

## **APRÈS COLBERT : UN DIVORCE DES SCIENCES ET DES BEAUX-ARTS ?**

**GABRIELE BICKENDORF**

Professeur à l'Université polytechnique, Berlin

*Traduit de l'allemand par Aude Virey-Wallon*

La mort de Colbert, en 1683, ne marqua pas uniquement le terme de l'un des programmes les plus avancés de soutien par l'État d'une science reconnue dans son indépendance. Elle signifia également l'interruption brutale d'une campagne ambitieuse de visualisation du savoir. À côté de l'encouragement des arts, Colbert avait attribué à la protection du savoir et des sciences une place importante dans sa politique culturelle. À son initiative, était née en 1666 l'Académie royale des sciences, institution au sein de laquelle les savants pouvaient poursuivre, à l'abri des soucis financiers et autres contraintes, un programme de travail élaboré en commun. L'habile politicien et spécialiste des finances de Louis XIV avait compris qu'une science libre, et non pas orientée en fonction d'intérêts utilitaires directs, pouvait servir la gloire du roi de France au même titre que l'embellissement de Paris et de Versailles. Dans ce dessein, il fallait toutefois que les résultats de l'Académie royale soient rendus visibles, et sous une forme répondant à toutes les exigences du décorum. C'est ainsi que les résultats des recherches furent non seulement publiés par écrit, mais aussi accompagnés d'ambitieuses reproductions gravées en grand format. La mort de Colbert interrompit soudainement ces activités. Les livres en projet ne furent plus imprimés, et les gravures restèrent inutilisées à l'Imprimerie du Roy. L'Académie reçut enfin un statut qui fit d'elle le pourvoyeur de solutions scientifiques aux problèmes pratiques de la Couronne<sup>1</sup>.

Une gravure de Sébastien Leclerc réalisée en 1698, après la fin du projet de Colbert, apparaît comme une élogie à la collaboration de l'art et des sciences à l'Académie (fig. 1). Elle offre une vision idéalisée en costumes antiques, tout en reflétant la réalité du travail commun des



Fig. 1. Sébastien Leclerc, *L'Académie des sciences et des beaux-arts*, dessin pour la gravure de 1698, plume et lavis brun et noir, 25,6 × 38,2 cm  
 Francfort, Städtisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung

artistes et des savants, représentés par leurs instruments et machines, mais aussi par un grand nombre de dessins et gravures. Dans cette feuille, Leclerc a pris la liberté de rassembler deux institutions indépendantes dans une seule *Académie des sciences et des beaux-arts*, en une fusion idéale dont témoigne aussi le titre de l'estampe<sup>2</sup>.

L'histoire des rapports entre l'art et les sciences n'a pas encore été écrite, pas plus que celle de la visualisation du savoir. Longtemps, l'histoire de l'art considéra que les chemins de l'art et des sciences s'étaient séparés pour toujours après leur fructueuse rencontre pendant la Renaissance. Elle en situait l'apogée dans les dessins de Léonard de Vinci et dans les gravures sur bois de l'entourage de Titien illustrant le *De humani corporis fabrica* d'André Vésale. À l'ère postmoderne, la rupture historique fut déplacée au début du siècle des Lumières, le baroque étant censé avoir encore connu une *Artfull Science* – pour reprendre le titre de l'étude de Barbara Stafford. Dans les deux cas, c'est une volonté de rationalisation qui fut rendue responsable du « divorce » entre sensibilité artistique et raison pure<sup>3</sup>.

Les dernières analyses montrent toutefois que la simple dichotomie entre perception des sens et abstraction rationnelle ne suffit pas pour engendrer des ruptures historiques. La même remarque s'applique pour les rapprochements, qui paraissent *a priori* évidents, entre réalité empirique et image d'un côté, et théorie scientifique et langage de l'autre. Les études interdisciplinaires des deux recueils *Picturing Knowledge* et *Picturing Science, producing Art* transmettent une image nettement plus complexe. Elles ont permis notamment de démontrer que Descartes n'est pas resté fidèle à son propre iconoclasme fondé sur la théorie, car il a utilisé des schémas pour développer et éclairer ses thèses.

En ce qui concerne la visualisation du savoir, il semble que nous soyons en présence d'impulsions et de frictions dont les raisons ne peuvent manifestement pas être réduites aux seuls paradigmes scientifiques, ni à des ruptures historiques dans l'évolution de la vie intellectuelle. Les illustrations pour l'Académie des sciences, que nous nous proposons d'étudier ici, révèlent de manière exemplaire le rôle que peut jouer le contexte extérieur, et l'efficacité considérable qui peut résulter de la réunion en une seule et même personne, comme au temps de l'absolutisme, des forces politiques, du pouvoir et de l'argent<sup>4</sup>.

Vers 1667, eut lieu à Paris une rencontre qui allait donner naissance à une coopération sans doute unique en son genre. Colbert, l'homme le plus puissant de l'État du Roi-Soleil, à la fois protecteur des sciences et collectionneur de livres illustrés – notamment de manuscrits scientifiques orientaux datant du Moyen Âge – fit la connaissance de Sébastien Leclerc, jeune dessinateur, buriniste et aquafortiste qui exerçait également une activité scientifique. Leclerc fut engagé par Colbert comme illustrateur des publications de l'Académie des sciences. Alors que Colbert détermina les conditions générales d'un modèle d'illustration qui devait répondre au double besoin de prestige et d'explication scientifique, c'est Leclerc qui se chargea d'en concevoir le contenu. Il affirma en même temps avec assurance sa position d'artiste, force créatrice dans le processus de la connaissance<sup>5</sup>.

La gravure *L'Académie* de Sébastien Leclerc met en lumière, à plusieurs niveaux, les liens entre l'art et les sciences, entre connaissance abstraite et visualisation. On reconnaît d'abord, sur un forum encadré de bâtiments et de colonnades ouvertes, des groupes de figures accompagnés des objets les plus divers. Chacun de ces groupes représente une discipline scientifique ou artistique. Au premier plan et au plan médian de la feuille, sont rassemblées les sciences de la nature et les sciences historiques auxiliaires. Les arts n'apparaissent qu'au fond, sur le même plan que la théologie<sup>6</sup>.

