Florent Le Comte et la gravure

Florent Le Comte and prints

Véronique Meyer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/289>

DOI : 10.4000/estampe.289

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 22 janvier 2018

Pagination : 44-62

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Véronique Meyer, « Florent Le Comte et la gravure », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 261 | 2018, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/289> ; DOI : 10.4000/estampe.289

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

FLORENT LE COMTE ET LA GRAVURE

Véronique Meyer

Rares sont les amateurs et historiens de l'art, tant français qu'étrangers, qui depuis sa parution en 1699 et 1700¹, n'ont pas puisé des informations dans le *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et gravure* de Florent Le Comte. Mais curieusement, aucune étude n'a encore été consacrée à cet ouvrage incontournable, alors que s'y intéresser permet de mieux connaître les informations dont disposaient les curieux durant tout le XVII^e siècle. Mon intention n'est pas d'envisager l'ensemble de ce recueil, mais d'en examiner la part qui concerne l'estampe. Cette part étant considérable, je m'attacherai d'abord à en faire une présentation générale pour m'intéresser ensuite aux monogrammes, aux catalogues de gravures et à la réception du livre².

APERÇU SUR LA VIE DE FLORENT LE COMTE

On ignore la date exacte de la naissance de Florent Le Comte. Selon un acte du 3 février 1672³, il serait né en 1657, ou en 1655 car son contrat de mariage du 17 juin 1685⁴ le dit âgé de trente ans. Il y est indiqué qu'il est fils de Nicolas Le Comte, marchand de vins à Paris, que sa mère Suzanne Pelletier, elle-même fille d'un huissier à verge au Châtelet de Paris, est morte, qu'il est l'aîné de quatre enfants⁵ et que Florentin Lambert, marchand libraire bien connu, est son oncle et tuteur⁶.

Nota : Cet article a été rédigé à l'occasion de la journée d'étude organisée le 22 janvier 2016 au Centre allemand d'histoire de l'art par Rémi Mathis, Vanessa Selbach et Peter Fuhring à l'occasion de l'exposition *Images du grand siècle, L'estampe française au temps de Louis XIV (1600-1715)* qui s'est tenue à la Bibliothèque nationale de France (3 novembre 2015 – 31 janvier 2016) et au Getty Research Institute de Los Angeles (6 juin – 6 septembre 2015) (Catalogue, BnF / The Getty Trust). J'ai plaisir à remercier Thierry Depaulis, Bruno Guilois et Maxime Préaud pour leurs conseils amicaux.

1. *Cabinet des singularitez d'architecture, de peinture...* Paris, E. Picart, N. Le Clerc, 3 vol. 1699-1700. L'approbation a été donnée le 9 avril 1699 et le privilège le 23 pour 10 ans ; l'achevé d'imprimer du 1^{er} volume date du 25 mai, celui du dernier du 29 décembre 1699 ; chacun se vend 45 sols.

2. Les citations sont extraites de la seconde édition parue en 1702 à Bruxelles, chez Lambert Marchant : entre ces éditions, seules diffèrent la pagination et les gravures : frontispices et planches de monogrammes ont été copiés par Jacobus Harrewijn.

3. Paris, Archives nationales (abrégées en AN) : AN, Y3969A, 3 février 1672.

4. Mentionné par erreur en date du 19 juin par Auguste Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Henri Plon, 1872, 2^e éd., p. 756) qui se trompe également dans la transcription du nom de l'épouse : « Marie Hany ». Voir MC, I, 182, 17 juin 1685 (ce document m'a été signalé par Maxime Préaud).

5. Voir aussi, AN, Y3969A, 3 février 1672. Les enfants, Florent, Jacqueline, Thomas et Catherine étaient âgés de 15, 12, 10 et 2 ans. Jacqueline-Marie épousa Jacques Le Gendre, M^e sculpteur dont elle eut un fils tenu sur les fonts baptismaux par Florent le 1^{er} avril 1685 et une fille, Marie-Thérèse, dont Jean Langlois, graveur du roi, fut le parrain, le 20 décembre 1694 (Jal, *op. cit.*). Catherine épousa quant à elle le libraire Nicolas Leclerc dont il sera question plus loin. Thomas Le Comte, frère de Florent, était encore en vie le 10 mars 1667 (AN, Y3959A) ; leur mère mourut probablement en 1670. Selon Jal, Florent aurait eu encore une autre sœur prénommée aussi Marie qui, à une date indéterminée, épousa « M. Le Roux, officier du Roy ».

6. Si son parrain ne le coucha sur aucun de ses testaments (MC/ET/CXXI/193-194, 17 juillet 1694 et 29 décembre 1694), il reçut en revanche 3000 livres à la mort d'Élisabeth Pelletier, femme de ce dernier et sœur de sa mère (même cote, 3 juillet 1694).

III. 1. Florent Le Comte, page de titre du *Cabinet des singularitez*, tome 1, 1699. BnF, Estampes., Ya2-31-8.

On ne sait que fort peu de choses sur Florent Le Comte et les maigres renseignements connus sont donnés dans son *Cabinet des singularitez* (ill. 1). Il s'y dit peintre et sculpteur, demeurant rue Saint-Jacques, proche la fontaine Saint-Benoît, au *Chiffre Royal*, et, dans l'avertissement du troisième volume, il précise qu'« il fait et vend aussi des bordures de toutes les grandeurs, ovales, rondes ou carrées, dorées ou non, garnies de leurs tableaux, ou séparément ». Cette activité explique l'attention qu'il porte aux cadres dans sa description de l'Exposition de 1699, à ce « repos doucement interrompu par un certain éclat de bruni sur des extrémités qui en relève le mat avec plus d'avantage et qui tire un nouveau lustre de ses fondus d'un vermeil tendre, et dont le glacis agréable sert également à conserver l'ouvrage, et à y donner tout ce qui fait plaisir à voir [...] »⁷. Mais si l'on s'en tient à l'inventaire après décès de sa première épouse, dressé le 3 octobre 1685⁸, qui indique que dans sa boutique à l'enseigne de *La sage-femme*, située rue du Four, on trouva un grand nombre de figures de plâtres, bustes, reliefs, vases, et bordures ainsi que des outils de sculpteur, du bois, de la pierre et du marbre,

7. T. 3, p. 203.

8. AN, MC, I, 183. Selon ce document, que m'a signalé Bruno Guilois, Florent Le Comte s'était marié le 17 juin dernier à Marie Haüy, veuve de Clément Delahaye, sculpteur et ancien juré dont l'atelier avait été vidé précédemment. Ce même historien, qui prépare une thèse sur *La communauté des maîtres-peintres et sculpteurs parisiens et son école de dessin, dite Académie de Saint-Luc, de la seconde moitié du XVII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle* (à l'université de Paris-Sorbonne, sous la direction d'Alain Mérot), souligne que ce mariage lui avait permis d'entrer avec une position assurée dans la corporation des peintres et sculpteurs. L'inventaire après décès de Clément de La Haye fut dressé le 25 mai 1685 (MC, I, 182). Marie Haüy mourut peu après. En 1689 au plus tard Florent Le Comte épousa Suzanne Berthomet dont il fut séparé de biens. Celle-ci apparaît dans de nombreux actes, le premier étant le contrat de mariage de Nicolas Leclerc. Est-ce d'elle ou de Marie Haüy qu'est née Elizabeth Le Comte, le seul enfant connu de Florent le Comte, qu'on trouve mentionné en 1694 dans la transaction constituant partage après le décès de la femme de Florentin Lambert, par laquelle elle hérite de 1 000 livres (MC, CXXI, 193-194, 3 juillet 1694) ?

