudies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven [etc.] : Yale University Press, 2000,.
Berthaut, 1902 = Henri-Marie-Auguste Berthaut, *Les ingénieurs géographes militaires, 1624-1831*, Paris : Impr. du service géographique, 1902.
Bertolotti, 1886 = Antonino Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Mantoue : G. Mondovi, 1886.
Bertrand, 1878 = Louis Bertrand, *Vie, écrits et correspondance littéraire de Laurent Josse Le Clerc*, Paris : L. Techener ; J. Vic, 1878.
Bertrand, 1885 = Louis Bertrand [sous le pseudonyme d'Antoine de Lantenay], *Mélanges de biographie et d'histoire*, Bordeaux : Feret et fils, 1885.
Bertucci, 2017 = Paola Bertucci, *Artisanal Enlightenment : Science and the Mechanical Arts in Old Regime France*, New Haven [etc.] : Yale University Press, 2017.
Bettag, 1998 = Alexandra Bettag, *Die Kunstpolitik Jean Baptiste Colberts : unter besonderer Berücksichtigung der Academie royale de peinture et de sculpture*, Weimar : VDG, 1998.
Bezzola Lambert, 2002 = Ladina Bezzola Lambert, *Imagining the Unimaginable : The Poetics of Early Modern Astronomy*, Amsterdam [etc.] : Rodopi, 2002.
Biagioli, 1989 = Mario Biagioli, « The Social Status of Italian Mathematicians, 1450—1600 », *History of Science*, vol. 27, no. 1, 1989, p. 41-95.
Biagioli, 1995 = Mario Biagioli, « Le prince et les savants : la civilité scientifique au XVIIe siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 50, no. 6, 1995, p. 1417-1453.

Biard, 1978 = Jean-Dominique Biard, « Chauveau, La Fontaine et le Manuscrit de Stockholm », *Dix-septième siècle*, no. 121, 1978, p. 303-308.
Bickendorf, 2002 = Gabriele Bickendorf, « Après Colbert: un divorce des sciences et des beaux-arts? », *in* Jean Galard [éd.], *Ruptures. La discontinuité dans la vie artistique*, Paris : ENSBA ; Musée du Louvre, 2002, p. 100-121.
Bimbenet-Privat, 2002 = Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVIIe siècle*, Paris : Association Paris-Musées, 2002.
Bimbenet-Privat, 2003 = Michèle Bimbenet-Privat, « Le maître et son élève : Claude Ballin et Nicolas Delaunay, orfèvres de Louis XIV », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 161, no. 1, 2003, p. 221-239.
Bimbenet-Privat, 2007 = Michèle Bimbenet-Privat, « De la gravure à l'objet d'art : la spécificité des estampes des orfèvres parisiens au XVIIe siècle », *in* Marc Favreau et Patrick Michel [éd.], *L'objet d'art en France du XVIe au XVIIIe siècle : de la création à l'imaginaire*, Pessac : Centre François-Georges Pariset, 2007, p. 59-68.
Bimbenet-Privat et Plé, 2014 = Michèle Bimbenet-Privat et Emmanuel Plé, « Le coffre des pierreries de Louis XIV (1675) », *La Revue des musées de France*, no. 3, 2014, p. 63-72.
Birembaut, 1967 = Arthur Birembaut, « L'exposition de modèles de machines à Paris, en 1683 », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol. 20, no. 2, 1967, p. 141-158.
Birn, 1965 = Raymond Birn, « Le Journal des Savants sous l'Ancien Régime », *Journal des savants*, vol. 1, no 1, 1965, p. 15-35.
Bjurström [*et al.*], 2000 = Per Bjurström, *Nicodemus Tessin the Younger : Sources, Works, Collections*, Stockholm : Nationalmuseum, 2000.
Bjurström [*et al.*], 1976 = Per Bjurström, *Drawings in Swedish Public Collections*, Stockholm : LiberForläg, 1976.
Blanc, 2008 = Jan Blanc, *Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle : la théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne [etc.] : Peter Lang, 2008.
Blanc, 2014 = Jan Blanc, *Vermeer : la fabrique de la gloire*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2014.
Blanc, 2017a = Jan Blanc, « Rembrandt and Painting as a Mechanical Science in Dutch Seventeenth-Century Art », *in* Sven Dupré et Christine Göttler [éd.], *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*, Londres ; New York : Routledge, 2017, p. 267-295.
Blanc, 2017b = Jan Blanc, « Valeurs et enjeux théoriques du 'petit' à l'époque moderne », *in* Sophie Duhem [*et al.*], *Penser le « petit » de l'Antiquité au premier XXe siècle : approches textuelles et pratiques de la miniaturisation artistique*, Lyon : Fage, 2017.
Blanchard, 2007 = Anne Blanchard, *Vauban*, Paris : Fayard, 2007.
Blanchard, 1979 = Anne Blanchard, *Les Ingénieurs du roy, de Louis XIV à Louis XVI : étude du corps des fortifications*, Montpellier : [Centre d'histoire militaire], 1979.
Blanchard, 2013 = Guillaume Blanchard, « Chérubin d'Orléans (Orléans 1614 - Tours *ca.* 1697) : La vision parfaite au XVIIe siècle », *Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, vol. 21, no. 170, 2013, p. 31-85.
Bloch, 1971 = Olivier Bloch, *La philosophie de Gassendi : nominalisme, matérialisme et métaphysique*, La Haye : M. Nijhoff, 1971.
Blum, 1937 = André Blum, « Sébastien Le Clerc, créateur de la vignette », in *Sébastien Le Clerc (1637-1714) : guide et catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du IIIe centenaire de sa naissance*, Nancy : Éditions du Pays lorrain, 1937, p. 36-39.
Boer, 2016 = Wietse de Boer, « The Early Jesuits and the Catholic Debate about Sacred Images », *in* Karl A. E. Enenkel [*et al.*], *Jesuit Image Theory*, Boston : Brill, 2016, p. 51-73.
Boissais et Deleplanque, 1948 = Maurice Boissais et Jacques Deleplanque, *Le livre à gravures au XVIIIe siècle, suivi d'un essai de bibliographie*, Paris : Gründ, 1948.
Bonfait, 2016 = Olivier Bonfait, « Le Brun et le grand format : un nouveau paradigme visuel », *in* Bénédicte Gady et Nicolas Milovanovic [éd.], *Charles Le Brun (1619-1690)*, Lens ; Paris : Musée du Louvre-Lens ; Lienart éditions, 2016, p. 27-33.
Bonfait, 2015 = Olivier Bonfait, *Poussin et Louis XIV : peinture et monarchie dans la France du Grand siècle*, Paris : Hazan, 2015.
Bonnaveau, 1980 = Jean Bonnaveau, « Étude des instruments contenus dans les gravures de Sébastien Le Clerc : 'L'Académie des sciences et des beaux-arts' [et] 'Le Cabinet de physique' », inédit, 1980.

Bonnefon, 1908 = Paul Bonnefon, « Charles Perrault, commis de Colbert, et l'administration des arts sous Louis XIV », *Gazette des beaux-arts*, vol. 40 (II), 1908, p. 198-214, 340-352, 426-433.
Bonnet, 1903 = Edmond Bonnet, « Documents pour servir à l'histoire de la collection de miniatures d'histoire naturelle connue sous la dénomination de Vélins du Museum », *Association française pour l'avancement des sciences. Comptes rendus de 31e session, Montauban, 1902, seconde partie : notes et mémoires*, 1903, p. 660-672.
Bouchenot-Déchin, 2018 = Patricia Bouchenot-Déchin, *Charles Perrault*, Paris : Fayard, 2018.
Bouchot, 1891 = Henri Bouchot, *Les livres à vignettes du XVe au XVIIIe siècle*, Paris : E. Rouveyre, 1891.
Bourdieu, 1986 = Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 62-63, 1986, p. 69-72.
Bousquet-Bressolier, 1995 = Catherine Bousquet-Bressolier, « De la 'peinture géométrale' à la carte topographique. Évolution de l'héritage classique au cours du XVIIIe siècle », in *L'œil du cartographe*, Paris : CTHS, 1995, p. 93-106.
Bousquet-Bressolier, 2002 = Catherine Bousquet-Bressolier, « Les mathématiques de l'honnête homme: manuels pratiques à l'usage des officiers et ingénieurs au XVIIe siècle », *Revue française d'histoire du livre*, no. 114-115, 2002.
Bouvet, 2013 = Mireille-Bénédicte Bouvet, « Orfèvres et ofèvrerie en Lorraine, 1480-1630 », *in* Olivier Christin [éd.], *Un nouveau monde : naissance de la Lorraine moderne*, Paris : Somogy, 2013, p. 96-107.
Bouvy, 1924 = Eugène Bouvy, *Robert Nanteuil*, Paris : Le Goupy, 1924.
Boyer, 1950 = Ferdinand Boyer, « Les artistes français, étudiants, lauréats ou membres de l'Académie romaine de Saint-Luc entre 1660 et 1700, d'après des documents inédits », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1950, p. 117-132.
Brakensiek, 2003 = Stephan Brakensiek, *Vom « Theatrum mundi » zum « Cabinet des Estampes » : das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland, 1565-1821*, Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2003.
Braun, 1906 = Pierre Braun, « La Lorraine pendant le gouvernement de la Ferté-Sénectère (1643-1661) », *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*, 4e série, vol. 6, 1906, p. 109-266.
Brejon De Lavergnée, 2014 = Barbara Brejon De Lavergnée [éd.], *Dessins français du XVIIe siècle : Inventaire de la collection de la Réserve du département des estampes et de la photographie*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2014.
Briggs, 1991 = Robin Briggs, « The Académie Royale des Sciences and the Pursuit of Utility », *Past and Present*, no. 131, 1991, p. 38-88.
Brioist, 2009 = Pascal Brioist, « Familiar Demonstrations in Geometry : French and Italian Engineers and Euclid in the Sixteenth Century », *History of Science*, vol. 47, no. 155, 2009, p. 1-26.
Brocard, 1905 = Henri Brocard, *Louis de Puget, François Lamy, Louis Joblot, leur action scientifique d'après de nouveaux documents : contribution à l'histoire des sciences physiques et naturelles, de 1671 à 1711*, Bar-le-Duc : Imp. Comte-Jacquet, 1905.
Brooke, 1991 = John Hedley Brooke, *Science and Religion : Some Historical Perspectives*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
Brown, 1934 = Harcourt Brown, *Scientific Organizations in Seventeenth Century France, 1620-1680*, Baltimore : Williams and Wilkins Company, 1934.
Bruand, 1988 = Yves Bruand, « Les traités d'architecture militaire français à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe siècle », in Jean Guillaume [éd.], *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris : Picard, 1988, p. 477-484.
Brugerolles et Guillet, 1997 = Emmanuelle Brugerolles et David Guillet, « Grégoire Huret, dessinateur et graveur », *Revue de l'Art*, vol. 117, no. 1, 1997, p. 9-35.
Buisseret, 1964 = David Buisseret,, « Les Ingénieurs du Roi au temps de Henri IV », *Bulletin de la section de géographie du comité des Travaux historiques du ministère de l'Éducation nationale*, vol. 77, 1964, p. 13-81.
Buisseret, 1999 = David Buisseret, « La représentation des paysages en Europe vers 1600 », *in Le paysage des cartes : Genèse d'une codification*, Paris : Musée des Plans-Reliefs, 1999, p. 17-27.
Buisseret, 2002 = David Buisseret, *Ingénieurs et fortifications avant Vauban : L'organisation d'un service royal aux XVIe-XVIIe siècles*, Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques, 2002.
Buisseret, 2007 = David Buisseret, « French Cartography : The Ingénieurs du Roi, 1500-1650 », *in* David Woodward [éd.], *The History of Cartography. Vol. 3 : Cartography in the European Renaissance*, Chicago : University of Chicago Press, 2007, p. 1504-1521.

Bultingaire, 1930-1931 = Léon Bultingaire, « Les vélins de Colbert à la Bibliothèque nationale de Vienne », *Bulletin du Muséum national d'histoire naturelle*, 2e série, vol. 2, 1930-1931, p. 592-600.
Burchard, 2016 = Wolf Burchard, *The Sovereign Artist. Charles Le Brun and the Image of Louis XIV*, Londres : Paul Holberton Publishing, 2016.
Burke, 1995a = Peter Burke, *Louis XIV : les stratégies de la gloire*, Paris : Seuil, 1995.
Burke, 1995b = Peter Burke, « The Invention of Leisure in Early Modern Europe », *Past and Present*, vol. 146, no. 1, 1995, p. 136-150.
Bury, 2003 = Michael Bury, « Giulio Mancini and the Organization of a Print Collection in Early Seventeenth-Century Italy », *in* Christopher Baker [*et al.*], *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot : Ashgate, 2003, p. 79-84.
Busserolle, 1867 = Jacques-Xavier Carré de Busserolle, *Le Clerc, éc., sgrs de Pulligny (Lorraine, Touraine, Normandie, etc.)*, [s.l.] : [s.n.], 1867.
Calloway, 2014 = Katherine Calloway, *Natural Theology in the Scientific Revolution : God's Scientists*, Londres : Pickering and Chatto, 2014.
Canivet, 1957 = Diane Canivet, *L'illustration de la poésie et du roman français au XVIIe siècle*, Paris : Presses universitaires de France, 1957.
Carraud, 1989 = Vincent Carraud, « Descartes et la Bible », *in* Jean-Robert Armogathe [éd.], *Le Grand Siècle et la Bible*, Paris : Beauchesne, 1989, p. 277-291.
Cassan, 1994 = Claude-Gérard Cassan, *Les orfèvres de Lorraine et de Sedan*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1994.
Castex, 2008 = Jean-Gérald Castex, « Réduire la gravure en art et en principe : lecture et réception du *Traité des manières de graver à l'eau-forte* d'Abraham Bosse », *in* Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin [éd.], *Réduire en art : la technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 235-248.
Castex, 2010 = Jean-Gérald Castex, « Le statut des graveurs à l'Académie royale de peinture et de sculpture », *in* Markus A. Castor [éd.], *Druckgraphik : zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 307-321.
Cazes, 2007 = Hélène Cazes, « Spectacles et rumeurs : la cérémonie de l'enfant prodige devant les docteurs », in Anne Defrance [*et al.*], *Regards sur l'enfance au XVIIe siècle*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2007, p. 373-390.
Chabert, 1857-1858 = François-Michel Chabert, « Notice sur une planche gravée par Sébastien Le Clerc », *Mémoires de l'Académie impériale de Metz*, vol. 39, 1857-1858, p. 507-510.
Chalon, 1837 = R. Chalon, « [Lettre à l'éditeur] », *Bulletin du bibliophile*, vol. 2, no. 18, 1837, p. 565-566.
Chanteau, 1866 = Maurice de Chanteau, « De la corporation des imprimeurs, libraires et relieurs de la ville de Metz », *Mémoires de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle*, vol. 8, 1866, p. 143-180.
Chareix, 2011 = Fabien Chareix, « Huygens et Kepler : Variations autour de l'hypothèse copernicienne », *in* Édouard Mehl et Nicolas Roudet [éd.], *Kepler : la physique céleste. Autour de l'*Astronomia Nova, Paris : Les Belles Lettres, 2011, p. 261-279.
Chastel, 1978 = André Chastel, « Le tableau dans le tableau », in *Fables, formes, figures*, Paris : Flammarion, 1978, vol. 2, p. 75-98.
Chatelain Jean-Marc Chatelain, « La devise héroïque et l'amitié des grandes âmes », *in* Paulette Choné [éd.], *Le point de vue de l'emblème*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2001, p. 185-193.
Châtellier, 1987 = Louis Châtellier, *L'Europe des dévots*, Paris : Flammarion, 1987.
Chédozeau, 2007 = Bernard Chédozeau, *Port-royal et la Bible : un siècle d'or de la Bible en France, 1650-1708*, Paris : Nolin, 2007.
Clark, 2016 = Alvin L. Clark, « From Drawing to Print : A Collaboration between Charles Lebrun and Sébastien Le Clerc », *Master drawings*, vol. 54, no. 1, 2016, p. 15-20.
Clarke, 1973 = Jack A. Clarke, « Abbé Jean-Paul Bignon, 'Moderator of the Academies' and Royal Librarian », *French Historical Studies*, vol. 8, no. 2, 1973, p. 213-235.
Clemens, 1990 = Theo Clemens, « Liturgy and Piety in the Netherlands during the Seventeenth and Eighteenth Centuries », *in* Charles Caspers et Herman Wegman [éd.], *Omnes Circumadstantes: Contributions Towards a History of the Role of the People in the Liturgy*, Kampen : J. H. Kok, 1990, p. 197-217.