Cette disposition semble montrer de prime abord que Leclerc n'a pas voulu reconnaître aux beaux-arts un rôle important. Or, une observation plus attentive montre que l'art est présent dans toute la composition sous forme de dessins et de gravures. Aux différents groupes de figures sont rattachés non seulement les instruments de recherche de leurs disciplines respectives, mais aussi des livres illustrés et des estampes en grand format. Au-delà de leur signification d'attributs, ces feuilles possèdent aussi une fonction de support dans le cadre de la démonstration et de la discussion des résultats scientifiques. On reconnaît dans la majorité d'entre elles des gravures de Leclerc, réalisées au cours de son travail pour l'Académie des sciences, ou provenant de ses propres publications. C'est le cas notamment des deux planches d'optique au milieu de la bordure gauche, qu'un vieil homme barbu explique à l'aide d'une baguette. Les personnages plus jeunes qui l'entourent ne sont pas uniquement des auditeurs et spectateurs attentifs. Aux pieds du vieux savant on reconnaît aussi des élèves appuyés contre un socle qui réalisent eux-mêmes des dessins, comme la figure de dos assise devant la colonne sur laquelle est fixé un autre schéma d'optique représentant le globe de l'œil, le nerf optique et le cerveau. Leclerc présente ici les processus d'assimilation et de transmission du savoir par le biais du dessin et de la gravure. Les mêmes conditions d'enseignement sont reproduites au centre de la gravure pour les groupes de l'héraldique, de la géographie et de l'art des fortifications. En bordure droite de la feuille, Leclerc franchit enfin le pas conduisant de l'esquisse scientifique à l'illustration de livres. Le groupe de la géométrie est réuni autour d'un Ancien qui esquisse sur le sol le théorème de Pythagore, alors qu'on reconnaît à gauche un livre ouvert. Il est frappant de constater que la tradition écrite ne joue aucun rôle dans la vision que Leclerc donne des sciences modernes. Elle sert uniquement aux théologiens comme fondement de la Parole transmise, alors que les sciences de la nature et la recherche historique sont accompagnées de livres illustrés et de dessins<sup>7</sup>.

Il est plus difficile d'identifier les liens établis par Leclerc entre connaissance et visualisation dans le domaine de l'histoire de la faune et de la flore. L'histoire naturelle est installée, comme l'anatomie humaine, dans le bâtiment qui se dresse contre la bordure gauche de la feuille. On reconnaît un squelette humain contre la colonne tronquée de gauche; au-dessus sont représentés quelques plantes, une carapace de tortue surmontant l'embrasement d'une fenêtre, un tatou contre la colonne de droite et, derrière, le squelette d'un cerf. Sous la fenêtre, se dresse une table sur laquelle un animal est disséqué. À cette scène correspond la gravure appuyée contre la base de l'édifice,

entre les pieds des jeunes dessinateurs. Elle montre exactement la disposition en deux registres que Leclerc mit au point pour les publications de l'Académie dès les premières feuilles de *l'Histoire naturelle*<sup>8</sup>.

Leclerc exécuta cette gravure trente ans après avoir commencé son travail pour l'Académie des sciences. Il y présente l'ambition et l'idéal d'une collaboration entre les beaux-arts et les sciences, mais aussi l'écho des tâches accomplies à l'Académie.

La fondation de l'Académie royale des sciences fut sans doute le projet intellectuel le plus ambitieux de Colbert, qui s'occupa personnellement de sa concrétisation jusque dans les détails. Ses modèles étaient les académies scientifiques italiennes comme l'Accademia del Cimento, mais surtout l'Accademia dei Lincei à Rome. Les idées de Colbert rencontrèrent un terrain propice, car après la création de la Royal Academy de Londres, en 1662, la question d'une institution française du même type avait acquis une dimension politique nationale. Paris ne pouvait pas rester en retrait de Londres, et c'est ainsi que fut signé, seulement quatre ans plus tard, l'acte de baptême de l'Académie royale des sciences<sup>9</sup>.

Le caractère politique et représentatif de l'institution apparaît clairement dans le frontispice des *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, première publication d'envergure, parue en 1671 (fig. 2). La gravure de Leclerc montre Louis XIV et Colbert visitant leur Académie. Les postures amples des deux hommes traduisent les rapports de puissance qui ont permis au monarque de s'offrir pour décor une science indépendante. Les membres de l'Académie sont rassemblés tels des courtisans derrière les deux protecteurs des sciences, tandis que Colbert affecte un geste de médiateur entre les sphères de l'esprit et du pouvoir. Certaines figures d'académiciens ressemblent à des portraits individuels, alors que l'espace qui les entoure évoque un lieu de recherche idéalisé. En effet, dans les premières années, les séances eurent lieu dans la bibliothèque royale. Or le frontispice montre une pièce équipée d'instruments et de matériaux. On y trouve déjà, au premier plan à droite, des squelettes humains et animaux, ainsi que des miroirs et un télescope. À gauche, à côté du souverain, apparaissent un microscope assemblé et une pompe à vide née d'une invention nouvelle. Les deux grandes fenêtres de l'arrière-plan ouvrent sur le jardin botanique dans lequel est exposé un sextant, et sur le grand projet architectonique de l'Observatoire encore en construction<sup>10</sup>.

Avec l'Académie des sciences, Colbert est parvenu à créer une institution spécifiquement vouée à la recherche indépendante. Initialement au nombre de quinze, les savants déterminaient eux-mêmes

leur programme de travail et leurs méthodes. L'Académie était divisée en deux sections: la section mathématiques, davantage marquée par la rigueur théorique, et la section physique, tournée vers l'expérimentation, qui regroupait la physique au sens strict, la chimie, l'astronomie, la zoologie et la botanique. Colbert fit appel à un groupe de savants de renommée internationale qui se consacrèrent essentiellement à la grande préoccupation du *xvii<sup>e</sup>* siècle: l'exploration de l'invisible, dans l'infiniment grand et l'infiniment petit. Les profondeurs de l'univers devaient être explorées à l'aide du télescope, tandis que l'invisible présent à l'intérieur du corps devait faire l'objet d'investigations anatomiques au microscope. Les résultats étaient formulés collectivement par les académiciens et consignés au cours des séances sous forme de protocole. Les ouvrages étaient ensuite publiés par le Cabinet du Roy dont Colbert fit l'instrument le plus important de sa politique de mise en images<sup>11</sup>.

En 1667, il fut décidé, selon la volonté de Louis XIV, que les édifices royaux nouvellement construits, ainsi que les œuvres d'art présentes dans la collection de Sa Majesté – sculptures antiques et peintures –, seraient reproduits sous forme de gravures, selon la sélection de Colbert et sous son autorité. Cette même décision prévoyait l'impression des illustrations scientifiques de l'Académie dans les mêmes conditions. En un temps record, Colbert élaborait sur cette base un programme de visualisation encyclopédique qui allait acquérir progressivement un double caractère. Derrière ce programme se cachait en effet une politique offensive de l'image, visant à montrer aux yeux du monde la gloire du Roi-Soleil. En même temps, leur représentation gravée transforma les trésors de la maison royale en un matériel de recherche, tant pour l'archéologie, que pour l'histoire de l'art ou les sciences. Ce double caractère transparaît nettement dans l'évolution de la présentation des planches. Au début, la production annuelle des différents motifs fut rassemblée en des volumes de prestige dans lesquels les dessins en élévation des maisons royales côtoyaient les antiques du Cabinet du roy et les descriptions zoologiques. En présentant les richesses de la Couronne, les gravures servaient ici à la visualisation du pouvoir. Le matériel ne fut séparé en spécialités qu'au cours d'une seconde étape. Dans ce nouveau contexte, les gravures eurent pour tâche de présenter la science dans l'organisation de ses différents domaines de recherche. Dans la réalisation des livres, c'est à l'image qu'était accordée la priorité. Plus de trente ouvrages illustrés parurent du vivant de Colbert, dont dix-sept étaient consacrés aux sciences<sup>12</sup>.