III. 2. Florent Le Comte, *Saint Marc*, calcaire, façade de l'église de Richelieu (37).

III. 3 (à droite). Stefano della Bella, planche des *Jeux historiques des Rois de France, des Reines. Renommées, géographies et Metamorphoses*, eau-forte, 1644. BnF, Estampes, Réserve KH-34 (B, 25)-boite écu.

le travail des cadres ne constitue pas l'essentiel de son activité. En attestent les quatre statues des évangélistes de la façade de l'église Notre-Dame de Richelieu, toujours in situ, dont il reçut commande en 1701 – le *Saint Marc* porte sur son socle « Fl. Le Comte / 1702⁹ » (ill. 2) –, qui à ce jour sont les seules sculptures qu'on lui connaisse ; cependant, Étienne Port dans son dictionnaire des « Artistes angevins¹⁰ », signale chez « M. le curé de la Potherie¹¹ » une *Piéta* en terre cuite signée et datée « Le Comte (Florent) 1705, Paris ».

Dans le *Cabinet des curiositez*, Florent Le Comte indique « qu'il colle Estampes sur toile, entreprend généralement ce qui concerne la peinture, la sculpture et la dorure. [Qu'] il achete, vend ou échange des estampes, desseins, tableaux, et autres curiosité¹² » Il était

donc marchand et probablement restaurateur de tableaux, gravures, cadres et sculptures, ce qui implique des liens avec commerçants, artistes et collectionneurs¹³. Il ajoute qu'il vend le recueil de Jean Desmarets de Saint-Sorlin « intitulé les *Jeux historiques des rois de France, des reines, renommées,*

9. L. Bosseboeuf se trompe lorsque, dans les archives de la fabrique, il lit la date de 1761 (*Histoire de Richelieu*, Tours, Pericat, p. 428). Florent Le Comte reçut 400 livres pour son travail qui devait être terminé à la Saint-Jean-Baptiste prochaine. Mesurant 1m65 sans le socle, les statues aux expressions dramatiques attestent un métier sûr et un beau talent. Précisons en faveur de cette attribution que le beau-père de Florent Le Comte, Jacques Berthomet, marchand tanneur à Cheverny, mourut à Richelieu le 18 janvier 1709 et que le beau-frère de Florent Le Comte, Bertrand Perdreau, était valet de chambre du duc de Richelieu et demeurait dans la dite ville (MC, XVIII, 460, 11 juillet 1711, dépôt d'extrait mortuaire). Christine Toulhier reprend la date de 1761 et ne fait pas le rapport avec l'auteur du *Cabinet de curiosités* (*Richelieu : le château et la cité idéale*, Berger, 2005, p. 169). Grâce à la campagne photographique, avant et après restauration en 2017 de la façade de l'église et celle des sculptures, faite par Jean-Louis Laurence, que je remercie très vivement pour m'avoir communiqué de nombreux clichés numériques, la signature de Florent le Comte apparaît nettement, ainsi le *Saint Marc* est signé « Fl. Le Comte / 1702 », le *Saint Luc* « Fl. L. C. S. 1702 » et le *Saint Jean* « Fl. le C. / 1702 » ; seul le *Saint Mathieu* est anonyme. Contrairement à ce qui a été écrit, aucune statue n'est datée de 1701.

10. *Revue de l'Anjou*, n° 68-69, 1914, t. 68, p. 73 ; p. 49-75.

11. Probablement Chalin la Potherie.

12. Avertissement, t. 3.

13. Dans l'inventaire du 3 octobre 1685, aucune gravure n'est citée.

Leclerc édite le *Cabinet des singularitez* en collaboration avec le graveur Étienne Picart (1632-1721). Florent Le Comte précise que ce dernier l'a aidé : « Ce que j'en dis doit être considéré comme des préceptes sûrs et solides des sçavans graveurs de l'Académie, et entre autres de Monsieur Picard le Romain, qui m'en a confié là-dessus ses écrits et ses remarques, tirées de ses expériences même, et que l'usage et la pratique achèvent de montrer ensuite¹⁹ ». Il ne lui consacre pas de notice, mais donne son adresse. Dans les catalogues de Le Brun, Carrache et Poussin²⁰, il cite ses œuvres les plus remarquables et ajoute qu'il vend les *Conférences de Le Brun*, qu'il a éditées à Amsterdam en 1698²¹. Les relations entre les deux hommes furent l'occasion d'une collaboration avec Bernard Picart, fils d'Étienne, qui fut chargé de graver d'après Louis-Michel Dumesnil²² les frontispices qui ouvrent chaque volume (ill. 4). Preuve de sa bonne immersion dans le monde artistique de son temps, et des connaissances utiles à son ouvrage qu'il en retirait, précisons qu'en 1696 Florent le Comte était secrétaire de la communauté des peintres graveurs²³, à laquelle il appartenait depuis le 15 juin 1685²⁴.

Pour assurer la diffusion de son livre, Florent Le Comte fit paraître des comptes rendus dans le *Mercur* de juillet, octobre et décembre 1699²⁵ et dans le *Journal des savans* de janvier et avril 1700²⁶. Il y donne la table des chapitres, un résumé de l'histoire de la peinture, signale l'abrégé historique de l'architecture, le traité de la peinture sur verre, l'étude sur les monogrammes et les catalogues²⁷. En janvier 1700, dans les *Nouvelles de la République des Lettres*²⁸, Bayle consacre un article à l'ouvrage ; un autre paraît en 1701 à Leipzig, dans les *Acta eruditorum*²⁹. Soulignant l'intérêt du livre, les auteurs le jugent cependant défectueux et confus. Une seconde édition paraît en 1702 à Bruxelles. Bien qu'en 1700 Florent Le Comte laissât entendre qu'il augmenterait son ouvrage, il semble qu'il n'en fit rien. On ignore ce qu'il advint de lui après la publication du *Cabinet des singularitez*, si ce n'est qu'en 1710 il partageait son temps entre Paris et Saumur ; le 22 février 1712, année qui passe depuis Jal pour la date probable de sa mort³⁰, il signa une procuration à son beau-frère Nicolas Leclerc qui

19. Introduction, t. 2, p. 286 (voir le site, Familles françaises).

20. T. 1, p. 89, t. 2, p. 144-153 et t. 2, p. 413-422.

21. Chez J. L. de Lorme ; seul le lecteur attentif remarque cette annonce glissée à l'intérieur du catalogue de l'œuvre de Le Brun (t. 3, p. 434-435).