Cluzel, 1960 = Etienne Cluzel, « De quelques livres scientifiques à vignettes des XVIIe et XVIIIe siècles », *in Mélanges d'histoire du livre et des bibliothèques offerts à Monsieur Frantz Calot*, Paris : Librairie d'Argences, 1960, p. 127-143.
Cohen, 1962 = I. Bernard Cohen, « Leibniz on Elliptical Orbits : As Seen in his Correspondence with the Académie Royale des Sciences in 1700 », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, vol. 17, no. 1, Oxford : Oxford University Press, 1962, p. 72-82.
Cojannot, 2003 = Alexandre Cojannot, « Claude Perrault et le Louvre de Louis XIV : à propos de deux livres récents », *Bulletin monumental*, vol. 161, 2003, p. 231-239.
Cojannot-Le Blanc, 2004 = Marianne Cojannot-Le Blanc, *D'acide et d'encre : Abraham Bosse (1604?-1676) et son siècle en perspectives*, Paris : CNRS, 2004.
Cojannot-Le Blanc, 2006 = Marianne Cojannot-Le Blanc, « Les traités d'ecclésiastiques sur la perspective en France au XVIIe siècle : un regard de clercs sur la peinture ? », *Dix-septième siècle*, no. 230, 2006, p. 117-130.
Cojannot-Le Blanc, 2011 = Marianne Cojannot-Le Blanc, « 'Il avoit fort dans le cœur son Alexandre... ' L'imaginaire du jeune Louis XIV d'après La Mesnardière et la peinture des Reines de Perse par Le Brun », *Dix-septième siecle*, no. 251, 2011, p. 371-395.
Cojannot-Le Blanc, 2014a = Marianne Cojannot-Le Blanc, « Les artistes privés de l'invention ? Réflexions sur les 'desseins' de Charles et Claude Perrault pour les Bâtiments du roi dans les années 1660 », *Dix-septième siècle*, no. 264, 2014, p. 467-479.
Cojannot-Le Blanc, 2014b = Marianne Cojannot-Le Blanc, « *Mens agitat molem*. André Félibien et les enjeux de la surintendance des Bâtiments du roi en 1666 », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 41, no. 80, 2014, p. 191-210.
Cojannot-Le Blanc, 2016 = Marianne Cojannot-Le Blanc, « Le Brun, peintre savant ? », *in* Bénédicte Gady et Nicolas Milovanovic [éd.], *Charles Le Brun (1619-1690)*, Lens ; Paris : Musée du Louvre-Lens ; Lienart éditions, 2016, p. 59-65.
Coquery, 2013 = Emmanuel Coquery, *Charles Errard, ca. 1601-1689 : la noblesse du décor*, Paris : Arthena, 2013.
Corvisier-de Villèle et Ponnou, 2002 = Marie-Anne Corvisier-de Villèle et Claude Ponnou [éd.], *La France vue par les militaires. Tome premier : Catalogue des cartes de France du Dépôt de la guerre*, Vincennes : Service Historique de l'Armée de Terre, 2002.
Cosseron de Villenoisy, 1869 = Louis-Pierre-Jean-Mamès Cosseron de Villenoisy, *Essai historique sur la fortification*, Paris : Librairie militaire, 1869.
Cousinié, 2008 = Frédéric Cousinié, « Le *Nouveau système du monde* de Sébastien Le Clerc (1706), ou portrait de l'artiste en philosophe », *in* Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin [éd.], *Réduire en art : la technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 173-195.
Cousinié, 2007 = Frédéric Cousinié, *Images et méditation au XVIIe siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
Cousinié, 2005 = Frédéric Cousinié, *Beautés fuyantes et passagères : la représentation et ses 'objets-limites' aux XVIIe - XVIIIe siècles*, Saint Pierre de Salerne : Monfort, 2005.
Couvreur, 1996 = Manuel Couvreur, « La Petite Académie et la tradition des manuscrits à peinture », *Dix-septième siècle*, no. 192, 1996, p. 513-521.
Crary, 1994 = Jonathan Crary, *L'art de l'observateur: vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes : J. Chambon, 1994.
Crescenzo, 1999 = Richard Crescenzo, *Peintures d'instruction : la postérité littéraire des 'Images' de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève : Droz, 1999.
Crombie, 1991 = Alistair C. Crombie, « Expectation, Modelling and Assent in the History of Optics. II. Kepler and Descartes », *Studies In History and Philosophy of Science*, vol. 22, 1991, p. 89-115.
Dainville, 1986 = François de Dainville, « Le premier atlas de France : Le *théâtre françoys* de M. Bouguereau, 1594 », *in La cartographie reflet de l'histoire*, Genève ; Paris : Slatkine, 1986, p. 295-342.
Damm [*et al.*], 2013 = Heiko Damm [*et al.*], « Introduction : Close and Extensive Reading among Artists in the Early Modern Period », in Heiko Damm [*et al.*], *The Artist as Reader : On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Boston : Brill, 2013, p. 1-68.
Dampierre, 1904 = Jacques Dampierre, *Essai sur les sources de l'histoire des Antilles françaises (1492-1664)*, Paris : A. Picard, 1904.

Daston, 1992 = Lorraine Daston, « Classifications of Knowledge in the Age of Louis XIV », in David Lee Rubin [éd.], *Sun King : The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*, Cranbury, NJ ; Londres : Associated University Presses, 1992, p. 207-220.
Daston, 2011 = Lorraine Daston, « Doppelgänger : la science au miroir de l'art, histoires parallèles », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, no. 1, 2011, p. 405-407.
Daston et Galison, 1992 = Lorraine Daston et Galison Peter, « The Image of Objectivity », *Representations*, no. 40, 1992, p. 81-128.
Daston et Galison, 2012 = Lorraine Daston et Galison Peter, *Objectivité*, Dijon : Les Presses du réel, 2012.
Daston et Park, 1998 = Lorraine Daston et Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York : Zone Books, 1998.
Daumas, 1953 = Maurice Daumas, *Les instruments scientifiques aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Presses universitaires de France, 1953.
Dauvois, 2012 = Daniel Dauvois, « L'idée en peinture au XVIIe siècle », *Racar : Revue d'art canadienne*, vol. 37, no. 2, 2012, p. 27-36.
De Renzi, 2000 = Silvia De Renzi, « Writing and Talking of Exotic Animals », *in* Marina Frasca-Spada et Nicholas Jardine [éd.], *Books and the Sciences in History*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 151-167.
Dekker, 2004 = Elly Dekker, *Catalogue of Orbs, Spheres and Globes* [of the Museo Galileo], Florence : Giunti, 2004.
Dekoninck, 2005 = Ralph Dekoninck, Ad imaginem : *statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève : Droz, 2005.
Delaplanche, 2016 = Jérôme Delaplanche, *Un tableau n'est pas qu'une image : la reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIIIe siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.
Delassault, 1957 = Geneviève Delassault, *Le Maistre de Sacy et son temps*, Paris : Nizet, 1957.
Delaunay, 2018 = Bernard Delaunay, *Penser la technique à l'Académie royale des sciences (1699-1750)*, Paris : Honoré Champion, 2018.
Dell'Essa, 2013 = Anne Dell'Essa, « Sébastien Leclerc, ingénieur-géographe », *in* Catherine Bourdieu-Weiss [éd.], *Diocèses et évêchés, territoires et paysages*, Metz : Centre de recherche universitaire Lorrain d'histoire, 2013, p. 25-52.
Delmas, 2005 = Jean-François Delmas, « Estampes et textes imprimés sur tissus de soie. Catalogue raisonnné de thèses et d'exercices publics, XVIIe-XIXe siècle », *Bulletin du bibliophile*, no. 1, 2005, p. 85-142.
Demeulenaere-Douyère, 1996 = Christiane Demeulenaere-Douyère, « Esquisse d'une histoire des archives de l'Académie des sciences », *in* Christiane Demeulenaere-Douyère [*et al.*], *Règlement, usages et science dans la France de l'absolutisme*, Paris [etc.] : Éd. Tec et Doc, 2002, p. 45-54.
Demoulin, 1983 = Bruno Demoulin, « Vie de cour et Beaux-Arts sous un mécène impécunieux, Joseph-Clément de Bavière, au temps de Louis XIV », *Art et Fact*, no. 2, 1983, p. 91-109.
Depluvrez, 1993 = Jean-Marc Depluvrez, « 'Noble Jacques Calot, ingénieur de son Altesse de Lorraine...' », *in Jacques Callot (1592-1635)*, Paris : Klincksieck, 1993, p. 181-198.
Dethloff, 2003 = Diana Dethloff, « Sir Peter Lely's collection of prints and drawings », *in* Christopher Baker [*et al.*], *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot : Ashgate, 2003, p. 123-139.
Deutsch, 2015 = Kristina Deutsch, *Jean Marot : Un graveur d'architecture à l'époque de Louis XIV*, Berlin : De Gruyter, 2015.
Dickenson, 1988 = Victoria Dickenson, *Drawn from Life : Science and Art in the Portrayal of the New World*, Toronto [etc.] : University of Toronto Press, 1998.
Dijksterhuis, 2007 = Fokko Jan Dijksterhuis, « *Clair & Distinct*. Seventeenth-Century Conceptualizations of the Quality of Images », *in* Wolfgang Lefèvre [éd.], *Inside the Camera Obscura : Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, Berlin : Max-Planck-Institute für Wissenschaftsgeschichte, 2007, p. 105-113.
Dingli, 1997 = Laurent Dingli, *Colbert, marquis de Seignelay : le fils flamboyant*, Paris : Perrin, 1997.
Dorvaux, 1902 = Nicolas Dorvaux, *Les anciens pouillés de diocèse de Metz*, Nancy : Crépin-Leblond, 1902.
Duhem, 1916 = Pierre Duhem, « L'optique de Malebranche », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 23, no. 1, 1916, p. 37-91.

Dumas, 1936 = Gustave Dumas, *Histoire du « Journal de Trévoux » : depuis 1701 jusqu'en 1762*, Paris : Boivin, 1936.
Dumonceaux Pierre, *Langue et sensibilité au XVIIe siècle : l'évolution du vocabulaire affectif*, Genève : Droz, 1975.
Duportal, 1923 = Jeanne Duportal, « Sébastien Le Clerc, 1637-1714. Fonds de la Chalcographie du Louvre », *Byblis*, automne 1923, p. 91-97.
Duportal, 1914 = Jeanne Duportal, *Étude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*, Paris : E. Champion, 1914.
Duro, 1997 = Paul Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
Duvivier, 1857-1858 = Albert Duvivier, « Liste des élèves de l'ancienne École académique et de l'École des beaux-arts qui ont remporté les grands prix de peinture, sculpture, architecture, gravure en taille douce, gravure en médailles et pierres fines, et paysage historique depuis 1663 jusqu'en 1857 », *Archives de l'art français*, vol. 5, 1857-1858, p. 273-333.
Eamon, 1994 = William Eamon, *Science and the Secrets of Nature : Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton : Princeton University Press, 1994.
Enenkel et Smith, 2017 = Karl A. E. Enenkel et Paul J. Smith, « Introduction : Emblems and the Natural World (ca. 1530-1700) », in Karl A. E. Enenkel et Paul J. Smith [éd.], *Emblems and the Natural World*, Leyde : Brill, 2017, p. 1-40.
Engammare, 1994 = Max Engammare, « Les Figures de la Bible. Le destin oublié d'un genre littéraire en image (XVIe - XVIIe s.) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 106, n° 2, 1994, p. 549-591.
Fabre, 2016 = Pierre Antoine Fabre, « Le pacte précaire de l'image et de l'écrit dans le livre illustré d'époque moderne: Le cas de La peinture spirituelle (1611) de Louis Richeome », in Karl A. E. Enenkel [*et al.*], *Jesuit Image Theory*, Boston : Brill, 2016, p. 288-317.
Faille, 1999 = René Faille, « Un recueil inédit des Conquêtes de Louis XIV pendant la guerre de Hollande, 1672-1678 », *Revue du Nord*, vol. 81, no. 331, 1999, p. 515-548.
Farhat, 2019 = Georges Farhat, « Can Diplopia Reshape our Views of Perspective? [compte-rendu de] *Studies on Binocular Vision. Optics, Vision, and Perspective from the Thirteenth to the Seventeenth Centuries* by D. Raynaud, Archimedes, New Studies in the History and Philosophy of Science and Technology, Volume 47, Cham, Switzerland, Springer, 2016 », *Annals of Science*, vol. 76, no. 2, 2019, p. 221-227.
Faucheux, 1857 = Louis Etienne Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israel Silvestre, précédé d'une notice sur sa vie*, Paris : Veuve J. Renouard, 1857.
Favier, 1890 = Justin Favier, « Jean Appier et J. Appier dit Hanzelet, graveurs lorrains du XVIIe siècle », *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*, 3e série, vol. 18, 1890, p. 321-353.
Feldhay, 1999 = Rivka Feldhay, « The Cultural Field of Jesuit Science », *in* John W. O'Malley [*et al.*], *The Jesuits : Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto [etc.] : University of Toronto Press, 1999, p. 107-130.
Ferrone, 1982 = Vincenzo Ferrone, *Scienza, natura, religione : mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Naples : Jovene, 1982.
Field, 1997 = Judith V. Field, *The Invention of Infinity : Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford : Oxford University Press, 1997.
Findlen, 1990 = Paula Findlen, « Jokes of Nature and Jokes of Knowledge : The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe », *Renaissance Quarterly*, vol. 43, no. 2, 1990, p. 292-331.
Findlen, 1994 = Paula Findlen, *Possessing Nature : Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Los Angeles : University of California Press, 1994.
Fossier, 1997 = François Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France : architecture et décor*, Paris ; Rome : Bibliothèque nationale de France ; École française de Rome, 1997.
Frangenberg, 1988 = Thomas Frangenberg, « Egnatio Danti's Optics. Cinquecento Aristotelianism and the Medieval Tradition », *Nuncius*, vol. 3, 1988, p. 3-38.
Frangenberg, 1992 = Thomas Frangenberg, « The Angle of Vision : Problems of Perspectival Representation in the Fifteenth and Sixteenth Centuries », *Renaissance Studies*, vol. 6, 1992, p. 1-45.