Cette primauté de l'image par rapport au texte accordait aux artistes concernés une place déterminante dans la collaboration



Fig. 2. Sébastien Leclerc, frontispice pour Claude Perrault,  
*Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, 1671,  
Eau-forte et burin, 42,5 × 32,1 cm  
Munich, Bayerische Staatsbibliothek

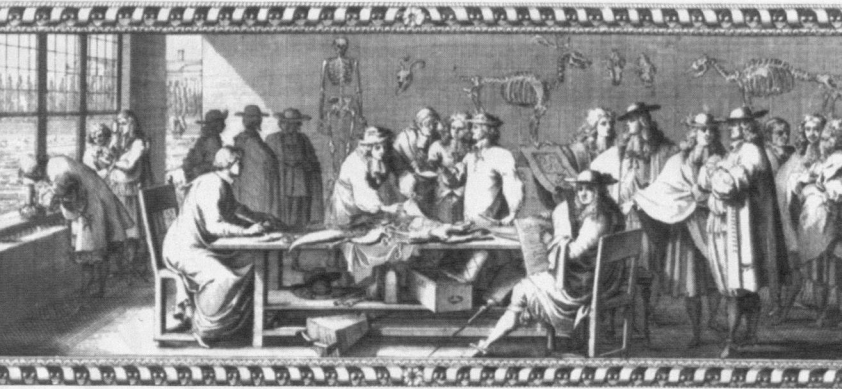


Fig. 3. Sébastien Leclerc, vignette pour Claude Perrault, *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, 1671, eau-forte et burin, 10,6 × 26,0 cm  
Munich, Bayerische Staatsbibliothek

avec les hommes de science. Sur le frontispice et la vignette de titre de *l'Histoire naturelle des animaux*, Leclerc indique avec insistance cette position privilégiée. Sur les deux feuilles, il s'est représenté lui-même au milieu de ses collaborateurs. Dans l'évocation de la visite de Louis XIV et de Colbert (fig. 2), les artistes apparaissent à droite derrière un plan en grand format. Leclerc se montre au moment où il lève les yeux de son travail pour tourner son visage vers le spectateur. À droite, à côté de lui, un associé tient en hauteur une plaque de cuivre sur laquelle on reconnaît, inversée, la représentation d'une gazelle extraite de l'ouvrage. La vignette illustre quant à elle une séance d'anatomie (fig. 3). Le centre de la composition est occupé par le corps ouvert d'un renard dont les savants sont en train d'extraire les organes internes. En bordure gauche, des chercheurs analysent les préparations à la loupe et au microscope. Derrière la table de dissection, l'artiste présente l'une de ses gravures à un scientifique. Si Leclerc ne fut pas le seul artiste de cette entreprise ambitieuse, il se chargea toutefois des premières illustrations, définissant ainsi l'orientation générale suivant un modèle nouveau élaboré par lui-même<sup>13</sup>.

Lorsque Leclerc commença son travail pour l'Académie, il disposait déjà d'une expérience de l'illustration dans le domaine de l'histoire naturelle, mais aussi dans celui des axiomes et règles géométriques abstraits (fig. 4). Avec *l'Histoire générale des Antilles* de Jean-Baptiste



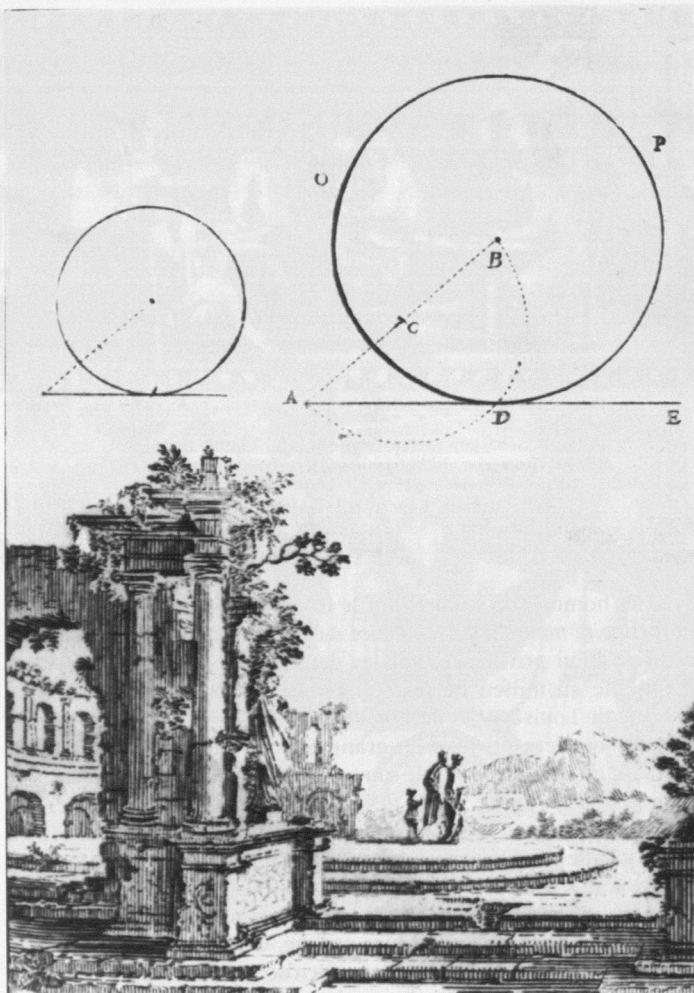


Fig. 4. Sébastien Leclerc « Cercle et droite » dans, *Pratique de géométrie*, Paris, 1682, eau-forte retouchée au burin, 9,4 × 6,5 cm, Munich, Bayerische Staatsbibliothek



Fig. 5. Sébastien Leclerc, « Divers oiseaux des îles », dans, *Histoire générale des Antilles*, Paris, 1667-1671, Eau-forte et burin, 22 × 35 cm  
Munich, Staatliche Graphische Sammlung

du Tertre parut une publication luxueuse en trois volumes qui présentait les richesses naturelles de la colonie française sous forme de gravures en grand format (fig. 5). On y rencontre deux types d'illustrations : les premières revêtent la forme simple de l'herbier gravé, alors que les secondes répondent au modèle plus complexe de « vitrine » du biotope. Les images savamment composées du second type montrent les différentes espèces d'animaux et de plantes dans un décor naturel dans lequel chaque espèce devient pour les autres une composante de l'environnement naturel. Par ce modèle, Leclerc parvint à rompre l'énumération monotone des variétés botaniques et zoologiques, pour lui substituer – sans abandonner l'exigence d'une reproduction fidèle – l'image vivante d'une végétation et d'une faune aussi riches qu'exotiques<sup>14</sup>.