22. Le Comte en était l'éditeur, puisqu'il fit mettre son adresse au bas du cuivre. Reçu maître en 1684, Dumesnil (actif 1680 – après 1745) fut peintre ordinaire de la ville (de Paris), professeur et recteur perpétuel de l'Académie de Saint-Luc ; Florent Le Comte ne lui consacre pas de notice, mais c'est une nouvelle preuve de ses liens avec la Maîtrise.

23. Philippe de Chennevières, « Notes d'un compilateur sur les sculptures et les peintures en ivoire », *La Picardie, revue littéraire et scientifique*, 1857, t. 3, n° 1, p. 156-174 (p. 159-160), ce que confirme l'inventaire après décès de sa première épouse.

24. *Statuts, ordonnances et règlements de la communauté des maîtres de l'art de peinture et sculpture, gravure et enluminure de cette ville et fauxbourgs de Paris*, Paris, Louis Collin, 1698, p. 148-150. Florent le Comte avait été reçu le 15 juin 1685 (p. 65).

25. P. 244-246 ; p. 95-97 ; p. 218-223.

26. 11 et 18 janvier, p. 17-22, 25-26 ; 19 et 26 avril, p. 161-168.

27. Il apporte quelques corrections. Ainsi, ce n'est pas Le Brun qui a donné le dessin du tombeau de Richelieu mais Girardon.

28. T. IV, p. 419.

29. Fasc. 2, février 1701, p. 56-59. L'article n'est pas signé. Le titre de l'ouvrage est ainsi traduit : *Museum singularium artis Architectonicae, Pictoriae, Sculptoriae atque Scalptoriae...*

30. La date est donnée comme probable par Jal (*op. cit.* p. 756) qui reprend sans doute G.K. Nagler (*Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Munich, 1839, vol. 4, p. 384) qui indique « vers 1712 ». Pietro Zani (*Encyclopedia metodica*, Parme, t. 7, p. 14, à Compte, 1821) donne celle de 1713.

III. 4. Frontispice du *Cabinet des singularitez*, tome 2, 1700, Bernard Picart, d'après Louis-Michel Dumesnil. BnF, Estampes, Ya2-31-8.

III. 5 (page suivante). *Portrait de Jules Hardouin-Mansart*, gravure anonyme d'après Vivien, éditée par Florent Le Comte. BnF, Estampes., Ya2-31-8.

avait été son premier éditeur³¹. Si la date de son décès ne peut être précisée en toute certitude, plusieurs documents d'archives prouvent qu'elle doit être repoussée après le 1^{er} juillet 1721³², voire après 1728³³.

LE CABINET DES SINGULARITEZ D'ARCHITECTURE

Quelques considérations générales de l'organisation et de la conception du Cabinet des singularitez : un état d'esprit

L'abbé de Marolles est la source principale de Florent Le Comte. Alors qu'il signale rarement ses emprunts, il s'en réclame à de nombreuses reprises, renvoyant le lecteur aux catalogues de

31. AN, MC, LIV, 702. Mentionnée dans Daniel Wildenstein, *Documents inédits sur les artistes français du XVIII^e siècle, au minutier central des notaires*, Paris, 1966, p. 88.

32. Il donne procuration à sa femme Suzanne Berthomet pour recevoir les arrérages échus et à échoir des rentes sur les aides et gabelles qui lui appartiennent et dont il a l'usufruit, « le fonds et propriété estant substitué à ses enfants ». Le Comte demeurant alors « ausdit Saumur paroisse de Nantilly » (MC, XVIII, 494, document signalé par Bruno Guilois).

33. La liste des peintres et sculpteurs publiée en 1728, « conservée à l'Arsenal, quasi inédite », indique que Florent Le Comte vivrait encore en 1728. « Fleurant Leconte » sculpteur est mentionné dans celle des absents : ceux qui ont obtenu leur maîtrise, mais ne sont plus présents à Paris. Mais Bruno Guilois à qui je dois cette précision m'indique que certains peintres ou sculpteurs – dits « absents » car la maîtrise n'en a plus de nouvelle – sont morts depuis plusieurs années.

1666³⁴ et 1672³⁵. Comme les académiciens, Marolles lui sert de « garant »³⁶ et, comme ces catalogues sont devenus rares et donc chers, il les résume au fil des pages. Cependant, contrairement à lui, son dessein n'est pas de citer tous les artistes, mais seulement les principaux, ceux desquels « nous pouvons profiter [...] pour ne pas tomber dans une espèce d'Apocalypse [*sic*], où l'on peut trouver (en cas de besoin) les noms barbares, inconnus et de peu de mérite, que j'ai bien voulu obmettre pour ne pas diminuer l'attention que l'on doit avoir pour les autres³⁷. »

À la manière de Roger de Piles³⁸ et de Félibien³⁹, qu'il prend pour modèles et copie souvent, il présente son *Cabinet* sur le mode du « Discours », recourant quelquefois à la conversation. Mais contrairement à eux, pas de noms grecs ou latins, juste deux initiales, un D et un R pour *Disant* et *Répondant*⁴⁰. Ce dialogue, qui chez lui ne va pas plus loin qu'une question suivie d'une réponse, permet des digressions introduites par des tournures variées : « retournons à », (t. 3, p. 247), « changeons un peu de discours » (p. 262), « faisons suivre » (p. 264), « parcourons » (p. 267 et 280) ; « pour changer notre discours et faire une digression qui soit

34. Catalogue des livres d'estampes et de figures en taille douce. Avec un dénombrement des pieces qui y sont contenuës. Paris, F. Léonard, 1666.

35. Par exemple t. 2, p. 287. Catalogue des livres d'estampes et de figures en taille douce. Avec un dénombrement des pieces qui y sont contenues. Paris, Jacques Langlois, 1672.

36. T. 3, p. 280.

37. T. 2, p. 288.

38. Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, Nicolas Langlois, 1677.

39. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-1688, 5 vol. Voir Ugo Dionne, « Félibien dialoguiste : Les entretiens sur les vies des peintres », *Dix-septième siècle*, 2001/1, n° 210, p. 49-74.

40. T. 3, p. 36 et 42, *Vie de Poussin*.

profitable » (p. 290) ; « voyons quelque chose des » (p. 294) ; « Pour délasser l'esprit et revenir avec plus de ferveur [...] » . Sa crainte d'ennuyer le lecteur⁴¹ explique l'aspect touffu et parfois confus de son propos.