Frangenberg, 1993 = Thomas Frangenberg, « Optical Correction in Sixteenth-Century Theory and Practice », *Renaissance Studies*, vol. 7, 1993, p. 207-228.
Freedberg, 2002 = David Freedberg, *The Eye of the Lynx : Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago [etc.] : University of Chicago Press, 2002.
Fritz, 1966 = Johann Michael Fritz, *Gestochene Bilder : Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Cologne : Böhlau, 1966.
Fuhring, 2004 = Peter Fuhring, *Ornament Prints in the Rijksmuseum. II. the Seventeenth Century*, Amsterdam ; Rotterdam : Rijksmuseum ; Sound and vision, 2004.
Fuhring Peter, « The Market for Prints under Louis XIV : Charles Le Brun », *Print Quarterly*, vol. 19, n° 1, 2002, p. 3-11.
Bimbenet-Privat et Fuhring, 2002 = Michèle Bimbenet-Privat et Peter Fuhring, « Le style 'cosses de pois' : l'orfèvrerie et la gravure à Paris sous Louis XIII », *Gazette des beaux-arts*, vol. 139, 2002, p. 1-224.
Fumaroli, 1987 = Marc Fumaroli, « [compte rendu de] Maxime Préaud, Sébastien Leclerc, dans Inventaire du fonds français, Graveurs du XVIIe siècle, t. 8 et 9, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, 1980, 2 vol., 341 et 289 p. », *Dix-septième siècle*, no. 154, 1987, p. 79-84.
Fumaroli, 1994 = Marc Fumaroli, *L'école du silence : le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris : Flammarion, 1994.
Gabbey, 1993 = Alan Gabbey, « Between Ars and Philosophia Naturalis : Reflections on the Historiography of Early Modern Mechanics », *in* Judith V. Field [éd.], *Renaissance and Revolution : Humanists, Scholars, Craftsmen and Natural Philosophers in Early Modern Europe*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993, p. 133-145.
Gady, 2010 = Bénédicte Gady, *L'ascension de Charles Le Brun : liens sociaux et production artistique*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
Gady, 2009 = Bénédicte Gady, « La construction des réseaux professionnels et artistiques à Paris au XVIIe siècle : Charles Le Brun parrain et compère », *in* Alfani Guido [*et al.*], *Baptiser : Pratique sacramentelle, pratique sociale (XVIe-XXe siècles)*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 369-392.
Gady, 2007 = Bénédicte Gady, « Charles Le Brun directeur des Gobelins », *in* Nicolas Milovanovic et Alexandre Maral [éd.], *La Galerie des glaces : Charles Le Brun, maître d'œuvre*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2007, p. 59-64.
Galantaris, 1994 = Christian Galantaris, « Esthétique du livre au XVIIe siècle », *in* Armand Israël et Brigitte Waridel [éd.], *Livres d'art : histoire et techniques*, Lausanne : Bibliothèque cantonale et universitaire , 1994, p. 25-41.
Galctéros-de Boissier, 2009 = Lucie Galctéros-de Boissier, « Lyon accueille Louis XIV : Spectacles, apparats et décors de Ménestrier, 1655-1667 », *in* Gérard Sabatier [éd.], *Claude-François Ménestrier : les jésuites et le monde des images*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 251-262.
Galindo, 2014 = Díaz Jorge Galindo, « The Dissemination of Military Perspective through Fortification Treatises between the Sixteenth and Eighteenth Centuries », *Nexus Network Journal*, vol. 16, no. 3, 2014, p. 569—585.
Gallay, 2013 = Antoine Gallay, *The Quest for Perfect Vision. Chérubin d'Orléans's Optical Instruments and the Theories of Binocular Perception in Late Seventeenth-Century France*, mémoire de master, Université de Cambridge, 2013, inédit.
Gallay, 2020 = Antoine Gallay, « Le problème de l'invention en gravure. L'émergence d'une théorie de la gravure comme art libéral au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1651-1674) », *Dix-septième siècle*, no. 287, 2020, p. 277-295.
Gallay, 2021a [à paraître] = Antoine Gallay, « De quelle nature est l'invention ? Les débats sur le 'légitime inventeur' du télescope binoculaire à la fin du XVIIe siècle », *in* Jérôme Baudry [*et al.*] Jan Blanc, Liliane Hilaire-Pérez, Marc Ratcliff, Sylvain Wenger [éd.], *Produire du nouveau ? Arts - Techniques - Sciences en Europe (1400-1900)*, Paris : CNRS, 2021 [à paraître].
Gallay, 2021b [à paraître] = Antoine Gallay, « Le dessinateur en observateur : usages épistémiques de la pratique du dessin à l'Académie des sciences (1666-1699) », in Yasmine Atlas [*et al.*], *Faire et défaire les savoirs. Frontières épistémiques sur le métier (XVIe - XVIIe siècles)*, Genève : Droz, 2021 [à paraître].
Garnier, 1989 = Nicole Garnier, *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris : Arthena, 1989.

Garnot, 1988 = Benoît Garnot, *La population française aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Gap : Ophrys, 1988.
Gaukroger, 2006 = Stephen Gaukroger, *The Emergence of a Scientific Culture: Science and the Shaping of Modernity 1210-1685*, Oxford : Oxford University Press, 2006.
Gaukroger, 2010 = Stephen Gaukroger, *The Collapse of Mechanism and the Rise of Sensibility : Science and the Shaping of Modernity, 1680-1760*, Oxford : Oxford University Press, 2010.
George, 1938 = Albert J. George, « The Genesis of the Académie des Sciences », *Annals of Science*, vol. 3, no. 4, 1938, p. 372-401.
Germaine, 1963 = Guillaume Germaine, « La collection d'estampes du duc de Mortemart (1681-1746) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1963, p. 285-292.
Germer, 2016 = Stefan Germer, *Art, pouvoir, discours : La carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2016.
Gerspach, 1892 = Edouard Gerspach, *La Manufacture nationale des Gobelins*, Paris : C. Delagrave, 1892.
Goldstein, 2008 = Carl Goldstein, « Printmaking and Theory », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 71, no. 3, 2008, p. 373-388.
Goldstein, 1978 = Carl Goldstein, *Abraham Bosse : Painting and Theory in the French Academy of Painting and Sculpture, 1648-1683*, Ann Arbor Michigan ; Londres : University Microfilms International, 1978.
Gombrich, 2002 = Ernst H. J. Gombrich, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris : Phaidon, 2002.
Goodman, 2006 = Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Paris : Gallimard, 2006.
Gouzi, 2007 = Christine Gouzi, *L'art et le jansénisme au XVIIIe siècle*, Paris : Nolin, 2007, 320 p.
Gouzi, 2010 = Christine Gouzi, « Préface. Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris à l'aune du XXIe siècle », *in* Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet, 1644-1717, et la peinture d'histoire à Paris*, Paris : Arthena, 2010, p. 5-25.
Graf, 1899 = Johann Heinrich Graf, « Die Geometrie von Le Clerc und Ozonam: ein interessantes mathematisches Plagiat aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts », *Abhandlungen zur Geschichte der Mathematik*, 1899, p. 115-122.
Gramaccini, 1977 = Norberto Gramaccini, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert : eine Quellenanthologie*, Berne [etc.] : Peter Lang, 1997.
Grandmaison, 1904-1905 = Louis de Grandmaison, *Essai d'armorial des artistes français (XVIe - XVIIIe siècles), lettres de noblesse, preuves pour l'Ordre de Saint-Michel*, Paris : H. Champion, 1904-1905, 2 vol.
Grayling, 2016 = Anthony C. Grayling, *The Age of Genius : The Seventeenth Century and The Birth of The Modern Mind*, Londres : Bloomsbury Publishing, 2016.
Grell, 2005 = Chantal Grell, « France et Angleterre: l'héritage du grand siècle », in Arnaud Ramière de Fortanier et Chantal Grell [éd.], *L'éducation des jeunes filles nobles en Europe : XVIe-XVIIIe siècles*, Presses Paris Sorbonne, 2004, p. 9-29.
Grell et Michel, 1988 = Chantal Grell et Christian Michel, *L'École des princes ou Alexandre disgracié : essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*, Paris : Les Belles-Lettres, 1988.
Griffiths, 1994 = Anthony Griffiths, « Print Collecting in Rome, Paris, and Londres in the Early Eighteenth Century », *Harvard University Art Museums Bulletin*, vol. 2, no. 3, 1994, p. 37-58.
Griffiths, 2016 = Anthony Griffiths, *The Print before Photography : An Introduction to European Printmaking, 1550-1820*, Londres : British Museum Press, 2016.
Grivel, 1985 = Marianne Grivel, « Le Cabinet du Roi », *Revue de la Bibliothèque Nationale*, no. 18, 1985, p. 36-57.
Grivel, 1986 = Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Genève : Droz, 1986.
Grivel, 1997 = Marianne Grivel, « L'amateur d'estampes en France aux XVIe et XVIIe siècles », *in* Frédéric Barbier [éd.], *Le Livre et l'historien : études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, Genève : Droz, 1997.
Grivel, 2010a = Marianne Grivel, « Ouvrages, volumes ou recueil ? La constitution du recueil du Cabinet du Roi », in Cordélia Hattori [*et al.*], *À l'origine du livre d'art: les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe, XVIe-XVIIIe siècle*, Milan : Silvana, 2010, p. 65-79.

Grivel, 2010b = Marianne Grivel, « Le pays dont le prince était graveur », in Peter Fuhring [éd.], *L'estampe au Grand Siècle : études offertes à Maxime Préaud*, Paris : École nationale des Chartes ; Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 349-370.
Grivel, 2014 = Marianne Grivel, « L'édition et le commerce des recueils d'ornements en France du XVIe au XVIIIe siècle », *in* Michaël Decrossas [éd.], *Ornements, XVe-XIXe siècles: chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet*, Paris : Mare et Martin, 2014, p. 124-138.
Grivel, 2019 = Marianne Grivel, « Éloge d'un 'graveur paresseux'. Israël Silvestre (1621-1691) », *in* Alexandre Gady [éd.], *'Fort docte aux lettres et en l'architecture'. Mélanges en l'honneur de Claude Mignot*, Paris : Sorbonne Université Presse, 2019, p. 459-514.
Grivel et Fumaroli, 1988 = Marianne Grivel et Marc Fumaroli, *Devises pour les tapisseries du roi*, Paris : Herscher, 1988.
Grmek, 1986 = Mirko D. Grmek, « Mariotte et la physiologie de la vision », *in Mariotte, savant et philosophe († 1684) : analyse d'une renommée*, Paris : J. Vrin, 1986, p. 155-184.
Grove, 2000 = Laurence Grove, *Emblematics and Seventeenth-Century French Literature : Descartes, Tristan, La Fontaine, and Perrault*, Rookwood Press, 2000.
Guerrini, 2003 = Anita Guerrini, « Duverney's Skeletons », *Isis*, vol. 94, no. 4, 2003, p. 577-603.
Guerrini, 2010 = Anita Guerrini, « The King's Animals and the King's Books : The Illustrations for the Paris Academy's *Histoire des Animaux* », *Annals of Science*, vol. 67, no. 3, 2010, p. 383-404.
Guerrini, 2015 = Anita Guerrini, *The Courtiers' Anatomists : Animals and Humans in Louis XIV's Paris*, Chicago : University of Chicago Press, 2015, 359 p.
Guerrini, 2019 = Anita Guerrini, « Counterfeit Bodies: Sébastien Leclerc, Anatomy, and the Art of Copying at the Paris Academy of Sciences », *Word and Image*, vol. 35, no. 3, 2019, p. 277-295.
Guichard, 2008 = Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Paris : Champ Vallon, 2008.
Guiffrey, 1884 = Jules J. Guiffrey, « La Monnaie des médailles. Histoire métallique de Louis XIV et de Louis XV d'après les documents inédits des archives nationales », *Revue Numismatique,* 3e série, vol. 2, 1884, p. 465-489.
Guiffrey, 1885 = Jules J. Guiffrey, « La Monnaie des médailles Histoire métallique de Louis XIV et de Louis XV d'après les documents inédits des archives nationales », *Revue Numismatique,* 3e série, vol. 3, 1885, p. 187-209, 432-460.
Guiffrey, 1892 = Jules J. Guiffrey, « Plan de l'Hostel roial des Goblins fait par Sébastien Le Clerc fils, 1691 », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, vol. 19, 1892, p. 288-292.
Guilbaud, 2005 = Juliette Guilbaud, « Le livre janséniste et ses premiers réseaux parisiens au XVIIe siècle », *in La prosopographie des hommes du livre,* 2005, en ligne, URL : www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1463-le-livre-janseniste-et-ses-premiers-reseaux-parisiens-au-xviie-siecle.pdf [consulté le 14 décembre 2020].
Guilmard, 1880 = Désiré Guilmard, *Les maîtres ornemanistes : dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs*, Paris : E. Plon, 1880.
Gutton, 1981 = Jean-Pierre Gutton, *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Paris : Aubier Montaigne, 1981.
Haddad, 2006 = Élie Haddad, « Écriture et usages de la dédicace au XVIIe siècle : autour du Roland Furieux de Jean Mairet (1640) », in Michel Cassant [éd.], *Les usages publics de l'écriture: (Antiquité — XXe siècle)*, Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2006, p. 107-127.
Hahn, 1993 = Roger Hahn, *L'anatomie d'une institution scientifique : l'Académie des sciences de Paris, 1666-1803*, Paris ; Yverdon : Éditions des Archives contemporaines, 1993.
Haillant, 2009 = Marie-Reine Haillant, « La leçon de dessin : apprendre à dessiner à Rome au XVIIe siècle », *Dix-septième siècle*, no. 244, 2009, p. 535-554.
Halleux, 1982 = Robert Halleux, « Huygens et les théories de la matière », *in Huygens et la France*, Paris : Vrin, 1982, p. 187-196.
Hamou, 2002 = Philippe Hamou, « 'Peindre comme l'oeil voit'. Le naturalisme optique à l'âge classique », *in* Catherine Kintzler [éd.], *Peinture et musique : penser la vision, penser l'audition*, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
Hamou, 2011 = Philippe Hamou, « La perspective des peintres et l'optique des modernes », *in* Frédéric Cousinié et Clelia Nau [éd.], *L'artiste et le philosophe : l'histoire de l'art à l'épreuve de la*