Par leur forme et leur exécution recherchées, mais aussi par leur principe d'une transmission vivante du savoir et par leur caractère prestigieux, les gravures du second type satisfaisaient pleinement

les exigences contenues dans le programme d'illustrations établi par Colbert. Il n'est par fortuit que Leclerc ait obtenu la commande de Colbert l'année même de la publication de cet ouvrage, dans la mesure où les premières illustrations de l'Académie devaient être elles aussi consacrées à la biologie. En 1667, la section de physique commença son travail par l'anatomie d'animaux exotiques. Ce choix fut dicté autant par des motifs scientifiques et méthodologiques que par des raisons esthétiques. L'examen d'animaux exotiques offrait aux chercheurs la possibilité d'une démarche purement empirique, exempte de toute tradition remontant à l'Antiquité. Les motivations esthétiques, quant à elles, rejoignaient l'histoire de l'illustration scientifique qui avait produit, précisément dans l'anatomie humaine et animale, des exemples remarquables<sup>15</sup>.

Outre l'ouvrage déjà évoqué de l'anatomiste flamand André Vésale, il convient de citer ici l'*Historia animalium* de Conrad Gesner, parue peu après, qui servait de référence en matière de zoologie. Cette publication en cinq volumes comprenait entre autres la fameuse gravure sur bois d'un rhinocéros exécutée par Albrecht Dürer. Parmi les illustrations scientifiques du début du XVII<sup>e</sup> siècle, on mentionnera notamment la première planche réalisée d'après une observation au microscope de Francesco Stelluti. L'anatomie de l'abeille, gravée par Mathias Greuter, parut en deux versions: la première, de 1625, était une dédicace de l'Accademia dei Lincei au pape Urbain VIII, alors que la seconde, de 1630, fut conçue comme une illustration purement scientifique<sup>16</sup>.

Les analyses microscopiques de l'Accademia dei Lincei, à Rome, seront par la suite un modèle pour la recherche internationale, comme le sera aussi l'illustration de ses résultats. Dès la génération suivante, se manifesta une véritable manie du microscope. En 1665, un an avant la création de l'Académie parisienne, parut à Londres un vaste ouvrage de Robert Hooke, *Micrographia*, illustré de trente-deux superbes planches. C'est dans ce contexte que l'Académie des sciences décida de commencer son travail par l'investigation anatomique et microscopique du monde animal, et d'illustrer ce domaine en priorité<sup>17</sup>.

La première illustration scientifique de l'Académie parisienne concernait l'anatomie du lion (fig. 6). Elle parut séparément en 1669 et ne montrait rien d'autre que les organes étudiés. Devant cette solution manifestement insuffisante, on décida de soumettre la feuille à une métamorphose radicale avant de l'intégrer deux ans plus tard dans le premier volume de l'*Histoire naturelle des animaux*. La transformation s'opéra de manière opposée à celle qu'avait connue l'abeille d'Urbain VIII: la pure représentation des résultats d'analyse

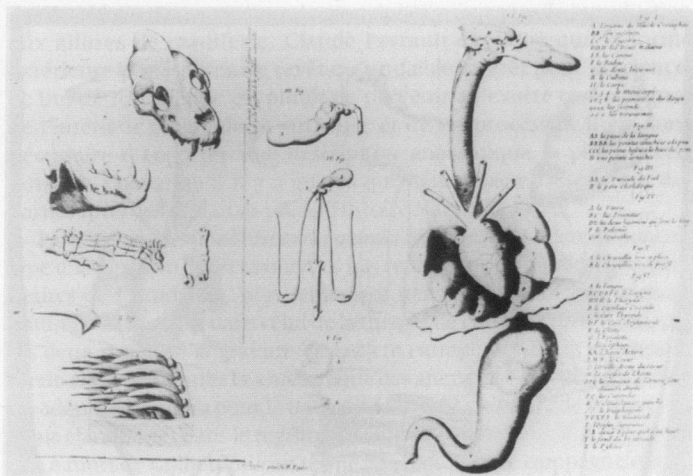


Fig. 6. Sébastien Leclerc, « Anatomie du lion », dans Claude Perrault, *Observations qui ont été faites sur un lion disséqué*, Paris, 1669, eau-forte et burin, 22,5 × 34,0 cm  
Paris, Bibliothèque nationale de France

céda la place à un message diversifié (fig. 7). La feuille fut désormais séparée en deux moitiés, et les différents niveaux de réalité présentés en des registres distincts. Dans le registre inférieur, Leclerc figura le biotope de l'animal vivant, sous la forme qu'il avait mise au point pour l'*Histoire générale des Antilles*. Ce registre illustre un niveau d'observation de la nature, accessible en principe à tout profane. Au-dessus, Leclerc se tourne vers le monde scientifique, en offrant une visualisation des résultats de recherche. Ce second niveau de perception est clairement accentué par une feuille de papier qui semble fixée sur l'estampe. Sur cette sorte d'« image sur l'image » Leclerc présente, par des organes internes et des éléments de squelette préparés, les résultats de la section d'anatomie. Volontairement mise en valeur, l'analyse au microscope de la langue du lion apparaît au centre<sup>18</sup>.

La 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

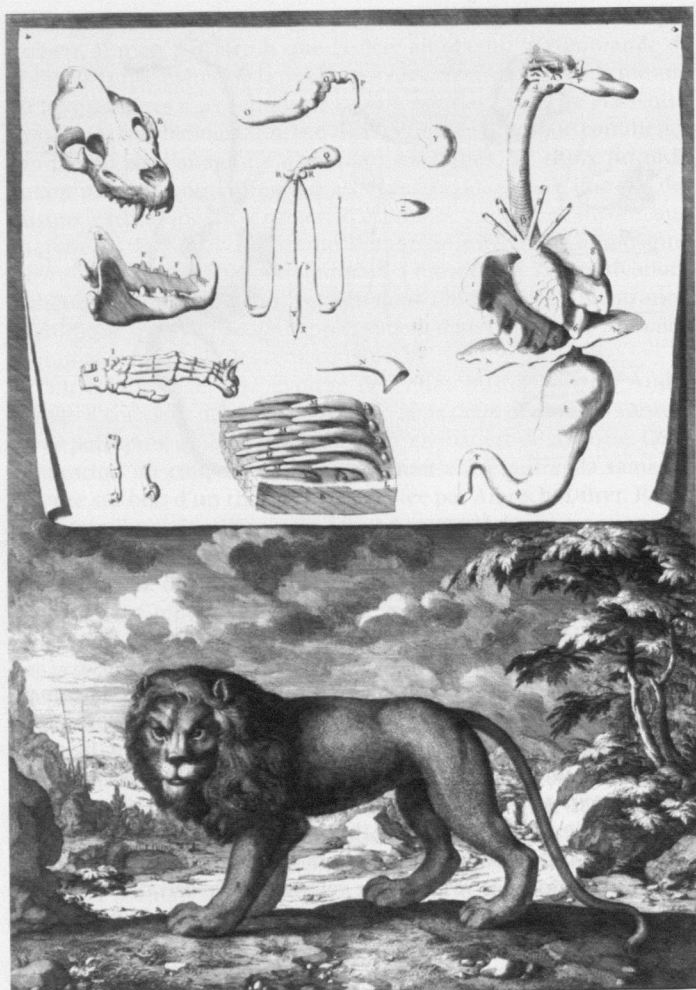


Fig. 7. Sébastien Leclerc, « Le Lion », dans Claude Perrault, *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, 1671, eau-forte et burin, 40,8 × 29,3 cm  
Munich, Bayerische Staatsbibliothek