La gravure, sa technique, son utilité

Le but premier de Florent Le Comte est de célébrer les artistes français contemporains ; aussi, à l'instar de Félibien, de Charles Perrault⁴² et de bien d'autres de ses contemporains, affirme-t-il que leur production dépasse tout ce qui s'est fait en Europe grâce à la protection que leur accorde Louis XIV dont il célèbre la grandeur⁴³. Dans la même logique, il dédie son ouvrage à Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), qui vient d'être nommé surintendant des Bâtiments et protecteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture⁴⁴ (ill. 5). « Sa seconde prétention » est « de faire connaître à fond l'estampe et les célèbres graveurs qui ont paru jusqu'à présent⁴⁵ », ce qu'il annonce pour le tome trois, rappelant que, dans le premier, il a commencé « à donner l'idée de la gravure, en parlant des qualités que doit avoir un graveur, et même des perfections qui doivent accompagner son burin⁴⁶ ». Porte-parole officieux de l'Académie, il reprend textuellement les conférences de Testelin qu'il met entre guillemets, ce qui est exceptionnel⁴⁷ dans son livre. Il retrace son histoire et résume ses statuts⁴⁸. Il s'adresse aux jeunes artistes et aux amateurs afin de former leur goût, ainsi qu'aux collectionneurs pour répondre à leur curiosité en leur signalant les estampes les plus importantes et en leur donnant des catalogues. Au tome I, dans le chapitre « De la gravure en général⁴⁹ », il précise qu'il n'a pas pour but « d'instruire les maîtres, mais d'informer le public de quelques sentimens des graveurs mêmes de l'Académie⁵⁰ ».

Il entend ainsi former de bons artistes, obéissant aux principes de l'Académie, aussi martèle-t-il que le « fondement » de la gravure est le « dessein », qu'un graveur qui ne le possède pas parfaitement

41. T. 3, p. 342. Relevons encore ces digressions : « disons quelque chose des magnificences qui se sont passées » (p. 294), « retournons à voir quelques-uns de nos graveurs » (p. 297) ou encore, « changeons de discours et voyons un peu les principales estampes à considérer pour les portraits » (p. 336).

42. *Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris, A. Dezallier, 1696.

43. Voir Annegret Hoberg, *Zeit, Kunst und Geschichtsbewusstsein. Studien zur Ikonographie des Chronos in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, Dissertation zur Erlangung des akademische Grades Doktor der Philosophie... Düsseldorf, 2007, p. 142.

44. En regard de la dédicace, il place le portrait du premier architecte du roi, gravure anonyme d'après Vivien, où apparaît son exculdit, devenue très rare selon Heineken (*Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, Leipzig, G.I. Breitkopf, 1790, t. 4, p. 270).

45. T. 2, p. 286. Preuve du succès grandissant que remporte alors la gravure, on remarquera qu'en 1699, en tête de son *Abrégé de la vie des peintres*, Roger de Piles, publiait un *Traité du peintre parfait, de la connoissance des Desseins, et de l'utilité des Estampes* (Paris, François Muguet).

46. *Ibid.*

47. Éd. 1702, t. 1, p. 35-40 ; p. 30 il indique, « Ces leçons importantes ayant été rendues publiques par le sieur Testelin à la Haye, j'ay trouvé à propos de les mettre en usage pour en faire la preuve dans tout ce que je dis ». Quand les propos sont moins officiels, il n'hésite pas à paraphraser. Dans la préface (éd. 1702, non paginée) il précise : « je rapporteray quelques extraits des Conférences de l'Académie, recueillis de ce que Monsieur Testelin a rendu public ».

48. Ainsi, il indique qu'il y a trois ordres de conseillers, le dernier étant celui des amateurs, « personnes de mérites, qui pour l'amour et la connoissance qu'ils ont dans cet Art, y sont admis » (t. 3, p. 64). En écrivant ce livre espérait-il être des leurs ? Avec Bruno Guillois, nous avons émis cette hypothèse de façon concomitante (lettre du 19 juin 2017).

49. 2^e partie ; la numérotation recommençant à 1. Il y présente « les Principes de la gravure ».

50. T. 1, p. 117. Mais hormis Étienne Picart, il n'en nomme aucun, ni Girard Audran (1640-1703), Baudet (1638-1711), Edelinck (1640-1707), Giffart (1648-1713), Alexis Loir (1640-1713), Masson (1636-1700) ou Roulet (1645-1699).

« ne pourra jamais imiter aucuns tableaux ni desseins », que son œuvre sera « sans esprit, sans intelligence, sans art⁵¹ ». Il convient donc de « dessiner, long-tems des pieds et des mains d'après l'antique, sur le naturel, et d'après les tableaux et dessin d'habiles gens », et de « voir les estampes gravées d'Augustin Carache et Villamene⁵² ». Le graveur, qui doit aussi maîtriser l'architecture et la perspective, se donnera ainsi « une liberté de les faire de bon goût, se détachant de la manière propre⁵³ ». Après avoir critiqué Goltzius, Muller, Lucas Kilian, qui font « tourner les tailles [...] sans se mettre en peine de la justesse des contours, des expressions, ni de l'effet du clair-obscur qui se trouve dans les desseins et tableaux que l'on veut représenter⁵⁴ », il met en garde contre un burin trop losangé pour les chairs qui convient mieux pour les nuages, les têtes et les vagues, prônant au contraire une manière entre le carré et le losange, plus agréable mais plus difficile. Il consacre ensuite un chapitre à la conduite des tailles⁵⁵, où il indique comment rendre le poil, les cheveux et la barbe, la sculpture, les étoffes, velours et panne, les métaux, l'architecture et le paysage, les eaux et les nuages, précisant comment conserver l'égalité et l'union dans les ouvrages grands et petits. Il s'arrête également sur le choix du cuivre et des burins qui doivent être d'acier d'Allemagne qui est le plus pur et le meilleur sans fer mêlé et d'une « bonne longueur »⁵⁶ et pour terminer, s'appuyant sur « un manuscrit curieux » dont il a « eu communication⁵⁷ », il étudie l'eau-forte et donne la façon « de faire un excellent vernis⁵⁸ » car celle-ci « est présentement si fort en règne [...] qu'elle n'a jamais été poussée à un si haut degré que celui de maintenant. » Mais il affirme « qu'elle ne peut être belle, sans le secours du burin qui lui donne toute la perfection qu'on peut souhaiter⁵⁹. » La technique par immersion qu'il décrit est celle inventée par Sébastien Leclerc (1637-1714), membre de l'Académie depuis 1672. Est-ce de lui qu'il s'inspire ? Le Comte ne dresse pas de catalogue de son œuvre, mais mentionne ses estampes avec déférence dans celui de Le Brun.

Les discours novateurs de Florent Le Comte ont impressionné ses successeurs qui les ont longtemps repris mot pour mot. On les retrouve ainsi à Bologne sous la plume de Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730)⁶⁰, peu après 1708, à Florence sous celle de Francisco Gabburri (1676-1742), en 1730-1742, dans ses *Vite di Pittori*⁶¹ restées manuscrites elles aussi, à Londres en 1770 dans *De Sculptura*

51. 1702, t. 1, p. 117.

52. *ibid.*

53. T. 1, p. 118.

54. T. 1, p. 120.

55. T. 1, p. 145-155.

56. T. 2, p. 119.

57. T. 3, p. 242.

58. Ses propos complètent ceux d'Abraham Bosse (*Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin par le moyen des eaux fortes*, Paris, Bosse, 1645).