philosophie au XVIIe siècle, Paris ; Rennes : Institut national d'histoire de l'art ; Presses universitaires de Rennes, 2011.
Harth, 1983 = Erica Harth, *Ideology and Culture in Seventeenth-Century France*, Ithaca : Cornell University Press, 1983.
Hazard, 1961 = Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris : A. Fayard, 1961.
Heinich, 1983 = Nathalie Heinich, « La perspective académique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, 1983, p. 47-70.
Heinich, 1987 = Nathalie Heinich, « Arts et sciences à l'âge classique : professions et institutions culturelles », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 66, 1987, p. 47-78.
Heinich, 1993 = Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993.
Henry, 1884 = Charles Henry, *Pierre de Carcavy, intermédiaire de Fermat, de Pascal et de Huygens, bibliothécaire de Colbert et du roi, directeur de l'Académie des sciences*, Rome : Imprimerie des sciences mathématiques et physiques, 1884.
Herman, 2010 = Sandrine Herman, « La 'gravure au simple trait' dans la seconde moitié du XVIIe siècle : quelques pistes de lecture, du modèle au manifeste. », *in* Peter Fuhring [éd.], *L'estampe au Grand Siècle : études offertes à Maxime Préaud*, Paris : École nationale des Chartes ; Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 403-413.
Herrmann, 1980 = Wolfgang Herrmann, *La théorie de Claude Perrault*, Bruxelles ; Liège : P. Mardaga, 1980.
Heurtel et Lenoir, 2016 = Pascale Heurtel et Lenoir Michelle [éd.], *Les vélins du Muséum national d'histoire naturelle*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2016.
Höltgen, 2004 = Karl J. Höltgen, « The Illustrations of Louis Richeome's *La peinture spirituelle* (1611) and Jesuit Iconography », *in Florilegio de estudios de Emblemática = A Florilegium of Studies on Emblematics*, Ferrol : Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2004, p. 447-458.
Howell, 2002 = Kenneth J. Howell, *God's two books: Copernican cosmology and biblical interpretation in Early modern science*, Notre Dame, Indiana : University of Notre Dame Press, 2002.
Humbert, 1980 = Chantal Humbert, « Décorations éphémères et thème dynastique à la cour de Lorraine (1650-1736) », *Le Pays Lorrain*, vol. 61, 1980, p. 125-158.
Hurel, 1974 = Roselyne Hurel, « Sébastien Le Clerc », *Nouvelles de l'estampe*, 1974, p. 13-15.
Jacquiot, 1967 = Josèphe Jacquiot, « Pourquoi l'Académie s'est-elle appelée Académie des Inscriptions ? », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 111, 1967, p. 134-149.
Jacquiot, 1968 = Josèphe Jacquiot, *Médailles et jetons de Louis XIV d'après le manuscrit de Londres, Add. 31908*, Paris : Imprimerie nationale ; Klincksieck, 1968, 4 vol.
Jacquiot, 1980 = Josèphe Jacquiot, « L'œuvre de Sébastien Le Clerc à la Petite Académie et à l'Académie Royale des Inscriptions (1685 - 1694) », *La Lorraine. Études archéologiques. Actes du 103e Congrès national des sociétés savantes. Section d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1980, p. 313-324.
Jacquiot, 1987 = Josèphe Jacquiot, « Dilemmes posés par des médailles sur le rôle joué par le père Claude-François Ménestrier sous le règne de Louis XIV », in Geneviève Demerson [*et al.*], *Les Jésuites parmi les hommes aux XVIe et XVIIe siècles*, Clermont-Ferrand : Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1987, p. 481-489.
Jacquot, 1894 = Albert Jacquot, « Notes sur Claude Deruet, peintre et graveur lorrain, 1588-1660 », *Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne. Section des beaux-arts*, vol. 18, 1894, p. 763-943.
Jammes, 1965 = André Jammes, « Louis XIV, sa Bibliothèque et le Cabinet du Roi », *The Library*, vol. 20, no. 1, 1965, p. 1-12.
Jammes, 1997 = André Jammes, « De la destruction des livres », *in* Frédéric Barbier [éd.], *Le Livre et l'historien : études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, Genève : Droz, 1997, p. 813-817.
Janand, 1997 = Marie-Caroline Janand, *Girard Audran (Lyon 1640 — Paris 1703) : graveur du roi*, thèse de doctorat, Université Paris-4, 1997, 3 vol., inédit.
Joly, 2009 = Morwena Joly, « Le modèle antique examiné sous l'angle anatomique : entre beau idéal et beau réel (1670-1812) », *Dix-huitième siècle*, vol. 41, 2009, p. 393-408.

Jones, 2016 = Mark Jones, « L'histoire métallique de Louis XIV », *in* Yvan Loskoutoff [éd.], *Les médailles de Louis XIV et leur livre*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 53-75.
Josephson, 1927 = Ragnar Josephson, « Quelques dessins de Claude Perrault pour le Louvre », *Gazette des beaux-arts*, vol. 16, 1927, p. 171-192.
Jouin, 1888 = Henri Jouin, « Noël Coypel (1696) : questions de préséance à l'Académie royale de peinture », *Nouvelles archives de l'art français,* 3e série, vol. 4, 1888, p. 196-199.
Jouin, 1889 = Henri Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV : le premier peintre sa vie, son œuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence d'après le manuscrit de Nivelon et de nombreuses pièces inédites*, Paris : Imprimerie Nationale, 1889.
Jouve, 1891 = Louis Jouve, *Les Wiriot et les Briot, artistes lorrains du XVIe et du XVIIe siècle*, Paris : L. Jouve, 1891.
Jouvet, 2016 = Ludovic Jouvet, « Médailleurs de papier : les graveurs et les livres de médailles de Louis XIV », *in* Yvan Loskoutoff [éd.], *Les médailles de Louis XIV et leur livre*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 137-153.
Julie, 2019 = Carla Julie, *La culture des peintres français autour de 1700 à travers l'étude de leur bibliothèque*, mémoire de master, École du Louvre, 2019, inédit.
Karpinski et Kokomoor, 1928 = Louis C. Karpinski et Franklin W. Kokomoor « The Teaching of Elementary Geometry in the Seventeenth Century », *Isis*, vol. 10, no. 1, 1928, p. 21-32.
Kemp, 1987a = Martin Kemp, « 'A Chaos of Intelligence' : Leonardo's Trattato and the Perspective Wars in the Académie Royale », *in « Il se rendit en Italie ». Études offertes à André Chastel*, Rome : Ed. dell'Elefante, 1987, p. 415-426.
Kemp, 1987b = Martin Kemp, « Review of Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 50, no. 1, 1987, p. 131-141.
Kemp, 1990 = Martin Kemp, *The Science of Art : Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven [etc.] : Yale University Press, 1990.
Kemp, 1993 = Martin Kemp, « The Mark of the Truth : Looking and Learning some Anatomical Illustrations from the Renaissance and Eighteenth Century », in William F. Bynum [éd.], *Medicine and the Five Senses*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993, p. 85-122, 294-297.
Kemp, 1994 = Martin Kemp, « Coming into Line: Graphic Demonstration of Skill in Renaissance and Baroque Drawing », in John Onians [éd.], *Sight and Insight : Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, Londres : Phaidon, 1994, p. 221-244.
Kemp, 1996 = Martin Kemp, « Temples of the Body and Temples of the Cosmos : Vision and Visualization in the Vesalian and Copernican Revolutions », *in* Brian Scott Baigrie [éd.], *Picturing Knowledge : Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, Toronto [etc.] : University of Toronto Press, 1996, p. 40-85.
Kettering, 1988 = Alison McNeil Kettering [éd.], *Drawings from the Ter Borch Studio Estate*, La Haye : Staatsuitgeverij, 1988, 2 vol.
Kirchner, 1997 = Thomas Kirchner, « La nécessité d'une hiérarchie des genres », *Revue d'esthétique* [numéro thématique : *La Naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*], no. 31-32, 1997, p. 187-196.
Kirchner, 2008 = Thomas Kirchner, *Le héros épique : peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVIIe siècle*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.
Kirchner, 2016 = Thomas Kirchner, « L'*Histoire d'Alexandre* par Charles Le Brun : entre art et panégyrique », *in* Bénédicte Gady et Nicolas Milovanovic [éd.], *Charles Le Brun (1619-1690)*, Lens ; Paris : Musée du Louvre-Lens ; Lienart éditions, 2016, p. 27-33.
Klancher, 2013 = Jon P. Klancher, *Transfiguring the Arts and Sciences : Knowledge and Cultural Institutions in the Romantic Age*, Cambridge : Cambridge University Press, 2013.
Klingsöhr-Leroy, 2002 = Cathrin Klingsöhr-Leroy, *Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik : vom « Noble Peintre » zum « Pictor Doctus »*, München : Fink, 2002.
Knegtel, 2017 = Frederik Knegtel, « Transcending the Natural World : A Developing Sublime in André Félibien's Tapisseries du Roy », in Karl A. E. Enenkel et Paul J. Smith [éd.], *Emblems and the Natural World*, Leyde : Brill, 2017, p. 383-418.
Knight, 1998 = David M. Knight, *Science in the romantic era*, Aldershot : Ashgate, 1998.
Knight, 2009 = David M. Knight, *The Making of Modern Science: Science, Technology, Medicine and Modernity : 1789-1914*, Cambridge : Polity Press, 2009.

Knothe, 2016 = Florian Knothe, *The 'Manufacture Des Meubles de La Couronne Aux Gobelins' under Louis XIV. A Social, Political, and Cultural History*, Turnhout : Brepols, 2016.
Kokomoor, 1928 = Franklin W. Kokomoor, « The Distinctive Features of Seventeenth Century Geometry », *Isis*, vol. 10, no. 2, 1928, p. 367-415.
Konarski, 1895 = Wlodimir Konarski, « Un savant barrisien, précurseur de M. Pasteur, Louis Joblot (1645-1723) », *Mémoires de la Société des letters sciences et arts, Bar-le-Duc,* 3e série, vol. 4, 1895, p. 205-333.
Konečný, 2003 = Lubomír Konečný, « A Note on Luca Giordano and Barthel Beham », *Source : Notes in the History of Art*, vol. 22, no. 3, 2003, p. 47-51.
Kris et Kurz, 2010 = Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste : un essai historique*, Paris : Allia, 2010.
Kristeller, 1999 = Paul Oskar Kristeller, *Le système moderne des arts : étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes : J. Chambon, 1999.
Kruft, 1994 = Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory : From Vitruvius to the Present*, Londres ; New York : Zwemmer ; Princeton Architectural Press, 1994.
Kuhn, 1973 = Thomas S. Kuhn, *La révolution copernicienne*, Paris : Fayard, 1973.
Kuhn, 1990 = Thomas S. Kuhn, *La tension essentielle : tradition et changement dans les sciences*, Paris : Gallimard, 1990.
Kusukawa, 2012 = Sachiko Kusukawa, *Picturing the Book of Nature : Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*, Chicago ; Londres : University of Chicago Press, 2012.
Labarre de Raillicourt, 1965 = Dominique Labarre de Raillicourt, *Les Comtes du Pape en France, XVIe-XXe siècles*, Paris : D. Labarre de Raillicourt, 1965.
Labbé et Bicart-Sée, 1996 = Jacqueline Labbé et Lise Bicart-Sée, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, reconstituée d'après son* Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, édition de 1762*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1996.
Lacoarret, 1957 = Marie Lacoarret, « Les traductions françaises des œuvres d'Euclide », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 10, no. 1, 1957, p. 38-58.
Lacordaire, 1853 = Antoine Louis Lacordaire, *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie : suivie du catalogue des tapisseries exposées et en cours d'exécution*, Paris : Manufacture des Gobelins, 1853.
Lacour-Gayet, 1900 = Georges Lacour-Gayet, « Une curiosité calligraphique et polyglotte de la Bibliothèque nationale », *Revue des études historiques*, vol. 2, 1900, p. 12-17.
Lafage, 2015a = Gaëlle Lafage, *Charles Le Brun, décorateur de fêtes*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.
Lafage, 2015b = Gaëlle Lafage, « Nouvelles découvertes autour de François Charpentier: Colbert, la petite académie et la conception des décors royaux », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2015, vol. 159, p. 9-17.
Lafont, 2016 = Olivier Lafont, « Les multiples réseaux formels et informels d'un apothicaire parisien : l'échevin Matthieu-François Geoffroy », *in* Henri Bresc [éd.], *Réseaux politiques et économiques*, Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2016.
Lago et Lago, 2007 = Pedro Corrêa do Lago et Bia Corrêa do Lago, *Frans Post (1612-1680) : Catalogue raisonné*, Milan : 5 Continents, 2007.
Laissus, 1969 = Yves Laissus, « Les Plantes du Roi. Note sur un grand ouvrage de botanique préparé au XVIIe siècle par l'Académie royale des Sciences », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol. 22, no. 3, 1969, p. 193-236.
Larkin, 2003 = Benjamin G. Larkin, *The elusive œuvre of Jacques Callot*, thèse de doctorat, Université Harvard, 2003, inédit.
Launay, 2003 = Françoise Launay, « La tête de femme de la carte de la Lune de Cassini : une déclaration d'amour de Jean-Dominique Cassini (1625-1712) à son épouse Geneviève de Laistre (1643-1708) ? », *L'Astronomie*, vol. 117, jan. 2003, p. 10-19.
Lauro, 2016 = Emanuela Lauro, *Intagliatori francesi a Roma nel Seicento : storia e documenti*, Rome : UniversItalia, 2016.
Laz, 2015 = Lauren Laz, *Grégoire Huret (1606-1670). Itinéraire d'un graveur en rhétorique*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2015, inédit.