de l'Académie. Dans son introduction de l'*Histoire naturelle*, introduction aux allures de manifeste, Claude Perrault explique que la forme extérieure des espèces ne revêt qu'un faible intérêt pour la science. Le but de l'Académie est plutôt de parvenir à l'exacte connaissance de l'intérieur caché, de sa structure et de ses processus. Il est donc nécessaire d'apporter une description anatomique la plus précise possible, « parce qu'il n'y a gueres que cette exacte Description des parties Internes, qui manque à l'Histoire Naturelle »<sup>19</sup>.

Par ses planches pour l'*Histoire naturelle des animaux*, Leclerc élaborait un type d'illustration qui sera maintes fois repris dans les publications ultérieures de l'Académie, non seulement dans le domaine des sciences naturelles mais aussi dans celui de la théorie de l'architecture. Ainsi, par ses deux registres, la gravure de Leclerc extraite des *Essais de physique* servit-elle à démontrer la « mécanique des animaux ». Le même schéma fut adopté également pour la traduction du *De Architectura* de Vitruve, les plans étant placés dans le registre « scientifique »<sup>20</sup>.

La mort de Colbert mit un terme à la plus grande campagne entreprise jusqu'alors en faveur de la visualisation du pouvoir, de l'art et du savoir. Cette combinaison avait libéré des énergies considérables, dans les domaines des arts et des sciences. La disparition de la protection de Colbert entraîna l'effondrement de la base intellectuelle, politique mais aussi financière du projet. Ces conditions qu'avait pu apporter la Couronne à l'apogée de l'absolutisme étaient presque irréalisables dans un autre contexte. On peut toutefois affirmer que la campagne menée par Colbert n'en a pas moins fourni des modèles de référence, même si, pendant longtemps, personne n'aura les moyens d'entreprendre un travail comparable.

Il est intéressant de constater que les chemins de l'art et des sciences se séparèrent à un moment où apparut dans les sciences historiques, l'archéologie et l'histoire de l'art une volonté grandissante de visualiser le savoir. Dans ces domaines, ce sont des mécènes religieux et privés qui assumèrent les charges financières nécessaires à la publication des ouvrages abondamment illustrés. On citera notamment le *Recueil d'estampes* de Pierre Crozat et Pierre Jean Mariette avec ses remarquables reproductions de peintures et de dessins, mais aussi *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* par le mauriste Bernard de Montfaucon. Ces deux ouvrages échappent à la simple présentation de trésors. Le connaisseur Mariette propose, par le truchement du texte et de l'image, une histoire de l'art par écoles, alors que Montfaucon s'emploie à reconstituer l'histoire des civilisations antiques à partir des témoins de l'art et de l'artisanat. Le coût considérable de ces publications fut pris en charge dans le premier cas par un banquier, dans le second par l'ordre bénédictin<sup>21</sup>.

Il n'y eut pas de parallèle dans le domaine scientifique et technique, bien que les artistes aient travaillé au perfectionnement de leurs techniques graphiques, en particulier pour les sciences naturelles. Les modèles anatomiques de Jacob Christoph Le Blon, montrant les possibilités d'utilisation de la gravure en tri- et quadrichromie, ne débouchèrent sur aucune commande. Un projet de Colbert, relevant d'un domaine d'activité que nous n'avons pas encore mentionné, permet de mesurer toute la profondeur de cette rupture : la *Description des arts et des métiers*, avec leurs instruments et techniques. Les dessins que Colbert fit réaliser pour cet ouvrage restèrent plus d'un demi-siècle en attente. Lorsque l'Académie des sciences réussit à compléter et à publier ce matériel, le premier volume de planches de l'*Encyclopédie* de Diderot, qui se servit aussi de ce fonds, était déjà sous presse. On peut y voir non seulement la fin modeste d'une campagne d'envergure, la preuve tardive d'une conception révolutionnaire, mais aussi le témoignage d'une perte immense<sup>22</sup>.

## Notes

1. G. Meynell, « The Académie des Sciences at the Rue Vivienne, 1666-1699 », *Archives internationales d'histoire des sciences*, XLIV, 1994, p. 22-37; R. Hahn, *The Anatomy of a Scientific Institution. The Paris Academy of Sciences, 1666-1803*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1971; *Histoire et Prestige de l'Académie des Sciences 1666-1966*, M. Daumas (éd.), cat. exp., Paris, 1966; R. Taton, *Les Origines de l'Académie royale des sciences* (conférence donnée au Palais de la Découverte le 15 mai 1965), Paris, 1966; *Colbert 1619-1683*, cat. exp., Paris, 1983.
2. Maxime Préaud voit dans cette gravure un testament personnel de Sébastien Leclerc. M. Préaud, « "L'Académie des sciences et des beaux-arts": le testament graphique de Sébastien Leclerc », *Racar. Revue d'art canadienne*, X, 1, 1983, p. 73-81. Je voudrais ici chaleureusement remercier Margret Stuffmann qui m'a indiqué la présence, à la Graphische Sammlung du Städtisches Kunstinstitut, Francfort, du dessin de Leclerc pour la plus fameuse de ses gravures. À propos des dessins de Leclerc conservés au Städel, voir *Französische Zeichnungen im Städtischen Kunstinstitut 1550 bis 1800*, H. Bauereisen et M. Stuffmann (éd.), cat. exp., Stuttgart-Bad Cannstatt, 1986, p. 52-55, dans lequel le dessin pour la gravure de l'Académie n'est d'ailleurs pas mentionné.
3. André Vésale. *Expérimentation et enseignement de l'anatomie au XVI<sup>e</sup> siècle*, H. Elkahedemi (éd.), cat. exp., Bruxelles, 1993; M. Muraro, « Tiziano e le Anatomie del Vesalio », *Tiziano e Venezia*, Venise, 1980, p. 307-316. Voir également le chapitre « Anatomie per il trattato del Vesalio », dans *Tiziano e la Silografia del Cinquecento*, M. Muraro et D. Rosand (éd.), cat. exp., Venise, 1976, p. 123-135. B. M. Stafford, *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Cologne, 1998; paru pour la première fois en anglais sous le titre: *Artfull Science. Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge (Mass.), 1994. La dichotomie entre intuition et pensée a été récemment critiquée par Horst Bredekamp dans sa conférence « Die Linie der Naturwissenschaften » présentée à la Technische Universität Berlin. Cette dichotomie est qualifiée de « légende soigneusement entretenue de l'histoire des sciences ».
4. B. S. Baigrie, « Descartes's Scientific Illustrations and "la grande mécanique de la nature" », *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, Toronto-Buffalo-Londres, 1996, p. 86-134; C. A. Jones et P. Galison (éd.), *Picturing Science, Producing Art*, New York, 1998.
5. Sébastien Leclerc fait partie des artistes qui pendant longtemps n'intéressèrent guère la recherche. Après une phase de célébrité notable jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il retomba dans l'ombre. Ce n'est qu'au cours des vingt dernières années que l'histoire de l'art a semblé lentement le redécouvrir. Les plus anciennes notes à son sujet proviennent de son contemporain