59. P. 156.

60. Marsili retranscrit la partie qui concerne la technique de la gravure et les monogrammes. Voir, Paolo, « Il generale, ossia « Dell'arte d'intagliare » : Luigi Ferdinando Marsili lettore e traduttore di Florent Le Comte », in Rita Giordano, *Esplorare la Biblioteca : scavi nei fondi della Biblioteca Universitaria di Bologna...* Bologne, Compositori, 2009, p. 75-111. Paolo Tinti reproduit intégralement le manuscrit de ce célèbre collectionneur qui donne une traduction très précise du texte français et retranscrit en marge les tournures françaises propres au monde de l'art. L'érudit bolonais qui possède la deuxième édition du *Cabinet des Curiositez* cite nommément Florent Le Comte et son ouvrage.

61. Voir notamment le tome IV où Florent Le Comte est souvent cité (Biblioteca Nazionale centrale Firenze-Fondazione Momofonte : grantour.bncf.firenze).

III. 6. *Cabinet des singularitez*, planche de monogrammes. BnF, Estampes., Ya2-31-8.

*Historico-Technica*⁶², puis en 1787 à Leipzig dans l'introduction des *Notices générales des graveurs* de Michael Huber⁶³. Dès 1745, Charles-Nicolas Cochin les avait recopiés textuellement en annotant le traité de Bosse, ajoutant ici et là quelques recommandations⁶⁴.

Les monogrammes

L'originalité de Florent Le Comte tient aussi à l'importance sans précédent qu'il accorde aux monogrammes. Si en 1672 Marolles avait joint à son catalogue sept planches réunissant un certain nombre de marques, ce recensement était donné sans ordre, sans explication et sans correspondance avec le texte. Aidé sans doute par des collectionneurs que la présence des monogrammes sur les

62. *De sculptura Historico-technica : or, the history and art of engraving...* Extracted from Baldinucci, Florent le Comte [sic], Faithorne, the *Abecedario Pittorico*, and other Authors, 4^e éd. Londres, J. Marks, 1770 [1747], p. 1-71.

63. Dresde et Leipzig, J. G. I. Beikopf, 1797. Cette influence se retrouve jusque dans la conception du frontispice allégorique ; cependant Huber ne nomme jamais Florent Le Comte.

64. *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*, par Abraham Bosse... Paris, Charles Antoine Jombert, 1745.

estampes devait avoir incité, depuis longtemps à en dresser des inventaires⁶⁵, il donne un développement considérable à cette recherche et répertorie quelque deux cents chiffres et monogrammes, présentés en quarante pages et six planches (ill. 6). Pour justifier sa démarche, il précise : « Je fais suivre ici deux planches où sont tracées quantité de leurs caractères, avec chiffres de renvois pour l'explication que je donnerai ensuite⁶⁶ », et ajoute, « j'ay choisi des caractères ou chiffres sans figures, préférablement à ceux qui en sont ornés, comme d'un caducée, d'une souricière [...], ces maîtres se sont fait assez connoître [...] »⁶⁷ : en dresser l'inventaire suffit donc. Il en est de même pour les Français, peu nombreux à en avoir usé et dont les caractères se comprennent d'eux-mêmes. Contrairement à Marolles, il présente sa démarche et accompagne chaque planche d'une « Explication⁶⁸ ». Il enrichit sa notice de références aux œuvres, indiquant également les autres signatures utilisées par le graveur. Ainsi, plus rigoureux, il classe les monogrammes par école ; mais livre les artistes sans ordre⁶⁹.

Cette étude de Florent Le Comte retient l'attention de ses successeurs. En 1750, dans l'avant-propos à sa traduction du *Dictionnaire des Monogrammes*⁷⁰ de Johann Friedrich Christ (1701-1756), Godefrid Celius (1704-1767)⁷¹ la retranscrit *in extenso*⁷² et lui emprunte deux planches de monogrammes qu'il ajoute à celles de l'auteur. S'il met en évidence ses défauts : « des marques très mal dessinées et quelques fois défigurées, des noms de maîtres estropiés si bien que d'une personne il en fait deux et inversement⁷³ », il précise que malgré son imperfection, cette étude « a servi de modèle à tous ceux qui ont travaillé depuis sur le même plan », et qu'à Hambourg, en 1709, dans le *Théâtre de la Noblesse*⁷⁴..., destiné à donner à la jeunesse « une teinture des beaux-arts⁷⁵ », on en a traduit presque mot à mot la plus grande partie en y insérant beaucoup d'erreurs. Ajoutons qu'en recopiant intégralement les planches de monogrammes de Le Comte, l'historien d'art italien Pellegrino Antonio Orlandi (1660-1727)⁷⁶ lui emprunta aussi beaucoup sans l'avouer, d'autant qu'il reprit l'essentiel de ses explications, qu'il rendit confuses en supprimant la division par école⁷⁷.

65. En France, l'amateur lyonnais Gaspard de Monconys (1592-1664) en dressa peu avant sa mort une liste alphabétique qui s'étend sur trois pages. Véronique Meyer, « Gaspard de Monconys, curieux d'estampes, vu à travers le manuscrit FR 14854 de la Bibliothèque nationale de France », [2014], à paraître dans les actes du colloque *Curieux d'estampes*.

66. T. 1, p. 136.

67. *Ibid.*

68. Titres qu'il donne aux différentes sous-parties : « Explication [...] où sont marqués les Caractères de quelques estampes d'Italie ; Marques d'autres peintres et graveurs Italiens dont voicy l'explication » (p. 252), « Explication de la Planche [...] où sont marquez des Caractères de quelques estampes de Flandres et autres Ultramontains » (t. 2, table), « Marques d'autres peintres et graveurs ultramontains car beaucoup de monogrammes ne sont pas figurés sur les planches » (p. 298).

69. Marsili (Paolo Tinti *op. cit.*) lui aussi avait retranscrit les informations données en ce domaine par Le Comte.

70. L'ouvrage avait paru à Leipzig en 1747 sous le titre *Anzeige und Auslegung der Monogrammatum*, (chez Caspar Fritschens Wittwe)... Il n'y avait pas alors de planches et les monogrammes étaient mis en marge de chaque notice. Christ utilise le livre de Florent Le Comte ; mais ne mentionne l'auteur que pour signaler ses erreurs.

71. Juriste allemand, philosophe et naturaliste, établi définitivement à Paris en 1750 ; traducteur en 1766, avec J. B. R. Robinet de *L'histoire de l'art chez les anciens* de Winckelmann.

72. P. 323-350.

73. p. XX.

74. *Der Geöffnete Ritter-Platz : Worinnen Die vornehmsten Ritterlichen Wissenschaften und Übungen, Sonderlich..., Benjamin Schillern*, Hambourg, 1706, p. 188-220. Le livre de Florent Le Comte est cité p. 228 parmi les ouvrages consacrés à l'architecture.

75. p. xxij.

76. *Abecedario Pittorico* (Bologne, C. Pisatti, 1704, p. 408-428 et 1719, p. 492-511), « Tavola V delle chifre, e Marche legate delle stampe, et Le marche sciote delle stampe ».