Le Bitouzé, 1989a = Corinne Le Bitouzé, *Le commerce de l'estampe à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle*, thèse de troisième cycle, École des chartes, 1986, 2 vol., inédit.
Le Bitouzé, 1989b = Corinne Le Bitouzé, « Un aspect du monde de l'estampe parisien au XVIIIe siècle: le graveur et son commanditaire ; à propos d'un marché de gravure de Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783) », *Nouvelle de l'estampe*, no. 108, 1989, p. 36-39.
Le Pas de Sécheval, 2020 = Anne Le Pas de Sécheval, « Autour d'un tableau méconnu du Louvre : Bertholet Flémal, François Chauveau, Sébastien Leclerc, trois artistes pour un commanditaire à l'heure de la révocation de l'édit de Nantes », *Revue de l'art*, no. 207, 2020, p. 56-65.
Lee, 1991 = Rensselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture, XVe - XVIIIe siècles*, Paris : Macula, 1991.
Lejeaux, 1937a = Jeanne Lejeaux, « La descendance de Sébastien Le Clerc », *Le Pays Lorrain*, vol. 29, no. 6, 1937, p. 260-272.
Lejeaux, 1937b = Jeanne Lejeaux « Les dessins de Sébastien Le Clerc exposés au Musée de Metz », *Le Dessin. Revue d'art, d'éducation et d'enseignement*, déc. 1937, p. 299-307.
Lejeune, 1958 = Albert Lejeune « Les recherches de Ptolémée sur la vision binoculaire », *Janus*, vol. 47, no. 2, 1958, p. 79-86.
Lepage, 1852 = Henri Lepage, *Le Palais ducal de Nancy*, Nancy : A. Lepage, 1852.
Lett, 2017 = Matthieu Lett, « 'L'autheur de ce magnifique ouvrage' : Charles Le Brun et la réception de l'escalier des Ambassadeurs », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2017, en ligne, DOI: 10.4000/crcv.14452 [consulté le 15 décembre 2020].
Lett, 2020 = Matthieu Lett, *René-Antoine Houasse : peindre pour Louis XIV*, Paris : Arthena, 2020.
Leutrat, 2007 = Estelle Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France : Lyon 1520-1565*, Genève : Droz, 2007.
Lhopiteau, 2005 = Simon Lhopiteau, *Pierre Daret : étude monographique et catalogue de son œuvre*, thèse de doctorat, Université Paris-4, 2005, inédit.
Lichtenstein, 2014 = Jacqueline Lichtenstein, *Les raisons de l'art : essai sur les théories de la peinture*, Paris : Gallimard, 2014.
Lichtenstein, 1997 = Jacqueline Lichtenstein, « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art », *Revue d'esthétique* [numéro thématique : *La Naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*], no. 31-32, 1997, p. 17-35.
Licoppe, 1994 = Christian Licoppe, « The Crystallization of a New Narrative Form in Experimental Reports (1660-1690) : The Experimental Evidence as a Transaction between Philosophical Knowledge and Aristocratic Power », *Science in Context*, vol. 7, 1994, p. 205-244.
Lieure, 1924-1927 = Jules Lieure, *Jacques Callot*, Paris : Éditions de la Gazette des beaux-arts, 1924-1927, 5 vol.
Liez, 1997 = Jean-Luc Liez, « La vierge du Remède et la dévotion au scapulaire », *Histoire de l'art*, no 37/38, 1997, p. 41-53.
Lindberg, 1976 = David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago : University of Chicago Press, 1976.
Lindgren, 2007 = Uta Lindgren, « Land Survey, Instruments and Practitioners in the Renaissance », *in* David Woodward [éd.], *The History of Cartography. Vol. 3 : Cartography in the European Renaissance*, Chicago : University of Chicago Press, 2007, p. 477-508.
Logre, 2015 = Mélanie Logre, « *Principi pacifero. Principi patri populi. Principi Heroi*. Bardin, Le Clerc et Déruet pour *Le Triomphe de Son Altesse Charles IIII, Duc de Lorraine, à son retour dans ses États* (1664) », *in* Anne-Elisabeth Spica [éd.], *Fêtes en Lorraine, XVIe - XVIIe siècles: des images de mémoire et d'histoire*, Metz : Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire, 2015, p. 93-111.
Loire, 1993 = Stéphane Loire, « Le salon de 1673 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1993, p. 31-68.
Lombard-Jourdan, 1988 = Anne Lombard-Jourdan, « Archéologie d'un 'bel ouvrage'. L'*Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France* par Michel Félibien », *Paris et Île-de-France. Mémoires publiés par la Fédération des sociétés archéologiques et historiques de Paris et de l'Île-de-France*, no. 39, 1988, p. 189-265.
Long, 2011 = Pamela O. Long, *Artisan/Practitioners and the Rise of the New Sciences, 1400-1600*, Corvallis : Oregon State University Press, 2011.

Long, 1997 = Pamela O. Long, « Power, Patronage, and the Authorship of Ars : From Mechanical Know-How to Mechanical Knowledge in the Last Scribal Age », *Isis*, vol. 88, no. 1, 1997, p. 1-41.
Lorgues-Lapouge, 1968 = Christiane Lorgues-Lapouge, « L'ancien hôtel de la monnaie de Paris et ses problèmes », *Revue Numismatique*, vol. 6, no. 10, 1968, p. 138-174.
Loskoutoff, 2016 = Yvan Loskoutoff, « Préface », *in* Yvan Loskoutoff [éd.], *Les médailles de Louis XIV et leur livre*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 9-23.
Lothe, 2008 = José Lothe, *L'œuvre gravé d'Abraham Bosse : graveur parisien du XVIIe siècle*, Paris : Paris Musées, 2008.
Lothe, 1994 = José Lothe, *L'œuvre gravé de François et Nicolas de Poilly d'Abbeville, graveurs parisiens du XVIIe siècle : catalogue général*, Paris : Commission des travaux historiques de la Ville de Paris ; Paris-Musées, 1994.
Lüthy, 2006 = Christoph Lüthy, « Where Logical Necessity Becomes Visual Persuasion : Descartes's Clear and Distinct Illustrations », *in* Sachiko Kusukawa et Ian MacLean [éd.], *Transmitting Knowledge : Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe*, Oxford : Oxford University Press, 2006, p. 97-133.
Lux, 1990 = David S. Lux, « Colbert's Plan for the Grande Academie : Royal Policy Toward Science, 1663-1667 », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 12, no. 1, 1990, p. 177-188.
Lux, 1991 = David S. Lux, « The Reorganization of Science, 1450-1700 », *in* Bruce T. Moran [éd.], *Patronage and Institutions : Science, Technology, and Medicine at the European Court, 1500-1750*, Rochester, NY : The Boydell Press, 1991, p. 185-194.
MacGregor, 2001 = William B. MacGregor, « Illustration and its Afterlife : The Visual Uses of Sébastien Le Clerc's *Pratique de la Géométrie* », *Visual resources*, 2001, p. 37-94.
MacGregor, 1996 = William B. MacGregor, *The Uses of Sébastien Le Clerc's Livres d'Estampes: Acquiring Pictorial Knowledge in Early Modern France*, thèse de doctorat, University of California Berkeley, 1996, inédit.
Macuglia, 2020 = Daniele Macuglia, « Newtonianism and Information Control in Rome at the Wake of the Eighteenth Century », *Annals of Science*, vol. 77, no. 1, 2020, p. 108-126.
Marandet, 2015 = François Marandet, « Sébastien Leclerc (Paris, 1676 - id., 1763) : œuvres nouvelles et documents inédits », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, vol. 13, 2015, p. 10-17.
Marchesano, 2015 = Louis Marchesano, « De la fortune critique de Girard Audran et de Gérard Edelinck », *in* Rémi Mathis [éd.], *Images du Grand Siècle : l'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2015, p. 45-51.
Marchesano, 2010 = Louis Marchesano, « Charles Le Brun and Monumental Prints in the Grand Manner », *in* Louis Marchesano et Christian Michel [éd.], *Printing the Grand Manner : Charles Le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2010, p. 1-37.
Marin, 1981 = Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris : Minuit, 1981.
Marot, 1960 = Pierre Marot, « Collections et catalogues de gravures de Sébastien Le Clerc, à propos de l'œuvre conservé au Musée historique lorrain », *in Mélanges d'histoire du livre et des bibliothèques offerts à Monsieur Frantz Calot*, Paris : Librairie d'Argences, 1960, p. 299-315.
Marot, 1946-1949 = Pierre Marot, « L'apprentissage de Jacques Callot à Nancy et son départ pour Rome », in *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, Paris : Mme Pecqueur-Grat, 1946-1949, vol. 2, p. 445-470.
Martin, 1891 = Eugène Martin, *L'Université de Pont-à-Mousson, 1572-1768*, Paris ; Nancy : Berger-Levrault, 1891.
Martin, 1893 = Eugène Martin, « Pulligny », *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*, 3e série, vol. 21, 1893, p. 1-112.
Martin, 1969 = Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*, Genève : Droz, 1969, 2 vol.
Martin, 2002 = Philippe Martin, *Une guerre de Trente Ans en Lorraine, 1631-1661*, Metz : Serpenoise, 2002.
Martinet, 1974 = Monette Martinet, « Science et hypothèse chez Descartes », *Archives internationales d'histoire des sciences*, vol. 24, 1974, p. 319-339.
Marwick, 1986 = Arthur Marwick, « Quelques conclusions : qu'avons-nous fait et pourquoi avons-nous essayé de le faire ? », *in* Louis Roux [éd.], *Dénominateurs communs aux arts et aux sciences*, Saint-

Étienne : Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine, 1986, p. 248-253.
Masson, 1913 = Frédéric Masson, *L'Académie française, 1629-1793*, Paris : Paul Ollendorff, 1913.
Mathis, 2011 = Rémi Mathis, « Diffuser le jansénisme au risque de la prison? Les imprimeurs 'jansénistes' et le pouvoir royal (1643-1712) », in Jean Lesaulnier [éd.], *Port-Royal et la prison*, Paris : Nolin, 2011, p. 197-211.
Mathis, 2014 = Rémi Mathis, « Acquisition de la collection Leclerc de Ch.-A Jombert par la BnF », *Nouvelles de l'estampe*, no. 248, 2014, p. 92-93.
Mathis, 2015 = Rémi Mathis, « Le 'Sr de Lavenage'. L'homme à l'origine de l'ultime tentative d'ériger les graveurs en corps de métier (1660) », *Nouvelles de l'estampe*, no. 252, 2015, p. 32-3.
Mathis, 2018 = Rémi Mathis, « Au blason des graveurs. Quelques réflexions sur le statut social des graveurs sous l'ancien régime à partir de leurs armoiries », *Nouvelle de l'estampe*, no. 261, 2018, p. 64-69.
Mathis [*et al.*], 2016 = Mathis Rémi [*et al.*], « Quand un graveur veut se faire savant. Le *Nouveau Système du Monde* de Sébastien Leclerc, 1706-1708 », *Nouvelle de l'estampe*, no. 257, 2016, p. 29-41.
Mazerolle, 1932 = Fernand Mazerolle, *Jean Varin, conducteur de la Monnaie du Moulin, tailleur général des monnaies, contrôleur des poinçons et effigies. Sa vie. Sa famille. Son œuvre (1596-1672).*, Paris : É. Bouget ; J, Schemit, 1932, 2 vol.
McAllister, 1982 = Johnson William McAllister, *French Royal Academy of Painting and Sculpture Engraved Reception Pieces, 1672-1789. An Historical Publication Based on the Collections of the Département Des Estampes et de La Photographie de La Bibliothèque Nationale, Paris*, Kingston : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1982.
Meaume, 1877a = Édouard Meaume, *Sébastien Le Clerc et son œuvre : 1637-1714*, Paris : Baur Rapilly, 1877.
Meaume, 1877b = Édouard Meaume, *Étude bibliographique sur les livres illustrés par Sébastien Le Clerc*, Paris : Léon Techener, 1877.
Meaume, 1853 = Édouard Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Claude Deruet, peintre et graveur lorrain (1588-1660),* Nancy : Lepage, 1853.
Mehl, 2019 = Édouard Mehl, *Descartes et la fabrique du monde : le problème cosmologique de Copernic à Descartes*, Paris : Presses Universitaires de France, 2019.
Melion, 2012 = Walter S. Melion [éd.], *Ut Pictura Meditatio : The Meditative Image in Northern Art, 1500-1700*, Turnhout : Brepols, 2012.
Merton, 1970 = Robert K. Merton, *Science, Technology and Society in Seventeenth Century England*, New York [etc.] : Harper and Row, 1970.
Mesnard, 1992 = Jean Mesnard, *La culture du XVIIe siècle : enquêtes et synthèses*, Paris : Presses universitaires de France, 1992.
Meyer, 1988 = Véronique Meyer, « Pierre Simon (c. 1640-1710) », *Nouvelles de l'estampe*, no. 99, 1988, p. 4-28.
Meyer, 1989 = Véronique Meyer, « Gravure d'interprétation ou de reproduction ? Invention, traduction et copie : réalités historiques et techniques », in *Estampes et gravures d'illustration*, Lyon : Institut d'histoire de l'art de Lyon, 1989, p. 41-46.
Meyer, 1998 = Véronique Meyer, « Le Brun éditeur. Étude d'après les inventaires du peintre et de sa veuve », *in* Olivier Bonfait [éd.], *Curiosité : études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris : Flammarion, 1998, p. 103-114.
Meyer, 2000 = Véronique Meyer, « Un auteur du XVIIe siècle et l'illustration de ses livres : Jean Puget de la Serre (1595-1665) », *Bibliothèque de l'école des chartes*, vol. 158, 2000, p. 27-53.
Meyer, 2003 = Véronique Meyer, « Du dessin à la gravure chez Lafage », in Nicolas Sainte Fare Garnot [éd.], *Dessins français aux XVIIe et XVIIIe siècles,* Paris : École du Louvre, 2003, p. 271-287.
Meyer, 2004 = Véronique Meyer, *L'œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVIIe siècle : catalogue général*, Paris : Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 2004.
Meyer, 2010 = Véronique Meyer, « Les peintres-graveurs français en Italie (1617-1650) », *in* Marc Bayard [éd.], *Rome-Paris, 1640 : transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Paris ; Rome : Somogy ; Académie de France à Rome, 2010, p. 109-125.

Meyer, 2012a = Véronique Meyer, « Sébastien Leclerc et 'Les Grandes conquêtes de Louis XIV' », *in* *Dessiner pour graver, graver pour dessiner*, Paris : Société du salon du dessin, 2012, vol. 1, p. 115-125.
Meyer, 2012b = Véronique Meyer, « Les graveurs professionnels français à Rome entre 1590 et 1636: Audran, Callot, Mellan et les autres », *in* Eckhard Leuschner [éd.], *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas : deutsche, französische und niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*, Munich : Hirmer Verlag, 2012, p. 301-314.
Meyer, 2015a = Véronique Meyer, « Les illustrations de Chauveau, Lepautre et Leclerc pour *Les Métamorphoses d'Ovide* (1676) de Benserade », *Irish Journal of French Studies*, vol. 16, 2015, p. 133-164.
Meyer, 2015b = Véronique Meyer, « Les collectionneurs d'estampes en France sous le règne de Louis XIV », *in* Rémi Mathis [éd.], *Images du Grand Siècle : l'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2015, p. 36-44.
Meyer, 2017 = Véronique Meyer, *Pour la plus grande gloire du Roi : Louis XIV en thèses*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017.
Meyer, 2018 = Véronique Meyer, « Florent Le Comte et la gravure », *Nouvelle de l'estampe*, no. 261, 2018, p. 44-62.
Meynell, 2000 = Guy Meynell, *The French Academy of Sciences, 1666-91 : A Reassessment of the French Académie Royale Des Sciences under Colbert (1666-83) and Louvois (1683-91)*, Dover : G. Meynell, 2000.
Michel, 1987 = Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIIIe siècle : avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin, 1735-1790*, Genève : Droz, 1987.
Michel, 1993 = Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome : École française de Rome, 1993.
Michel, 1997 = Christian Michel, « Les conférences académiques. Enjeux théoriques et pratiques », *Revue d'esthétique* [numéro thématique : *La Naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*], no. 31-32, 1997, p. 71-82.
Michel, 2002 = Christian Michel, « Réflexions sur le mode opératoire de l'histoire de l'art : Le cas des grands appartements de Versailles », *Revue de l'art*, no. 138, 2002, p. 71-78.
Michel, 2003 = Christian Michel, « Les débats sur la notion de graveur/traducteur en France au XVIIIe siècle », *in* François Fossier [éd.], *Delineavit et sculpsit : dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVIe au XXe siècle : mélanges offerts à Marie-Félicie Pérez-Pivot*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 151-161.
Michel, 2008 = Christian Michel, « La peinture peut-elle être réduite en art ? », *in* Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin [éd.], *Réduire en art : La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 132-148.
Michel, 2010a = Christian Michel, « Les graveurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle », *in* Peter Fuhring [éd.], *L'estampe au Grand Siècle : études offertes à Maxime Préaud*, Paris : École nationale des Chartes ; Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 483-492.
Michel, 2010b = Christian Michel, « Charles Le Brun and the Diffusion of his Œuvre through Prints », *in* Louis Marchesano et Christian Michel [éd.], *Printing the Grand Manner : Charles Le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2010, p. 39-47.
Michel, 2012 = Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793) : la naissance de l'École française*, Genève : Droz, 2012.
Michel, 2015 = Christian Michel, « Quelques réflexions sur l'estampe au XVIIe siècle. Autour de l'exposition *Images du Grand Siècle* », *Nouvelle de l'estampe*, no. 252, 2015, p. 6-13.
Miller, 2000 = Peter N. Miller, « The 'Man of Learning' Defended : Seventeenth-Century Biographies of Scholars and an Early Modern Ideal of Excellence », in Patrick Joseph Coleman [*et al.*], *Representations of the Self from the Renaissance to Romanticism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
Mormiche, 2014 = Pascale Mormiche, « Éduquer le Dauphin : *exempla*, image du père, éducation exemplaire ? », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2014, en ligne, DOI: 10.4000/crcv.12368 [consulté le 15 décembre 2020].
Morus, 2006 = Iwan Rhys Morus, « Seeing and Believing Science », *Isis*, vol. 97, no. 1, 2006, p. 101—110.