Pierre Jean Mariette: *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet auteur sur les arts et les artistes*, t. III, Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon (éd.), Paris, 1854-1856, p. 97-112. Le premier catalogue raisonné, qui comprend 3 412 numéros, date du XVIII<sup>e</sup> siècle : Ch.-A. Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc*, Paris, 1774. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Édouard Meaume rédigea l'unique monographie consacrée à l'artiste, sous le titre : *Sébastien Leclerc et son Œuvre*, Paris, 1877. C'est sans doute l'inventaire en deux volumes de la Bibliothèque nationale, dont le second est entièrement consacré aux illustrations de livres de Leclerc, qui contribua de manière déterminante à la redécouverte de l'artiste. S'il n'est pas documenté dans sa totalité, le vaste œuvre gravé de Leclerc y est largement représenté par 3 108 numéros. Voir M. Préaud, *Bibliothèque nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle, Tome VIII : Sébastien Leclerc* (2 vol.), Paris, 1980. Voir aussi N. Mounière, « Les livres illustrés par Sébastien Le Clerc (1637-1714) conservés à la bibliothèque municipale de Metz », *Patrimoine et culture en Lorraine*, F.-Y. Le Moigne (éd.), Metz, 1980, p. 391-393.

6. L'essai de Préaud comprend une analyse iconographique de la feuille, avec l'identification des différentes disciplines. L'auteur n'a pu toutefois définir qu'une partie des instruments et machines. Voir M. Préaud, art. cité (n° 2), p. 74-79.
7. En intégrant les sciences historiques auxiliaires dans sa vision idéale d'une académie unique pour les sciences et les arts, Leclerc se permit une nouvelle liberté, car ces disciplines n'étaient pas représentées à l'Académie des sciences. Seul un premier projet préparatoire avait envisagé d'accueillir aussi les sciences humaines, mais cette ambition fut abandonnée en 1666. La recherche historique trouvera plus tard sa place à l'Académie des inscriptions et à la Petite Académie pour lesquelles Leclerc réalisa également des illustrations. Voir R. Hahn, *op. cit.* (n. 1), p. 12-13 ; J. Jacquot, « L'œuvre de Sébastien Le Clerc à la Petite Académie et à l'Académie royale des inscriptions 1685-1694 », *Actes du 103<sup>e</sup> congrès national des Sociétés Savantes (Nancy-Metz 1978)*, La Lorraine, Études archéologiques, Paris, 1980, p. 313-324.
8. Cl. Perrault, *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des Animaux*, à Paris, de l'Imprimerie royale, 1671. Une seconde édition enrichie paraîtra en 1676. Voir A. Picon, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*, Paris, 1988, p. 53-74.
9. Voir R. Taton, *op. cit.* (n. 1), et R. Hahn, *op. cit.* (n. 1), p. 3-11.
10. E. C. Watson identifia en grande partie les objets présents sur le frontispice et la vignette de titre de l'*Histoire naturelle des animaux*. Il s'efforça en outre de reconnaître les savants représentés. Toutefois, il réduisit les travaux de Leclerc à de simples documents sur les recherches conduites à l'Académie, négligeant complètement leur dimension artistique. Voir E. C. Watson, « The Early Days of the Académie des Sciences as Portrayed in the Engravings of Sébastien Leclerc », *Osiris. Commentationes de scientiarum et eruditiones historia rationeque*, vol. VII, 1939, p. 556-587. Sur l'Observatoire, voir M. Petzet, « Claude Perrault als Architekt des Pariser Observatoriums », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. XXX, 1967, p. 1-54.

11. Sur l'infiniment petit et l'infiniment grand en tant qu'objets de recherche au temps de la révolution scientifique, voir le chapitre « Nie Gesehenes » dans P. Rossi, *Die Geburt der modernen Wissenschaft in Europa*, Munich, 1997 (paru simultanément en italien sous le titre: *La Nascità della Scienza Moderna in Europa*, Rome, 1997), p. 72-93; G. Barsanti, « La Storia Naturale fra Cinquecento e Ottocento », *Storia delle Scienze*, vol. III: *Natura e Vita. Dall'Antichità all'Illuminismo*, F. Abbri et R.G. Mazzolini (éd.), Turin, 1993, p. 350-427. Outre les frères Charles et Claude Perrault, on comptait entre autres parmi les membres fondateurs de l'Académie parisienne: Edme Mariotte, Nicolas François Blondel et Denis Dodard, mais aussi le fameux physicien et mathématicien hollandais Christiaan Huygens et l'astronome italien Giovanni Domenico Cassini. Gottfried Wilhelm Leibniz les rejoindra plus tard, comme membre « associé ». Les séances de mathématiques du groupe avaient lieu le mercredi, alors que les expériences et les dissections anatomiques étaient effectuées le samedi à huis clos. Le programme de travail était défini de manière collective, dans la mesure où chaque membre établissait une liste de problèmes et de questions qui lui semblaient essentielles, et que l'on délibérait ensuite des propositions avancées. Voir R. Hahn, *op. cit.* (n. 1), p. 14-25; J.G. Yonder, *Unrolling Time. Christiaan Huygens and the Mathematization of Nature*, Cambridge, 1988; P.-É. Pilet, « Les premières recherches quantitatives sur le gravitropisme: les mémoires des Dodard (1700), Astruc (1708) et de La Hire (1708) », *Archives internationales d'histoire des sciences*, vol. XXXVIII, 1988, p. 77-85.
12. La décision du 22 décembre 1667 était formulée ainsi: « Le Roy ayant résolu de faire graver les plans et élévations des Maisons Royales, les ornemens de Peinture et de Sculpture estans en icelles, les Tableaux et figures Antiques du Cabinet de Sa Majesté, ou qui se trouvent 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 Bastiment du Roy: Comme aussi que défences soient faites à tous Imprimeurs de les imprimer sous les peines au cas 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 spécificiées, ne pourront estre gravées et nommez par le Sr Colbert Surintendant des Bastimens du Roy, Arts et Manufactures de France, et permission qui leur en sera donnée par Lettre de Sa Majesté [...] » En 1670, Colbert ordonna la réduction et l'harmonisation des planches afin de pouvoir les relier en volumes. Il définit en même temps son principe de séparation des différents domaines: « Il est nécessaire de réduire tout ce que nous ferons graver a l'advenir. Des Animaux dont l'anatomie et la dissection aura esté faite, des plantes Id. Des médailles antiques du Cabinet du Roy. Des devises et médailles pour le Roy, des bustes et statues de Sa Majesté, Des tableaux, Des carousels, tapisseries, maisons Royales et généralement toutes les autres choses de mesme nature. Il faut dis-je les réduire toutes dans une grandeur telle qu'elles puissent composer des volumes d'une grandeur Egale affin qu'à la fin de