77. Il ne cite Le Comte qu'en bibliographie, signalant les éditions de Paris et de Bruxelles.

Bien que le livre de Florent Le Comte ait été très critiqué, notamment dans le *Journal de Trévoux* en 1750⁷⁸, il continua à servir de référence à Heineken en 1771⁷⁹, à Brulliot en 1817⁸⁰, et à Nagler en 1858-1863⁸¹, qui ne le jugèrent pas moins sévèrement.

LES CATALOGUES

Dans cette histoire des arts, Le Comte entend également présenter à ses lecteurs la biographie des principaux peintres, sculpteurs, architectes et graveurs. Sans donner ses sources, il se contente le plus souvent de reprendre les écrits de ses prédécesseurs. Il recopie ainsi Félibien, et aussi le *Mercur*, notamment pour Van der Meulen. Pour la biographie de Nanteuil (p. 388-393), il reprend presque mot à mot la notice que Perrault lui avait consacrée en 1696 dans ses *Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* (p. 97-98), mais il apporte parfois des informations inédites. Sa biographie de Guillaume Chasteau⁸², la première qui lui ait été consacrée et qui sera reprise par Mariette dans ses *Notes manuscrites*, est ainsi une source primordiale. Cependant, c'est pour ses catalogues qu'il a le plus retenu l'attention de ses contemporains et successeurs. Il en dresse vingt-deux qu'il répartit à la fin de chacun volume. Hormis celui de Raphaël, tous traitent de la gravure de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle, française avant tout, mais aussi flamande, italienne et même allemande avec Wilhelm Baur. Ces catalogues sont consacrés à l'œuvre gravé d'après sept des principaux peintres européens, Raphaël, les Carrache, Abraham Bloemaert, Van Dyck, Rubens, Van der Meulen, Poussin et Le Brun, puis à quatre aquafortistes, Tempesta, Della Bella, Callot, Baur. Viennent enfin les burinistes, les Sadeler, Mellan, Nanteuil. On trouve aussi quelques catalogues thématiques : l'œuvre des Marot, la galerie du Palais Royal de Heince et Bignon, celle du prince Léopold-Guillaume, le *Theatrum Pictorium*, recueil conçu en 1658 par David Teniers le Jeune, et le Cabinet du Roi ou encore celui des mays de Notre-Dame, tableaux commandés par les orfèvres pour la cathédrale Notre Dame de Paris, qui ne concerne pas la gravure.

Florent Le Comte entend faire des « catalogues exacts ». Ce terme est récurrent. Il fait appel aux lecteurs : « S'il y a quelques pièces obmises dans mes catalogues de maîtres que des curieux aient dans leurs recueils d'Estampes je leur seray sensiblement obligé que j'en puisse avoir la communication, pour l'ajouter dans une autre édition avec celles qui pourraient nouvellement paroître⁸³ ». En tête des catalogues il précise qu'il ne s'y « trouve rien d'imaginaire » ; « j'ai vu de mes yeux, écrit-il, les pièces dont je fais un détail. ». La description de chaque estampe doit être « capable de les faire distinguer les unes des autres [...] ».

78. L'auteur reprend les remarques de Célius qu'on retrouve dans la traduction en hollandais sous le nom de Florentyn Lecomte, *Het konst-cabinet der bouw-, schilder- beeldhouw- en graveerkunde...* Arnoldus Lobedanius, Utrecht, 1744 et 1745 (autre édition en 1761, à Dordrecht chez Abraham Blussé).

79. Dans son *Idée générale d'une collection complete d'estampes...* (Leipzig, Vienne, 1771, p. 489), dénonçant la médiocre qualité des travaux de ses prédécesseurs, il annonce qu'il prépare une étude sur les monogrammes.

80. *Dictionnaire de monogrammes, chiffres, lettres initiales et marques figurées*, Munich, J. C. Cotta, 1717. Il renvoie à Florent Le Comte pour ce qui lui pose problème : erreurs repérées dans son livre ou monogrammes qu'il n'a pas retrouvés.

81. *Die Monogrammisten*, Düsseldorf, G. Franz, 1868-1879.

82. T. 3, p. 386-388.

83. T. 1, p.1.

Dans le catalogue de Marc-Antoine (Marcantonio Raimondi), il donne trois raisons⁸⁴ pour ne rien oublier de ce que les curieux croient qu'il a gravé : « éviter la critique, et ne point décider en Maître sur des estampes, dont les personnes examinent jusques au nombre des traits » ; « incorporer la plus grande partie de l'œuvre de ce grand Homme, qui a gravé d'après les plus fameux de son tems et même fait des pièces doubles sans y faire beaucoup de changement, ce qui les a beaucoup multipliés ». Cependant, il se résout parfois à ne traiter qu'une partie de l'œuvre des artistes. Craignant là aussi l'ennui qui saisirait le lecteur, il ne retient que les portraits gravés par les Sadeler, et notamment ceux de Gilles qui sont les plus recherchés.

Les antécédents

Paru le 1^{er} septembre 1678 dans le *Mercure Galant*, le premier catalogue destiné à un large public présentait les ouvrages gravés pour le roi⁸⁵. Il faut attendre huit ans avant que l'expérience soit renouvelée. En février 1686, le *Mercure* s'engage à donner tous les mois une liste des belles estampes avec les noms des graveurs et des marchands ainsi que les prix. Juin⁸⁶ voit la publication d'une brève énumération des suites gravées par les Sadeler (p. 264), juillet celle du catalogue de Marot (p. 40), septembre celle de la « Liste des estampes qui restent de feu Mr. Le Pautre » (p. 204-210), puis novembre le catalogue de Le Brun (p. 93). Mais dès le mois de juin (p. 259), on fit savoir que « les graveurs et les imagers [...] n'ont pas jugé à propos que le public sçeut le prix de leurs estampes ; [que certains] ont appréhendé qu'on ne marquast la différence qu'il y a entre eux [...] et qu'ils] ont crû qu'ils devoient euxmesmes faire des catalogues de ce qui les regarde pour en profiter ». Ainsi, il serait inutile de poursuivre cet effort. Mais en mars 1690, après la mort de Le Brun, on donna un catalogue de son œuvre. Il fallut ensuite attendre Florent Le Comte pour que fussent publiés de nouveaux des catalogues destinés à un large public. Ceux du *Mercure* lui servirent de modèle. S'il lui arrive d'en reprendre *in-extenso*, il propose pour la plupart une présentation nouvelle.