Mosley, 2008 = James Mosley, « *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand* (1702). The Making of the Book », *Bulletin du Bibliophile*, no. 2, 2008, p. 296-350.
Mounier, 1980 = Nicole Mounier, « Les livres illustrés par Sébastien Le Clerc (1637-1714) conservés à la bibliothèque municipale de Metz », *in* François-Yves Le Moigne [éd.], *Patrimoine et culture en Lorraine*, Metz : Serpenoise, 1980, p. 391-410.
Mukerji, 1997 = Chandra Mukerji, *Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
Müntz, 1897 = Eugène Müntz, « La bibliothèque de l'ancienne Académie royale de Peinture et de Sculpture », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, vol. 24, 1897, p. 33-50.
Nadeau, 2009 = Anne Nadeau, « Charles Simonneau : un graveur de l'entre-deux siècles. Un aperçu de la gravure d'interprétation de 1667 à 1727 », *in* Pierre Wachenheim [*et al.*], *La gravure : quelles problématiques pour les temps modernes ?*, Bordeaux : William Blake & Co., 2009, p. 35-43.
Nativel, 2013 = Colette Nativel, « Le *De pictura veterum* (1694) de Franciscus Junius et les Académies », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 157, 2013, p. 253-274.
Netz, 1993 = Robert Netz, « Une dynastie d'imprimeurs : Les Gentils », *in* Silvio Corsini et Hubert Villard [éd.], *Le livre à Lausanne : cinq siècles d'édition et d'imprimerie, 1493-1993*, Lausanne : Payot, 1993, p. 34-48.
Neveu, 1966 = Bruno Neveu,, « La vie érudite à Paris à la fin du XVIIe siècle, d'après les papiers du P. Léonard de Sainte-Catherine », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 124, no. 2, 1966, p. 432-511.
Neveu, 1994 = Bruno Neveu, « Une étroite amitié : Saint-Simon et le cardinal Gualterio », *Cahiers Saint-Simon*, vol. 22, 1994, p. 35-48.
Nicolas, 1867 = A. Nicolas, « [Notes et documents inédits sur Claude Famuel] », *Bulletin de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle*, vol. 10, 1867, p. 130-132.
Faille et Lacrocq, 2001 = René Faille et Nelly Lacrocq [éd.], *Les ingénieurs géographes Claude, François et Claude-Félix Masse*, Vincennes : Service Historique de l'Armée de Terre, 2001.
Orgeix, 1999 = Émilie d'Orgeix, « Les atlas militaires manuscrits de la première moitié du XVIIe siècle » *in Le paysage des cartes : Genèse d'une codification*, Paris : Musée des Plans-Reliefs, 1999, p. 29-48.
Orgeix, 2007 = Émilie d'Orgeix, « La boussole du pouvoir : atlas, cartes et plans militaires au temps de Vauban », in Victoria Sanger [*et al.*], *Vauban, la pierre et la plume*, Paris ; Luxembourg : Éditions Gérard Klopp, 2007, p. 83-91.
Orgeix, 2009 = Émilie d'Orgeix, « Du portrait à la carte ou le lifting de la cartographie militaire au XVIIe siècle », *Les Carnets du paysage*, no. 18, 2009, p. 29-41.
Orgeix et Warmoes, 2017 = Émilie d'Orgeix et Isabelle Warmoes, *Atlas militaires manuscrits (XVIIe - XVIIIe siècles). Villes et territoires des ingénieurs du roi*, Paris : Bibliothèque Nationale de France ; Ministère des Armées, 2017.
Oury, 1985 = Guy-Marie Oury, « Les explications de la messe en France du XVIe au XVIIIe siècle », *in Histoire de la messe, XVIIe-XIXe siècles*, Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1985, p. 81-93.
Panofsky, 1975 = Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris : Éditions de Minuit, 1975.
Panofsky, 2015 = Erwin Panofsky, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris : Gallimard, 2015.
Pantin, 2008 = Isabelle Pantin, « *Simulachrum*, *species*, *forma*, *imago* : What Was Transported by Light into the Camera Obscura : Divergent Conceptions of Realism Revealed by Lexical Ambiguities at the Beginning of the Seventeenth Century », *Early Science and Medicine*, vol. 13, no. 3, 2008, p. 245-269.
Pantin, 2006 = Isabelle Pantin, « Kepler's *Epitome* : New Images for an Innovative Book », *in* Sachiko Kusukawa et Ian MacLean [éd.], *Transmitting Knowledge : Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe*, Oxford : Oxford University Press, 2006, p. 217-237.
Pastore, 1972 = Nicholas Pastore, « Sébastien Le Clerc on Retinal Disparity », *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 8, no. 3, 1972, p. 336-339.
Pastoureau, 1980 = Mireille Pastoureau, « Les atlas imprimés en France avant 1700 », *Imago Mundi*, vol. 32, 1980, p. 45-72.

Pastoureau, 1981 = Michel Pastoureau, *Les sceaux*, Turnhout : Brepols, 1981.
Patey, 1997 = Douglas Lane Patey, « Ancients and Moderns », *in* Hugh Barr Nisbet et Claude Julien Rawson [éd.], *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 4. The Eighteenth century*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, p. 32-71.
Pellicer, 2017 = Françoise Pellicer, « Les glorieuses conquêtes de Louis Le Grand de Sébastien de Beaulieu : éloge et justification », in Michel Cadé et Martin Galinier [éd.], *Images de guerre, guerre des images, paix en images : La guerre dans l'art, l'art dans la guerre*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2017, p. 149-170.
Pellicer, 2001 = Françoise Pellicer, « 'Les Glorieuses Conquêtes de Louis le Grand' (Le Grand Beaulieu ou Beaulieu XV) de Sébastien Pontault de Beaulieu : Quelques problèmes d'attribution », in Marianne Barrucand [éd.], *Arts et culture, une vision méridionale*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 101-106.
Perez, 2005 = Stanis Perez, « La République des Lettres menée à la baguette ? », *Dix-septième siècle*, no. 226, 2005, p. 145-164.
Perkins, 1985 = Wendy Perkins, « The Uses of Science the Montmor Academy, Samuel Sorbière and Francis Bacon », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 7, 1985, p. 155-162.
Pernot, 1978 = Jean-François Pernot, « Un aspect peu connu de l'œuvre d'Antoine de Ville, ingénieur du Roi (1596?-1656?) : approche d'un type de documents, les gravures des *Traités de Fortifications* », *Revue d'histoire des armées*, no. 1, 1978, p. 25-59.
Pernot, 1968 = Jean-François Pernot, *Les Ingénieurs du roi (1624-1661)*, mémoire de master, Université de Paris-4, 1968, inédit.
Pérouse de Montclos, 1977 = Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Le sixième prdre d'architecture, ou la pratique des ordres suivant les nations », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 36, no. 4, 1977, p. 223-240.
Petzet, 2000 = Michael Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs : der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults*, Munich : Deutscher Kunstverl, 2000.
Peupion, 1948 = Félix Peupion, « Discours [sur Sébastien Le Clerc] (1937) », *Mémoires de l'Académie de Metz*, 1948, p. ix-xix.
Picard, 1951 = Raymond Picard, « Racine and Chauveau », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 14, no. ¾, 1951, p. 259-274.
Picolet et McClaughlin, 1976 = Guy Picolet et Trevor McClaughlin, « Un exemple d'utilisation du Minutier central de Paris : la bibliothèque et les instruments scientifiques du physicien Jacques Rohault selon son inventaire après décès. », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 29, no. 1, 1976, p. 3-20.
Picon, 1988 = Antoine Picon, *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*, Paris : Picard ; Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1988.
Pietrabissa, 2020 = Camilla Pietrabissa, « Learning to see. Optics and landscape drawing at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture around 1700 », 2020, inédit.
Pinault-Sørensen, 2002 = Madeleine Pinault-Sørensen, « Les dessinateurs de l'Académie royale des sciences », *in* Christiane Demeulenaere-Douyère [*et al.*], *Règlement, usages et science dans la France de l'absolutisme*, Paris [etc.] : Éd. Tec et Doc, 2002, p. 147-167.
Pinault-Sørensen, 2003 = Madeleine Pinault-Sørensen, « Les animaux du roi : De Pieter Boel aux dessinateurs de l'Académie royale des sciences », *in* Charles Mazouer [éd.], *L'animal au XVIIe siècle,* Tübingen : G. Narr, 2003.
Pinto, 1976 = John A. Pinto, « Origins and Development of the Ichnographic City Plan », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 35, no. 1, 1976, p. 35-50.
Pomata, 2011 = Gianna Pomata, « A Word of the Empirics : The Ancient Concept of Observation and its Recovery in Early Modern Medicine », Annals of Science, vol. 68, 2011, p. 1-25
Pommier, 2000 = Edouard Pommier, « L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modèle italien », *in Les peintres du roi : 1648-1793*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, p. 51-60.
Porter, 2009 = James I. Porter, « Is Art Modern ? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 49, no. 1, 2009, p. 1-24.
Posner, 1993 = Donald Posner, « Concerning the 'Mechanical' Parts of Painting and the Artistic Culture of Seventeenth-Century France », *The Art Bulletin*, vol. 75, no. 4, 1993, p. 583-598.

Poulain, 1995 = Nathalie Poulain, *Le marquis de Beringhen : 1651-1723. Récit de la vie d'un curieux et étude de sa collection au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*, mémoire de DEA, Université Paris-4, 1995.
Préaud, 1983 = Maxime Préaud, « 'L'Académie des sciences et des beaux-arts' : le testament graphique de Sébastien Leclerc », *Racar: revue d'art canadienne*, vol. 10, no. 1, 1983, p. 73-81.
Préaud, 1985 = Maxime Préaud, « Les dédicataires d'estampes, amateurs d'art et collectionneurs », *in* Roland Mousnier et Jean Mesnard [éd.], *L'âge d'or du mécénat (1598-1661)*, 1985, Paris : CNRS, p. 375-381.
Préaud, 2001 = Maxime Préaud, « Trois copies gravées d'après L'Académie des sciences et des beaux-arts de Sébastien Le Clerc », *Nouvelles de l'estampe*, no 179-180, 2001, p. 72-77.
Préaud, 2009a = Maxime Préaud, « Les arts de l'estampe en France au XVIIe siècle : panorama sur trente ans de recherches », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, no. 3, 2009, p. 357-390.
Préaud, 2009b = Maxime Préaud, « De Carlo Vigarani à Sébastien Leclerc : *L'apothéose d'Isis* », *in* Walter Baricchi et Jérôme de La Gorce [éd.], *Gaspare e Carlo Vigarani : dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV = de la cour d'Este à celle de Louis XIV*, Milan : Silvana, 2009, p. 133-142.
Préaud, 2011a = Maxime Préaud, « Le vielleux d'Alexandre le Grand », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, no. 37, 2011a, p. 81-87.
Préaud, 2011b = Maxime Préaud, « Chemins de croix : un marché de gravure entre Pierre-Simon Jaillot et Jean Hainzelman en 1681 », *Nouvelle de l'estampe*, no. 237, 2011, p. 42-57.
Préaud, 2012 = Maxime Préaud, « Sébastien Leclerc et l'inspiration du Saint-Esprit », in *Dessiner pour graver, graver pour dessiner*, Paris : Société du salon de dessin, 2012, vol. 1, p. 127-131.
Préaud, 2014 = Maxime Préaud, « Le cabinet de Sébastien Leclerc », *Nouvelles de l'estampe*, no. 249, 2014, p. 16-39.
Preyat, 2014 = Fabrice Preyat, « *L'Histoire à Madame la duchesse de Bourgogne*. Préceptorats princiers et politique à la cour de Versailles », in Fabrice Preyat [éd.], *Marie-Adélaïde de Savoie (1685-1712) Duchesse de Bourgogne, enfant terrible de Versailles*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 2014, p. 55-85.
Priesner, 1978 = Claus Priesner, « Der Naturmechanismus des Herrn von Vallemont », *Physis*, vol. 20, no. 1-4, 1978, p. 85-101.
Puttfarken, 2000 = Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition : Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*, New Haven [etc.] : Yale University Press, 2000.
Queval, 2020 = Hélène Queval, « Trois carnets de dessins des petits-fils de Louis XIV à la Fondation Custodia », *Versalia*, n° 23, 2020, p. 179-196.
Rabinovitch, 2013 = Oded Rabinovitch, « Chameleons between Science and Literature : Observation, Writing, and the Early Parisian Academy of Sciences in the Literary Field », *History of Science*, vol. 51, no. 1, 2013, p. 33-62.
Rabinovitch, 2017 = Oded Rabinovitch, « A Learned Artisan Debates the System of the World: Le Clerc versus Mallemant de Messange », *The British Journal for the History of Science*, vol. 50, no. 4, 2017, p. 603-636.
Rabinovitch, 2018 = Oded Rabinovitch, *The Perraults : A Family of Letters in Early Modern France*, Ithaca : Cornell University Press, 2018.
Ratcliff, 2009 = Marc Ratcliff, *The Quest for the Invisible : Microscopy in the Enlightenment*, Aldershot : Ashgate, 2009.
Raynaud, 2016 = Dominique Raynaud, *Studies on Binocular Vision Optics, Vision and Perspective from the Thirteenth to the Seventeenth Centuries*, Springer, 2016.
Reed, 1974 = Gervais E. Reed, *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*, Genève : Droz, 1974.
Reiniger, 2000 = Wolfgang Reiniger, *Beaulieu : Die Kupferstiche zu den Feldzügen Ludwig XIV., insbesondere zu denen in Deutschland Katalog*, Bad Kreuznach : W. Reiniger, 2000.
Remmert, 2005 = Volker R. Remmert, *Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung : Titelbilder und ihre Funktionen in der Wissenschaftlichen Revolution*, Wiesbaden : Harrassowitz, 2005.
Revel, 2010 = Jacques Revel, « Microstoria », in Christian Delacroix [*et al.*], *Historiographies : concepts et débats*, Paris : Gallimard, 2010, p. 529-534.
Richefort, 2004 = Isabelle Richefort, *Adam-François Van der Meulen, 1632-1690 : peintre flamand au service de Louis XIV*, Rennes ; Bruxelles : Presses universitaires de Rennes ; Fonds Mercator, 2004.