chacune année nous puissions composer un volume de tout ce qui aura esté fait de toutes sortes de travaux, avec les discours imprimez en françois. Et après dix ou douze années nous composerons des volumes desd choses separez en sorte que le Roy aura dans sa Bibliothèque le travail desd années et ensuite de dix ou douze ans, il aura des volumes separez de toute sorte de sience. C'est à dire par Exemple qu'à la fin de 1670 le Roy pourra avoir un volume qui sera composé de dix ou douze Estampes d'animaux qui ont esté desseignes, douze ou quinze de plantes. Et ainsy de tout le reste en sorte que ce Volume contiendra peut-estre 40 ou 50 planches, plus ou moins. À la fin de dix ou douze années, tous ces volumes seront divisés et l'on mettra toute l'histoire naturelle des animaux a part, toutes les plantes id. Et ainsy du reste. Deç à present, il faut examiner toutes les planches que nous avons, qui peuvent estre réduites en une mesme grandeur et s'il y en a quelques unes a refaire, il faut travailler incessamment. À l'advenir, il faut régler la grandeur des volumes qui doit estre comme des plus grands livres, faire en sorte que chacune planche ne soit pas plus petite, c'est à dire que la feuille soit toute remplie et pour cela, il faut orner de paysage et du ciel quand ces animaux ou autres figures sont trop petites, ou y en mettre deux. À l'égard, quand il y aura nécessité elles pourront estre pliées. » Cité d'après A. Sauvy, « L'illustration d'un règne. Le Cabinet du Roi et les projets encyclopédiques de Colbert », *L'Art du Livre à l'Imprimerie nationale*, Paris, 1973, p. 103-127, ici p. 105 et p. 110. Voir G. Duplessis, « Le Cabinet du Roi. Collection d'estampes commandées par Louis XIV », *Le Bibliophile français*, t. III, p. 87-105. Stefan Germer a éclairé cette double stratégie de publication sous l'aspect de discours parallèles. Voir S. Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, Munich, 1997, p. 284-334.

13. Dans la préface du premier volume des *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Claude Perrault justifie le travail collectif d'un point de vue méthodologique en démontrant qu'il garantit une connaissance d'une plus grande exactitude : « Ce que nos Mémoires ont de plus considérable, est ce témoignage irréprochable d'une vérité certaine & reconnüe. Car ils ne sont point le travail d'un particulier, qui peut se laisser prévenir de sa propre opinion, qui n'apperçoit facilement que ce qui confirme les premières pensées qu'il a eüe, pour lesquelles il a tout aveuglément, & toute la complaisance que chacun a pour ses enfants. [...] Mais ces inconveniens ne se peuvent rencontrer en nos Mémoires, qui contiennent point de faits qui n'aient esté verifiez par toute une Compagnie, composée de gens qui ont des yeux pour voir ces sortes de choses autrement que la pluspart du reste du monde, de mesme qu'ils ont des mains pour les chercher avec plus de dextérité & de succès, qui voient bien ce qui est, & à qui difficilement on feroit voir ce qui n'est pas : qui ne s'étudient pas tant à trouver les choses nouvelles, qu'à bien examiner celles qu'on prétend avoir trouvées ; & à bien l'assurance mesme de s'estre trompez dans quelque observation, n'apporte guerre moins de satisfaction, qu'une découverte curieuse & importante tant l'amour de la certitude prévaut dans leur esprit à toute autre chose. Or cet amour est d'autant plus fort qu'il n'est point combattu par d'autre interest, plus que la fasse gloire, que le succès d'une ingénieuse illusion pourroit avoir emportée par surprise, servit fort peu

de chose, estant partagée entre tant de personnes, qui contribuent toutes à cet ouvrage, soit par les propositions que chacun fait des nouveautez qu'il découvre, soit par l'éclaircissement que sa critique donne aux découvertes des autres, en les examinant, comme on a fait ses siennes, avec un soin qu'une petite pointe d'émulation ne manque jamais de réveiller entre les Philosophes.» Dans le même passage, Perrault décrit aussi le travail commun des illustrateurs, tout en tentant de donner l'impression qu'il a lui-même exécuté les dessins, en tant que responsable des textes écrits: « Cette exactitude si précise à rapporter toutes les particularitez que nous remarquons, est accompagnée d'un pareil soin pour bien faire les figures tant des Animaux entiers, que de leurs parties externes, & de toutes celles qui sont cachées au dedans. Ces Parties, après avoir esté considérées, & examinées avec les yeux aidez du secours des Microscopes, quand il en est besoin, 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, & elles n'ont point gravées, que tous ceux qui ont esté presens aux Dissections n'ayent trouvé qu'elles estoient tout-à-fait conformes à ce qu'ils ont vu. 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 qui l'on voit, que de bien voir comme il faut ce que l'on veut représenter. » Voir Cl. Perrault, *op. cit.* (n. 8), Préface, s.p. Le frontispice et la vignette de titre de Leclerc peuvent être interprétés comme une objection concrète contre l'affirmation du primat de la vue sur la représentation. Outre Leclerc, l'Académie comptait aussi comme illustrateurs Abraham Bosse, Nicolas Robert et Jacques Bailly; voir A. Sauvy, art. cité (n. 12), p. 108. Les illustrations de Leclerc pour l'*Histoire naturelle* font l'objet d'un travail de maîtrise récemment rédigé par Jan Altmann pour l'université Humboldt de Berlin; voir J. Altmann, *Die Bildtafeln von Sébastien Leclerc in Claude Perraults « Histoire naturelle des animaux »*. Eine Untersuchung zur zoologischen Buchillustration des späten 17. Jahrhunderts, MS 1998.