Raisons d'être

Les catalogues contribuent à retracer l'histoire des arts. Celui de Marot permet aux curieux de trouver ce qui s'est fait en France de magnifique et de grand touchant les édifices ; les estampes des tableaux de la galerie du prince Léopold-Guillaume font connaître « quantité d'originaux d'Italie, de Florence, Lombardie et autres ». L'œuvre de Van der Meulen contribue à la gloire du roi et convainc « toute la terre de la réputation qu'il s'est acquise⁸⁷ ». La *Galerie du Palais Royal*, les catalogues des portraits de Van Dyck⁸⁸ et de Nanteuil⁸⁹ gardent le souvenir de tous les personnages tant français qu'étrangers qui y sont renfermés. Ceux de Mellan et des Carrache permettent aux amateurs de ne pas douter de ce qu'ils cherchent⁹⁰ et celui de Rubens fera « connaître par le détail de ses ouvrages les plus fameux Graveurs » flamands⁹¹. Le succès remporté par Mellan⁹², Bloemaert⁹³

84. T. 3, p. 268-9.

85. P. 89-90.

86. P. 264.

87. T. 1, p. 63.

88. P. 141.

89. P. 73.

90. P. 301 ; t. 1, p. 165.

91. P. 107.

92. T. I, p. 301.

93. T. 2, p. 355.

et Callot⁹⁴, l'originalité de l'œuvre de Baur⁹⁵ et l'extrême abondance des productions de Tempesta⁹⁶ et de Della Bella⁹⁷ l'ont obligé à entreprendre cette quête. S'il finit son *Cabinet* par une confrontation entre les œuvres de Le Brun et de Raphaël, c'est pour mieux inviter l'amateur à comparer la production des deux maîtres.

Les sources

Introduit auprès de Nicolas Clément (1647-1712), conservateur de la Bibliothèque du roi, qui lui communiqua le livre-journal de Nanteuil, aujourd'hui disparu, sur lequel il vérifia les dates, Le Comte eut sans doute tout loisir de consulter les recueils des collections de Louis XIV, notamment ceux de Marolles et avait ses entrées à l'abbaye de Sainte-Geneviève, qui possédait une riche collection de dessins et d'estampes. Son bibliothécaire, le R. P. Sarrebourse (1648-1710) lui donna lui aussi des informations sur les gravures de Nanteuil. Lié avec les marchands, les graveurs et les collectionneurs, il dut également profiter des renseignements et des listes qu'ils lui fournirent. Les nombreuses incises glissées dans le catalogue de l'œuvre de Le Brun s'apparentent à des annonces publicitaires passées probablement en échange d'informations (p. 226). Ainsi, la veuve de François de Poilly vend ses derniers ouvrages avec ceux de son frère Nicolas⁹⁸ ; on trouvera « ruë saint Jacques au Pilier d'Or » quantité d'estampes gravées par Audran d'après le Dominiquin, Poussin, Le Brun et Mignard⁹⁹ ; d'Edelinck, demeurant aux Gobelins¹⁰⁰, il énumère les plus beaux portraits d'après de Troy, Rigaud et Largillière. Il annonce que le douzième volume des *Hommes illustres* de Perrault paraîtra prochainement¹⁰¹, puis il cite Étienne Picart, Sébastien Leclerc, Baudet, Jean Mariette¹⁰² et Fagnany¹⁰³, « Italien et Joaillier assez connu dans cette ville qui par ses applications a rangé ce qu'il en a imprimé [de Callot] dans un ordre qui en augmente encore la beauté [...] », ajoutant qu'il fait présentement graver des encadrements pour les gravures qui sont « rangées par matières en deux grands Volumes in folio¹⁰⁴ [...] » mais qu'il « les a aussi separez en autant de petits volumes qu'il y a de matières, pour former différentes grandeurs de livres dans une Bibliothèque »¹⁰⁵. Son entreprise est suffisamment connue pour que des informations lui viennent d'Italie. En tête des catalogues de gravures de Simone Cantarini (1612-1648)¹⁰⁶ et de Pietro Testa (1617-1650)¹⁰⁷, il indique qu'ils lui ont été transmis par « Monsieur Contarini » qui les a traduits.

94. T. 2, p. 376.

95. T. 2, p. 351.

96. T. 2, p. 335.

97. T. 2, p. 393.

98. P. 228.

99. P. 228-229.

100. P. 231.

101. P. 234.

102. P. 239.

103. T. 2, p. 375, éd. 1702.

104. 1702, t. 3, p. 375.

105. Il précise (*ibid.*) que ce fonds lui venait de Catherine Kuttinger, fille d'Israël Henriet laquelle avait hérité de la moitié des planches de Callot, l'autre moitié étant revenue à son frère. Voir J. Lieure, « Notes sur Jacques Callot », *Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 47-74 (p. 59).

106. Il ne paraît pas connaître l'artiste mais il est le premier à publier le catalogue de ses gravures : dix-neuf planches précisément décrites avec leur format.

107. Avant lui, Baldinucci avait fait paraître une liste beaucoup plus précise où les planches étaient classées suivant leur format. Voir Evelina Borea dans *Filippo Baldinucci, Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame...* [1686], éd. E. Borea, Turin, Giulio Einaudi, 2013, p. 198-200.

Le classement

Depuis longtemps la question du classement est au cœur de la réflexion de nombreux collectionneurs. Florent Le Comte, dans son « Idée d'une belle bibliothèque d'estampes »¹⁰⁸ propose un cadre rigoureux divisé en quatre ordres, l'histoire, le progrès des arts, la morale et enfin « les mélanges ». Mais ce n'est en réalité qu'une copie intégrale d'un texte d'Odespung de La Meschinière (1597-1655), publié cinquante ans plus tôt¹⁰⁹ ; comme cela avait été le cas pour les marques de collection, en 1740, *Le Sculptura historico-Technica or the history of the art engraving* reprit également ce catalogue, sans en rien changer même dans ses éditions les plus récentes, ce qui est assez étonnant puisque les artistes cités étaient donc au mieux actifs au début du XVII^e siècle¹¹⁰.

Souci manifeste chez Florent Le Comte, le classement varie selon qu'il traite de peintres ou de graveurs. Suivant la spécificité de l'œuvre, la nomenclature proposée est plus ou moins complexe. Son premier catalogue, celui des Marot¹¹¹, est un des moins réussis. Contrairement aux autres, il recopie celui du *Mercur* (p. 40), qui reprend la table publiée par Marot en tête de son recueil : aucune articulation précise, pas de mention de formats, pas d'attribution au père Jean I ou à ses fils Jean II et Daniel ; invention et d'interprétation, tout s'y mêle.

Les autres catalogues sont plus complexes. Dans celui de Mellan¹¹², le premier qui lui ait été consacré, apparaît un réel souci de classement. On y trouve huit rubriques : d'abord le Nouveau Testament, mais l'ordre des pièces n'est pas rigoureux, puis les emblèmes et allégories, ornements, frontispices et statues... Par des descriptions relativement précises, il tente de différencier les gravures, mais commet des erreurs. La « Flagellation, grande pièce en hauteur dédiée à Mr. Fouquet avec les armes en bas »¹¹³ n'est autre que le *Christ mené par les soldats* et la *Suite de la vie de Saint Bruno* montre en fait *Saint Bernard*¹¹⁴.