Rigault, 1951 = Jean Rigault, « La population de Metz au XVIIe siècle », *Annales de l'Est*, 5e série, vol. 2, 1951, p. 307-315.
Ringot, 2015 = Benjamin Ringot, « Politique des arts et pratiques artistiques : le rôle de la surintendance des Bâtiments », *Revue de l'Art*, no. 190, 2015, p. 50-66.
Ritz-Guilbert, 2016 = Anne Ritz-Guilbert, *La collection Gaignières : un inventaire du royaume au XVIIe siècle*, Paris : CNRS éditions, 2016.
Robinson, 1980 = William T. Robinson, « 'This Passion for Prints': Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century », in *Printmaking in the Age of Rembrandt*, Boston : Museum of Fine Arts, 1980, p. xxvii-xlviii.
Rocolle, 1989 = Pierre Rocolle, *2000 ans de fortification française*, Pamazol : Lavauzelle, 1989, 2 vol.
Rohr, 1904 = Moritz Von Rohr, « On Stereoscopic Experiments in the Eighteenth Century », *British Journal of Photography*, vol. 51, 1904, p. 491-492.
Romano, 1999 = Antonella Romano, *La Contre-réforme mathématique : constitution et diffusion d'une culture mathématique jésuite à la Renaissance (1540-1640)*, Rome : École française de Rome, 1999.
Rossi, 1996 = Paolo Rossi, *Les philosophes et les machines, 1400-1700*, Paris : Presses universitaires de France, 1996.
Rossi, 1996 = Paolo Rossi, « Les arts mécaniques et la science nouvelle », *European Journal of Sociology / Archives Européennes de Sociologie*, vol. 4, no. 2, 1963, p. 221-236.
Roux, 2011 = Benoît Roux, « Le pasteur Charles de Rochefort et l'*Histoire naturelle et morale des îles Antilles de l'Amérique* », in Grunberg Bernard [éd.], *Les Indiens des Petites Antilles : des premiers peuplements aux débuts de la colonisation européenne*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 175-216.
Roux, 1986 = Louis Roux [éd.], *Dénominateurs communs aux arts et aux sciences*, Saint-Étienne : Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine, 1986
Roux, 2019 = Sophie Roux, « The Condemnations of Cartesian Natural Philosophy under Louis XIV (1661—1691) », *in* Antoine-Mahut Delphine [*et al.*], *Oxford Handbook to Descartes and Cartesianism*, Oxford : Oxford University Press, 2019, p. 755—779.
Rubin, 1984 = Laurie Rubin, « First Draft Artistry : Children's Drawings in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », in *Children of Mercury : The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Providence : Brown University, 1984, p. 10-19.
Ruggiu, 1998 = François-Joseph Ruggiu, « Tel père, quel fils ? La reproduction professionnelle dans la marchandise et l'artisanat parisiens au cours des années 1650 et 1660 », *Histoire, économie et société*, vol. 17, no. 4, 1998, p. 561-582.
Rule, 1992 = John C. Rule, « The Aesthetic Impulse : Colbert de Torcy's Education in the Fine Arts », in David Lee Rubin [éd.], *Sun King : The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*, Cranbury, NJ ; Londres : Associated University Presses, 1992, p. 153-194.
Russell , 1985 = Daniel S. Russell, *The Emblem and Device in France*, Lexington : French Forum, 1985.
Sabatier, 2000 = Gérard Sabatier, « La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 », *Histoire, économie et société*, vol. 19, no. 4, 2000, p. 527-560.
Sabatier, 2010 = Gérard Sabatier, *Le prince et les arts : Stratégies figuratives de la monarchie française de la renaissance aux lumières*, Paris : Champ Vallon, 2010.
Sahlins, 2017 = Peter Sahlins, *1668 : The Year of the Animal in France*, New York : Zone Books, 2017.
Sarazin, 2003 = Jean-Yves Sarazin, « Belles et obsolètes: deux 'machines' astronomiques », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, no. 14, 2003, p. 46-47.
Sarmant, 1997 = Thierry Sarmant, « Colbert et la République des médailles », *Revue numismatique*, 6e série, vol. 152, 1997, p. 333-358.
Saunders, 1999 = Alison Saunders, « Emblems to Tapestries and Tapestries to Emblems : Contrasting Practice in England and France », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 21, no. 1, 1999, p. 247-259.
Saurel, 1963 = Tony Saurel, « La Tenture des Gobelins dite des Saisons », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1963, p. 61-68.
Sauvy, 1973 = Anne Sauvy, « L'illustration d'un règne: le Cabinet du Roi et les projets encyclopédiques de Colbert », *in L'art du livre à l'Imprimerie nationale*, Paris : Imprimerie nationale, 1973.
Savill, 2000 = Merilyn Savill, *The French Reproductive Engraver in the Seventeenth Century with Special Reference to Gérard Edelinck (1640-1707)*, mémoire de master, Victoria University of Wellington, 2000, inédit.

Savill, 2001 = Merilyn Savill, « The Triple Portrait of Pierre Bernard. Gérard Edelinck and Nicolas de Largillière and the Debate in the French Academy in 1686 over the Status of Engravers », *Melbourne Art Journal*, vol. 5, 2001, p. 41-52.
Schapira, 2003 = Nicolas Schapira, *Un professionnel des lettres au XVIIe siècle : Valentin Conrart, une histoire sociale*, Seyssel : Champ Vallon, 2003.
Schnapper, 1973 = Antoine Schnapper, « À la recherche de Sébastien II Le Clerc, 1676-1763 », *Revue du Louvre*, 1973, p. 241-248.
Schnapper, 1994 = Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris : Flammarion, 1994.
Schnapper, 2000 = Antoine Schnapper, « L'Académie : enseignement et distinction des mérites », *in Les peintres du roi: 1648-1793*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000.
Schnapper, 2004 = Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris : Gallimard, 2004.
Schnapper, 2010 = Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet, 1644-1717, et la peinture d'histoire à Paris*, Paris : Arthena, 2010.
Schneider, 2011 = Pablo Schneider, *Die erste Ursache : Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns*, Berlin : Gebr. Mann Verlag, 2011.
Shank, 2008 = John Bennett Shank, *The Newton Wars and the Beginning of the French Enlightenment*, Chicago : University of Chicago Press, 2008.
Shiner, 2001 = Larry E. Shiner, *The Invention of Art : A Cultural History*, Chicago : University of Chicago Press, 2001.
Sibertin-Blanc = Claude Sibertin-Blanc, « Remarques sur les dessins de Sébastien Ier Le Clerc exposés à Metz, pour le tricentenaire de sa naissance (été 1937) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1938, p. 43-54.
Siguret, 1999 = Françoise Siguret, « La triple peinture des *Tableaux sacrés* du Père Richeome », *in* Jacques Allard [*et al.*], *Inventaire, lecture, invention : mélanges de critique et d'histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot*, Montréal : Département d'études françaises, Université de Montréal, 1999, p. 195-210.
Smentek, 2014 = Kristel Smentek, « Paradoxes de la gravure. Originalité, authenticité et arts graphiques au XVIIIe siècle », *in* Charlotte Guichard [éd.], *De l'authenticité : Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècle*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2014, p. 79-106.
Smith, 2004 = Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan : Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago : University of Chicago Press, 2004.
Smith, 2006 = Pamela H. Smith, « Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe », *Isis*, vol. 97, no. 1, 2006, p. 83-100.
Söderlund, 2010 = Inga Elmqvist Söderlund, *Taking Possession of Astronomy : Frontispieces and Illustrated Title Pages in 17th-Century Books on Astronomy*, Stockholm : Center for History of Science at the Royal Swedish Academy of Sciences, 2010.
Soll, 2009 = Jacob Soll, « Jean-Baptiste Colbert's Republic of Letters », *Republics of Letters. A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts*, vol. 1, no. 1, 2009.
Souhesmes, 1897 = Raymond Des Godins de Souhesmes, « Note complémentaire sur les fresques de l'église des Cordeliers », *Journal de la Société d'archéologie et du Comité du Musée lorrain*, 1897, p. 31-33.
Soussloff, 1997 = Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist : The Historiography of a Concept*, Minneapolis [etc.] : University of Minnesota Press, 1997.
Spica, 2005 = Anne-Elisabeth Spica, « Portrait du lecteur en spectateur dévot: pour une lecture picturale de la poésie religieuse en langue française (XVIe-XVIe siècles) », *in* Alain Cullière [éd.], *La poésie religieuse et ses lecteurs aux XVIe et XVIIe siècles*, Dijon : Ed. universit. de Dijon, 2005.
Stafford, 1996 = Barbara Maria Stafford, *Artful Science : Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge, Mass. ; Londres : MIT Press, 1996.
Stafford et Terpak, 2001 = Barbara Maria Stafford et Frances Terpak, *Devices of Wonder : From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2001.
Stewart, 1995 = Philip Stewart, « Sur le frontispice (français) de Chambers », *Gazette des beaux-arts*, vol. 125, 1995, p. 31-40.
Stijnman, 2012 = Ad Stijnman, *Engraving and Etching, 1400-2000 : A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, Londres : Archetype Publications, 2012.

Stijnman, 2018 = Ad Stijnman, « Terms in Print Addresses : Abbreviations and Phrases on Printed Images, 1500—1900 », 2018, inédit.
Straker, 1976 = Stephen Straker, « The Eye Made 'Other' : Dürer, Kepler, and the Mechanisation of Light and Vision », in Louis A. Knafla [*et al.*], *Science, technology, and culture in historical perspective*, Calgary : University of Calgary, 1976, p. 7-25.
Strauss, 1977 = Walter L. Strauss, *Hendrik Goltzius, 1558-1617 : The Complete Engravings and Woodcuts*, New York : Abaris Books, 1977, 2 vol.
Stroup, 1990 = Alice Stroup, *A Company of Scientists : Botany, Patronage, and Community at the Seventeenth-Century Parisian Royal Academy of Sciences*, Berkeley ; Los Angeles [etc.] : University of California press, 1990.
Stroup, 1992 = Alice Stroup, « Louis XIV as Patron of the Parisian Academy of Science », *in* David Lee Rubin [éd.], *Sun King : The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*, Cranbury, NJ ; Londres : Associated University Presses, 1992, p. 221-240.
Sturdy, 1995 = David J. Sturdy, *Science and Social Status : The Members of the Académie des Sciences, 1666-1750*, Woodbridge : Boydell Press, 1995.
Sylvestre, 1992 = Michel Sylvestre, « Aspect social de l'art en Lorraine », *in L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1992, p. 53-59.
Sylvestre, 2001 = Michel Sylvestre, « Collections, collectionneurs et marchands dans un pays d'entre-deux : la Lorraine du XVIIe siècle », *in* Bonfait Olivier [*et al.*], *Geografia del collezionismo : Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Rome : École française de Rome, 2001, p. 281-302.
Szanto, 2016 = Mickaël Szanto, « La querelle des maîtres peintres et sculpteurs de Paris et des 'privilégiés' du roi XVIIe siècle : quelques points de jurisprudence », *in* Véronique Gerard-Powell [éd.], *Artistes, musées et collections : un hommage à Antoine Schnapper*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 65-77.
Taveneaux, 1980 = René Taveneaux, *Le catholicisme dans la France classique, 1610-1715*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1980, 576 p.
Taveneaux, 1992 = René Taveneaux, « La Lorraine, terre de catholicité », *in L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1992, p. 42-52.
Teissier, 1828 = Guillaume Ferdinand Teissier, *Essai philologique sur les commencemens de la typographie à Metz, et sur les imprimeurs de cette ville*, [Metz] : C. Dosquet, 1828.
Teyssandier, 2015 = Bernard Teyssandier, « L''Histoire sainte » dans l'éducation du prince au Grand Siècle : les sieurs de Brianville et de Royaumont », *in Port-Royal et les images : un accès aux textes ?*, Publications numériques du CÉRÉdI, 2015, en ligne, URL : http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/teyssandier.pdf [consulté le 15 décembre 2020].
Teyssèdre, 1965 = Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV,* Paris : La Bibliothèque des arts, 1965.
Thuillier, 1957 = Jacques Thuillier, « Polémiques autour de Michel-Ange au XVIIe siècle », Dix-septième siècle, no. 36-37, 1957, p. 353-391.
Thuillier, 1985 = Jacques Thuillier, « Réflexions sur la politique artistique de Colbert », *in* Roland Mousnier [éd.], *Un nouveau Colbert : actes du Colloque pour le tricentenaire de la mort de Colbert*, Paris : SEDES, 1985, p. 275-286.
Tits-Dieuaide, 2002 = Marie-Jeanne Tits-Dieuaide, « L''affection' de Louis XIV pour l'Académie des sciences: sur les raisons d'être du règlement de 1699 », *in* Christiane Demeulenaere-Douyère [*et al.*], *Règlement, usages et science dans la France de l'absolutisme*, Paris [etc.] : Éd. Tec et Doc, 2002, p. 37-50.
Toulmin et Rhys, 1961 = Stephen Edelston et Hedley Howell Rhys [éd.], *Seventeenth-Century Science and the Arts*, Princeton : Princeton University Press, 1961.
Trouvé, 2016 = Stéphanie Trouvé, *Peinture et discours : la construction de l'école de Toulouse, XVIIe - XVIIIe siècles*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.
Turner, 1880 = Édouard Turner, « Philippe-François Collot et les Collot », *Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie,* 2e série, vol. 17, no. 3-4, 1880, p. 33-41, 49-55.
Turner, 1998 = Anthony J. Turner, « Mathematical Instrument-Making in Early Modern Paris », *in* Robert Fox et Anthony J. Turner [éd.], *Luxury Trades and Consumerism in Ancien Régime Paris : Studies in the History of the Skilled Workforce*, Aldershot : Ashgate, 1998, p. 63-96.