14. J.-B. du Tertre, *Histoire générale des Antilles, habitées par les François* (3 vol.), Paris, 1667-1671. Il existe de ce livre une réédition de 1958. Les conditions exactes qui présidèrent à cette commande sont aussi peu connues que la date de l'arrivée de Leclerc à Paris. En dépit de sources parcimonieuses, on pense que Leclerc est venu de Metz à Paris en 1664. En peu de temps, il trouva en Charles Le Brun un protecteur qui se chargea de trouver pour lui un travail de dessinateur et de graveur aux Gobelins. C'est aussi à l'instigation de Le Brun que Colbert lui fit verser une pension en tant que *Dessinateur et Graveur du Roi*, et lui assura le droit d'habiter sa vie durant aux Gobelins. Il existe de Leclerc une gravure de 1667 qui montre une visite de Colbert à la *Galerie de l'Hôtel des Gobelins*. M. Préaud (*op. cit.* [n° 5], t. I, p. 11-20) donne un court aperçu de la biographie de Leclerc. Voir aussi N. Mouniere, art. cité (n. 5), p. 392; P.J. Mariette, *op. cit.* (n. 5), p. 101.
15. Parmi les premiers animaux disséqués se trouvaient un lion, une gazelle et un caméléon. Avec méthode, les académiciens se concentrèrent sur

la description minutieuse des différents échantillons sur la base de leur autopsie. Par une sorte de positivisme précoce, seul ce procédé fut retenu comme fiable, et préféré à toute élaboration d'une théorie ou d'un système général. Dans son introduction, Claude Perrault désigne cette observation descriptive de la nature sous le terme de « Mémoires », qu'il distingue nettement de l'« Histoire générale » systématique. Il reproche à l'« Histoire générale », et aux auteurs antiques, d'avoir construit leur système sur des fondations incertaines. Selon lui, ces deux approches font toujours appel à d'autres sources, parfois douteuses, tels les récits de voyage des marchands ou des soldats. Le fait de se limiter à quelques espèces et à leur étude anatomique garantit au contraire la « certitude » de la connaissance : « L'Histoire, de quelque nature qu'elle soit, s'écrit en deux manières. En l'une on rapporte toutes les choses qui ont esté recueillies en plusieurs temps, & qui appartiennent au sujet qu'elle traite : en l'autre on se renferme dans la narration des faits particuliers, dont celui qui écrit a une connoissance certaine. Cette dernière manière, que les Romains appelloient Commentaires, & que nous nommons Mémoires, bien qu'elle ne contienne que les parties, & comme les élémens qui composent le corps de l'Histoire, & qu'elle n'ait pas qui se trouve dans celle qui est générale, a néanmoins cet avantage, que la Certitude & la Vérité, qui sont les qualitez les plus recommandables de l'Histoire, ne lui sçauroient manquer, pourvu que celui qui écrit soit exact, & de bonne foy, ce qui ne suffit pas à l'Historien général, qui souvent ne peut n'estre pas véritable, quelque passion qu'il n'ait pour la verité, & quelque soin qu'il emploie pour la découvrir, parce qu'il est toujours en danger d'estre trompé par les mémoires sur lesquels il travaille. Nous avons assez d'Histoires des Animaux de l'une et de l'autre de ces Manières. Car outre les grands & magnifiques Ouvrages qu'Aristote, Solin, & Elian ont composez de tout ce qu'ils ont pris dans d'autres Auteurs, ou qu'ils ont appris de ceux qui avoient fait eux-mesmes des observations, nous avons encore des relations particulières que les Voiageurs ont écrites de quantité d'Animaux, qui ne se voit que dans les Païs où ils sont passés : & ceux qui ont travaillé à la description des différentes Parties du Monde, n'ont pas oublié celle des Animaux qui s'y rencontrent. Mais on peut dire qu'on ne voit aucune certitude ni en ces Histoires, ni en ces Relations. » Voir Cl. Perrault, *op. cit.* (n° 8), Préface, s.p.

16. L. Braun, *Conrad Gesner*, Genève, 1990. David Freedberg a récemment consacré une brillante étude à la planche de l'anatomie de l'abeille dédiée à Urbain VIII, sous le titre « Iconography between History of Art and the History of Science: Art, Science and the Case of the Urban bee », dans C. A. Jones et P. Galison, *op. cit.* (n° 4), p. 272-296. Voir, dans *L'Accademia dei Lincei e la Cultura Europea nel XVII Secolo. Manoscritti, Libri, Incisioni, Strumenti Scientifici*, A. M. Capocchi, C. Forni Montagna, P. Galuzzi et al. (éd.), cat. exp., Rome, 1992, les articles de G. Olmi, « "Libertà di filosofare" e "virtuose fatiche" : l'Accademia dei Lincei nell'Italia della Controriforma », de E. Garin, « Fra 500 e 600: scienze nuove, metodi nuovi, nuove accademie », et de G. Montalenti, « Federico Cesi e l'Accademia dei Lincei », p. 1-14, 15-24 et 25-34.

17. Dans son ouvrage posthume *Syntagma philosophicum*, paru en 1658, le mathématicien et astronome Pierre Gassendi justifie ainsi la fonction de l'anatomie et de son corollaire l'étude microscopique: « Nous nous servons de l'anatomie, de la chimie et autres moyens pour comprendre – par la décomposition et la dissection la plus grande possible des corps – de quels éléments ils sont constitués et selon quels critères ils sont assemblés... » Cité d'après P. Rossi, *op. cit.* (n. 11). Voir R. Hooke, *Micrographia or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies*, Londres, 1665; M. A. Denis, « Graphic Understanding: Instruments and Interpretation in Robert Hooke's *Micrographia* », *Science in Context*, t. III, n° 2, p. 309-364.
18. Cl. Perrault, *Observations qui ont été faites sur un Lion disséqué dans la Bibliothèque du Roy, le vingt-huitième Juin 1667, tirées d'une lettre écrite à Monsieur de la Chambre*, Paris, 1669. Charles-Antoine Jombert (*op. cit.* [n° 5], t. I, p. 154-155) remarque que la première représentation de l'anatomie du lion est de toute évidence extrêmement rare. Il n'en connaît lui-même qu'un seul exemplaire.
19. Cl. Perrault, *op. cit.* (n. 8), Préface, s.p.
20. *Idem*, *Essais de Physique, ou Recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles* (4 vol.), Paris, 1680-1688. *Idem*, *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures*, Paris, 1673. Sur la division en deux registres des planches de Leclerc, voir J. Altmann, *op. cit.* (n. 13), p. 72-77.
21. P. J. Mariette, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux Desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles, avec un abrégé de la Vie des peintres & une Description Historique de chaque Tableau*, Paris, t. I, 1729, t. II, 1741. Voir également à ce sujet F. Haskell, *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin, 1993 (paru pour la première fois en 1987 à Londres sous le titre *The Painfull Birth of the Art Book*); B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, 1719-1724. Sur la conception de l'art des bénédictins de Saint-Maur, voir G. Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin, 1998, p. 123-178.
22. O. M. Lilien, *Jacob Christoph Le Blon, 1667-1741. Inventor of the Three and Four Colour Printing*, Stuttgart, 1985, p. 114-127. J.-P. Seguin, « Courte histoire des planches de l'Encyclopédie », dans R. Barthes, R. Mauzi, J.-P. Seguin, *L'univers de l'Encyclopédie*, Paris, 1964, p. 23-34.