Turner, 2008 = Anthony Turner, « Grollier de Servière, the Brothers Monconys : Curiosity and Collecting in Seventeenth-Century Lyon », *Journal of the History of Collections*, vol. 20, no. 2, 2008, p. 205-215.
Turner, 2018 = Anthony J. Turner [éd.], *Mathematical Instruments in the Collections of the Bibliothèque Nationale de France*, Paris ; Turnhout : Bibliothèque Nationale de France ; Brepols, 2018.
Van Helden, 2010 = Albert Van Helden, *Measuring the Universe : Cosmic Dimensions from Aristarchus to Halley*, University of Chicago Press, 2010.
Vanuxem, 1954 = Jacques Vanuxem, « Emblèmes et devises vers 1660-1680 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1954, p. 60-70.
Vaulgrenant, 1924 = Maurice de Vaulgrenant, « Notes sur Sébastien Le Clerc, graveur messin du XVIIe siècle », *Mémoires de l'Académie de Metz*, 1924, p. 71-107.
Veillon, 1997 = Marie Veillon, « La science des médailles antiques sous le règne de Louis XIV », *Revue Numismatique,* 6e série, vol. 152, 1997, p. 359-377.
Vérin, 1993 = Hélène Vérin, *La Gloire des ingénieurs : L'intelligence technique du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris : Albin Michel, 1993.
Vérin, 2008 = Hélène Vérin, « Rédiger et réduire en art : un projet de rationalisation des pratiques », *in* Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin [éd.], *Réduire en art : la technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 17-58.
Vermeulen, 2009 = Ingrid R. Vermeulen, « Michel de Marolles's Album of Rembrandt Prints and the Reception of Dutch Art in France », *Simiolus*, vol. 34, 2009/2010.
Viala, 1985 = Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris : Ed. de Minuit, 1985.
Viala, 1986 = Alain Viala, « Les modèles académiques », *in* Jean Serroy [éd.], *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1986, p. 305-310.
Viansson-Ponté, 1985 = Louis Viansson-Ponté, *Les Jésuites à Metz : collège Saint-Louis, 1622-1762, collège Saint-Clément, 1852-1872*, Metz : Association des anciens de Saint-Clément, 1985.
Viguerie, 1985 = Jean de Viguerie, « La dévotion populaire à la Messe dans la France des XVIIe et XVIIIe siècles », *in Histoire de la messe, XVIIe-XIXe siècles*, Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1985, p. 7-25.
Viguerie, 1978 = Jean de Viguerie, *L'institution des enfants: l'éducation en France XVIe-XVIIIe siècle*, Paris : Calmann-Lévy, 1978.
Villela-Petit, 2016 = Inès Villela-Petit, « L'inventaire de 1685 ou les médailles de Louis XIV avant leur livre », *in* Yvan Loskoutoff [éd.], *Les médailles de Louis XIV et leur livre*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 27-52.
Vital-Durand, 2011 = Florine Vital-Durand, *Art et langage : les frontispices allégoriques de la science à l'âge classique*, Paris : L'Harmattan, 2011.
Vitet, 1861 = Ludovic Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture : étude historique*, Paris : Michel Lévy frères, 1861.
Vittet et Brejon de Lavergnée, 2010 = Jean et Arnauld Brejon de Lavergnée, *La collection de tapisseries de Louis XIV*, Paris : Editions Faton, 2010, 456 p.
Volpe, 2008 = Tony Volpe, *Science et théologie dans les débats savants de la seconde moitié du XVIIe siècle : la Genèse dans les* Philosophical Transactions *et le* Journal des savants *(1665-1710)*, Turnhout : Brepols, 2008.
Wachenheim, 2011 = Pierre Wachenheim, « Lettres aux princes : les dédicaces dans la gravure (XVIe-XVIIIe siècles) », *in* Susanna Caviglia-Brunel [éd.], *Le prince et les arts en France et en Italie : XIVe-XVIIIe siècles*, Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2011.
Wade, 1998 = Nicholas J. Wade, « Early Studies of Eye Dominances », *Laterality : Asymmetries of Body, Brain, and Cognition*, vol. 3, n° 2, 1998, p. 97-108.
Wade et Ngo, 2013 = Nicholas J. Wade et Ngo Trung T., « Early views on binocular rivalry », *in* Steven M. Miller [éd.] *The Constitution of Visual Consciousness : Lessons from Binocular Rivalry*, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2013, p. 77-108.
Warwick et Taws, 2016 = Genevieve Warwick et Taws Richard, « After Prometheus : Art and Technology in Early Modern Europe », *Art History*, vol. 39, no. 2, 2016, p. 199-209.
Watson, 1939 = Earnest C. Watson, « The Early Days of the Académie des Sciences as Portrayed in the Engravings of Sébastien Le Clerc », *Osiris*, vol. 7, 1939, p. 556-587.

Watt, 1991 = Tessa Watt, *Cheap Print and Popular Piety, 1550-1640*, Cambridge [etc.] : Cambridge University Press, 1991.
Weigert, 1932a = Roger-Armand Weigert, « Une lettre inédite de Nicolas Ier Langlois relative à Sébastien Le Clerc », *L'Amateur d'estampes*, vol. 11, no 2, 1932a, p. 51-57.
Weigert, 1932b = Roger-Armand Weigert, « Les transformations d'une vignette. Trois 'collaborateurs' imprévus : Sébastien Le Clerc, Eisen, Charles-Nicolas Cochin », *L'Amateur d'estampes*, année 11, no. 5, 1932, p. 145-153.
Weigert, 1937a = Roger-Armand Weigert, « Sébastien Le Clerc à la Manufacture des Gobelins », *Sébastien Le Clerc (1637-1714) : guide et catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du IIIe centenaire de sa naissance*, Nancy : Éditions du Pays lorrain, 1937, p. 22-35.
Weigert, 1937b = Roger-Armand Weigert, *Documents inédits relatifs à Sébastien Le Clerc*, Metz : Paul Even, 1937.
Weimer, 1979 = Th. Weimer, « Carte de la Lune de J. D. Cassini », *The Moon and the Planets*, vol. 20, no. 2, 1979, p. 163-167.
Wellington, 2015 = Robert Wellington, *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV : Artifacts for a Future Past*, Farnham : Ashgate, 2015.
Wellington, 2011 = Robert Wellington,, « The Cartographic Origins of Adam Frans van der Meulen's Marly Cycle », *Print Quarterly*, vol. 28, no. 2, 2011, p. 142-154.
Wheelock, 1977 = Arthur K. Wheelock, *Perspective, Optics, and Delft Artists around 1650*, New York ; Londres : Garland Pub., 1977.
Widauer, 2004 = Heinz Widauer, *Die französischen Zeichnungen der Albertina vom Barock bis zum beginnenden Rokoko*, Vienne [etc.] : Böhlau, 2004.
Wildenstein, 1951 = Georges Wildenstein, « Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne entre 1550 et 1610 », *Gazette des beaux-arts*, vol. 38 bis, 1951, p. 11-343.
Wildenstein, 1950 = Georges Wildenstein, « Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII », *Gazette des beaux-arts*, vol. 37 bis, 1950, p. 153-273.
Wildenstein, 1956b = Georges Wildenstein, « Inventaires inédits d'œuvres d'art retrouvés au Minutier central - Inventaire de Charles Perrault (1672) - Inventaire des tableaux de Vauquelin des Yveteaux », *Gazette des beaux-arts*, vol. 48, 1956b, p. 183-186.
Wildenstein, 1956a = Georges Wildenstein, « Le goût pour la peinture dans le cercle de la bourgeoisie parisienne autour de 1700 », *Gazette des beaux-arts*, vol. 48, 1956a, p. 113-195.
Winkler et Van Helden, 1992 = Mary G. Winkler et Albert Van Helden, « Representing the Heavens : Galileo and Visual Astronomy », *Isis*, vol. 83, no. 2, 1992, p. 195-217.
Winkler et Van Helden, 1993 = Mary G. Winkler et Albert Van Helden, « Johannes Hevelius and the Visual Language of Astronomy », *in* Judith V. Field [éd.], *Renaissance and Revolution : Humanists, Scholars, Craftsmen and Natural Philosophers in Early Modern Europe*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993, p. 97-116.
Wolf, 1902 = Charles Wolf, *Histoire de l'Observatoire de Paris de sa fondation à 1793*, Paris : Gauthier-Villars, 1902.
Ziggelaar, 1983 = August Ziggelaar, *François de Aguilón, S. J. (1567-1617), Scientist and Architect*, Rome : Institutum Historicum S.I., 1983.
Zilsel, 2003 = Edgar Zilsel, *The Social Origins of Modern Science*, Dordrecht [etc.] : Kluwer, 2003.
Zimmermann, 1988 = Hans-Joachim Zimmermann, *Der Triumph der Akademie : eine allegorische Komposition von Charles Le Brun und ihr historisches Umfeld*, Heidelberg : Winter, 1988.

Catalogues d'exposition

Douai, 2006 = *Invention, interprétation, reproduction : gravures des anciens Pays-Bas (1550-1700),* éd. par Gaëtane Maës, Montreuil : Gourcuff Gradenigo, 2006.
Francfort-sur-le-Main, 1986 = *Französische Zeichnungen im Städelschen Kunstinstitut, 1550 bis 1800*, éd. par Hildegard Bauereisen et Margret Stuffmann Francfort-sur-le-Main : Städelsches Kunstinstitut, 1986.

Lens, 2016 = *Charles Le Brun (1619-1690)*, éd. par Bénédicte Gady et Nicolas Milovanovic, Lens ; Paris : Musée du Louvre-Lens ; Lienart éditions, 2016.
Lorraine, 1998 = *Trésors des bibliothèques de Lorraine*, éd. par Philippe Hoch, Paris : Association des bibliothécaires français, 1998.
Los Angeles, 2010 = *Printing the grand manner : Charles Le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV*, éd. par Louis Marchesano et Christian Michel, Los Angeles : Getty Research Institute, 2010.
Los Angeles, 2015 = *Woven Gold: Tapestries of Louis XIV*, éd. par Charissa Bremer-David, Los Angeles : Getty Publications, 2015.
Meaux, 2004 = *Bossuet : miroir du Grand siècle*, Paris : Phileas Fogg, 2004.
Metz, 1937 = *Sébastien Le Clerc (1637-1714) : guide et catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du IIIe centenaire de sa naissance*, Nancy : Éditions du Pays lorrain, 1937.
Metz, 1980 = *Sébastien Le Clerc (1637-1714),* éd. par Nicole Mounier, Metz : Bibliothèque municipale, 1980.
Metz, 2004 = *Épreuves du temps : 200 ans de la bibliothèque de Metz, 1804-2004*, Metz : Bibliothèques-médiathèques, 2004.
Nancy, 1982 = *Claude Gellée et les peintres lorrains en Italie au XVIIe siècle*, Rome : De Luca, 1982.
Nancy, 1992a = *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1992, 430 p.
Nancy, 1992b = *Jacques Callot : 1592-1635,* Paris : Réunion des musées nationaux, 1992.
Paris, 1984 = *Dessin et sciences : XVIIe-XVIIIe siècles,* éd. par Madeleine Pinault-Sørensen, Paris : Réunion des musées nationaux, 1984.
Paris, 1963 = *Charles Le Brun, 1619-1690 : peintre et dessinateur*, éd. par Jacques Thuillier, Paris : Ministère d'État aux Affaires culturelles, 1963.
Paris, 1970 = *La médaille au temps de Louis XIV,* éd. par Pierre Dehaye, Paris : Hôtel de la Monnaie ; Imprimerie Nationale, 1970.
Paris, 1977 = *Collections de Louis XIV : dessins, albums, manuscrits*, éd. par Lise Duclaux, Paris : Réunion des musées nationaux, 1977.
Paris, 1980 = *Maîtres de l'eau-forte des XVIe et XVIIe siècles : XIIe exposition de la Collection Edmond de Rothschild*, éd. par Pierrette Jean-Richard, [Paris] : Ministère des affaires culturelles, Éditions des musées nationaux, 1980.
Paris, 1983 = *Colbert, 1619-1683*, Paris : Ministère de la Culture, 1983.
Paris, 1988 = *L'oeil d'or : Claude Mellan, 1598-1688*, Paris : Bibliothèque nationale, 1988.
Paris, 1989a = *Le Cabinet de curiosités de la Bibliothèque Sainte-Geneviève : des origines à nos jours*, éd. par Françoise Zehnacker et Nicolas Petit, Paris : Bibliothèque Sainte-Geneviève, 1989.
Paris, 1989b =*Maîtres français, 1550-1800 ; dessins de la donation Mathias Polakovits à l'École des Beaux-Arts*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1989.
Paris, 1992 = *Images de confréries parisiennes,* éd. par Bruno Chenu, Paris ; Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1992.
Paris, 2001 = *Byzance retrouvée : érudits et voyageurs français (XVIe-XVIIIe siècles)*, éd. par Marie-France Auzépy et Jean-Pierre Grélois, Paris : Centre d'études byzantines, néo-helléniques et sud-est européennes, 2001.
Paris, 2005 = *Frans Post : le Brésil à la cour de Louis XIV*, éd. par Pedro Corrêa do Lago et Blaise Duclos, Milan ; Paris : 5 continents ; Musée du Louvre, 2005.
Paris, 2009 = *L'Académie mise à nu : l'École du modèle à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. par Emmanuelle Brugerolles, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2009.
Paris, 2015 = *Images du Grand Siècle : l'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, éd. par Rémi Mathis [*et al.*], Paris : Bibliothèque nationale de France, 2015.
Paris, 2017 = *Dessiner pour bâtir: le métier d'architecte au XVIIe siècle*, éd. par Alexandre Cojannot et Alexandre Gady, Paris : Archives nationales ; Le Passage, 2017, 350 p.
Paris, 2018 = *La France vue du Grand Siècle. Dessins d'Israël Silvestre, 1621-1691*, Paris : Louvre, 2018.
Paris, 2019a = *Graver pour le roi : collections historiques de la chalcographie du Louvre*, Paris : LienArt ; Louvre éditions, 2019.
Paris, 2019b = *Créer pour Louis XIV. Les manufactures de la Couronne sous Colbert et Le Brun*, éd. par Thierry Sarmant, Paris ; Milan : Mobilier National ; Silvana Editoriale, 2019.

Poitiers, 2003 = *Sébastien Leclerc (1637-1714) : fables et paysages*, Poitiers : Musées de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 2003.
Versailles, 2013 = *Le labyrinthe de Versailles : du mythe au jeu*, éd. par Elisabeth Maisonnier et Alexandre Maral, Paris ; Versailles : Bibliothèque municipale de Versailles ; Magellan, 2013.
Versailles, 2018 = *Jean Cotelle, 1646-1708 : des jardins et des dieux*, éd. par Béatrice Sarrazin, Paris : LienArt ; Versailles, 2018.
Vevey, 2015 = *Claude Mellan : l'écriture de la méthode,* éd. par Rodari Florian, Milan : Vevey : 5 Continents ; Musée Jenisch, 2015.

Sitographie

Architectura. Architecture, textes et images en France, XVIe-XVIIe siècles, Université de Tours.
URL : architectura.cesr.univ-tours.fr/ [consulté le 14 décembre 2020].

Dictionnaires d'autrefois, ATILF ; Université de Chicago.
URL : portail.atilf.fr/dictionnaires [consulté le 14 décembre 2020].

Édition électronique revue, corrigée et augmentée du Dictionnaire des journalistes (1600-1789), Voltaire Foundation.
URL : dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr [consulté le 14 décembre 2020].

Electronic Enlightenment, Université d'Oxford.
URL : www.e-enlightenment.com [consulté le 14 décembre 2020].

Le Brun-Lab. Actualités de la recherche sur Charles Le Brun et son milieu.
URL : lebrunlab.hypotheses.org [consulté le 14 décembre 2020].

LexArt. Words for art (1600-1750), Université Paul Valéry — Montpellier-3.
URL : www.lexart.fr [consulté le 14 décembre 2020].

Ressources documentaires du Centre de recherche du château de Versailles.
URL : chateauversailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires [consulté le 14 décembre 2020].