Pour Nanteuil, il décrit les sujets religieux, puis les portraits¹¹⁵. Il fait savoir qu'il y a « quatre sortes de grandeur de portraits » et que lorsqu'il « marque retouché, cela ne s'entend point à vouloir dire que la planche ait été usée mais bien qu'on y a fait quelques augmentation, ou diminution suivant les occasions dans lesquelles ils [les portraits] ont servi [...] »¹¹⁶. Viennent en premier lieu ceux du roi, princes et princesses de la maison royale et autres personnes de distinction, puis les cardinaux, ceux des personnes distinguées qui ont écrit. Mais il n'y a pas d'ordre à l'intérieur des rubriques, si ce n'est que les portraits d'un même personnage sont réunis. Pour celui de *Pierre Dupuis*, il précise, « Il est en ovale avec des armes en bas, *Nant. en 48*¹¹⁷. Cette pièce étoit très-rare, mais elle ne l'est plus tant depuis dix ou douze ans que la planche fut apportée de proche Lion à Paris » (p. 219). Il donne exceptionnellement des appréciations. À propos du portrait de *Pompone de Bellièvre* (p. 205) gravé d'après Le Brun, il indique qu'il « peut passer pour le chef d'œuvre de Nanteuil tant pour la

108. t. 1, p. 159-183.

109. Véronique Meyer, « Louis Odespung de La Meschinière (1597-1655). Un collectionneur d'estampes, précurseur de Marolles, pillé par Florent Le Comte », *Nouvelles de l'estampe*, n° 240, automne 2012, p. 4-30.

110. *Op. cit.*

111. t. 1, p. 29-42.

112. Le 10^e en date ; t. 2, p. 301-327.

113. P. 302 ; Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle. Claude Mellan*, Paris, Bibliothèque nationale, 1988, t. 17, n° 20.

114. *Ibid.*, n° 61-64.

115. T. 1, p. 325-354.

116. T. 1, p. 329.

117. La planche n'est pas datée, il tire donc cette information du livre journal.

III. 7. *Cabinet des singularitez*, catalogue des gravures de Poussin. BnF, Estampes., Ya2-31-8.

tête que pour le vêtement ». Pour Baur¹¹⁸, il s'intéresse uniquement aux estampes d'après ses dessins, mais il distingue en deux listes celles qu'il a gravées lui-même ou qui l'ont été d'après lui. Il en est de même pour Callot¹¹⁹. Le classement en dix rubriques est assez confus. Viennent d'abord les sujets de dévotion, puis les différentes pièces de dévotion, « les différents sujets et fantaisies » [en fait des scènes de genre], les pièces séparées, les paysages, les caprices grotesques et ballets, les sujets de guerre ; les sujets de guerre, [de nouveau des] pièces séparées ; les livres et titres de livres, les portraits. Florent Le Comte ne numérote pas les estampes et les imprécisions de son classement durent laisser perplexes ceux qui souhaitaient suivre son plan.

118. T. 2, p. 351-353. Il l'appelle Guillaume Baur.

119. T. 2, p. 376-391. Félibien avait présenté chronologiquement un grand nombre d'œuvres de Callot. Florent Le Comte (t. 3, p. 366-376) qui le reprend pour l'essentiel, fit de même dans la vie du graveur.

Adoptant la présentation choisie par Marolles dans son catalogue de 1666 pour les peintres, Le Comte commence par donner la liste en italique de leurs interprètes. Pour Poussin (ill. 7), Le Brun et Raphaël, il privilégie un classement par graveurs alors que pour Rubens il opte pour un ordre thématique assez confus, mais il s'agit de son premier essai. Contrairement au *Mercur*¹²⁰, qui donnait en mars 1690 une liste des estampes sans aucun ordre, ni aucun nom de graveur, hormis celui de Rousselet, pour le catalogue de l'œuvre de Le Brun (ill. 8), il commence par les planches du peintre lui-même et celles de son frère Gabriel ; suivent les œuvres de Michel Lasne, Rousselet, Boulanger, Daret, François de Poilly, Audran, Edelinck... Cette succession obéit approximativement à la chronologie, mais le classement des pièces dans l'œuvre des graveurs est aléatoire. Notons que ses contemporains, qu'il s'agisse de Baldinucci¹²¹, de l'auteur du *Mercur* ou des marchands français et italiens¹²², ne sont guère plus rigoureux. Ainsi, en 1686, dans sa biographie de Tempesta, Baldinucci¹²³ mentionne un grand nombre de suites, mais n'en donne pas de liste. Le Comte tente lui un premier classement en six grandes rubriques¹²⁴ : les sujets de dévotion (Ancien et Nouveau Testament), les métamorphoses, et autres sujets ; les sujets énigmatiques et historiques, les paysages et les chasses, les cavalcades et têtes grotesques et enfin les titres de livres. Il ne s'agit pas de dresser le catalogue complet du graveur, mais de donner des indications utiles aux amateurs français désirant acquérir les œuvres de l'artiste. Il leur propose ainsi un des catalogues les plus étendus qui soient, où sont indiqués également les graveurs qui ont travaillé d'après les dessins de l'artiste. Aux cinq noms cités par Marolles, il en ajoute sept, précisant en outre ceux des éditeurs romains qui apparaissent sur les cuivres, ainsi que les dates, le nombre de pièces par suite et le format des compositions. Pour Stefano della Bella¹²⁵, ce ne sont pas moins de neuf rubriques, mais sans ordre dans chacune. Il commence par les sujets de dévotion et par les Vierges ; suivent les portraits, les sujets historiques, les « petits sujets languets », les sujets d'armées et pièces séparées, les vues de mer, les paysages, les cartouches et vases, les pièces historiques et autres grotesques, et termine par les titres de livres. Bien qu'il ne l'indique pas, il mêle œuvres originales et interprétations. Mais là encore il propose un cadre de classement aux collectionneurs, alors que Baldinucci, qui avait donné un catalogue de l'œuvre de Stefano della Bella¹²⁶ à qui il vouait une véritable admiration, n'en avait fourni aucun.

Par ses notices, Le Comte annonce de loin les normes qui auront cours quarante ans plus tard avec l'apparition des catalogues raisonnés¹²⁷ ; il donne un titre, une courte description, indique parfois la date, le noms des dédicataires et la présence d'armoiries ; si le titre est en latin ou en italien, il le

120. p. 199-210.

121. Evelina Borea, *op. cit.*

122. Voir Peter Fuhring, « Jean Nicolas de Tralage la documentation d'un collectionneur d'estampes au xviii^e siècle », p. 515-538, *L'estampe au Grand Siècle, Études offertes à Maxime Préaud*, Paris, École des chartes, Bibliothèque nationale de France, 2010 et « The stocklist of Joannes Galle, print publisher of Antwerp, and print sales from old copperplates in the seventeenth century », *Simiolus*, 2017, n° 39-3, p. 225-313.

123. éd. E. Borea, *op. cit.*, p. 85-95. Il ne dresse pas de liste mais fait mention des œuvres dans le corps de la notice.

124. T. 2, p. 335-350 (à Tempeste).

125. T. 2, p. 393-406 (à Étienne de la Belle).

126. *Ibid.* 163-183.

127. Après le catalogue de Rembrandt et Vischer par Gersaint paru en 1751, mentionnons la publication un an plus tard, du *Catalogue de l'œuvre de F. de Poilly, graveur ordinaire du roi* par Robert Hecquet (Paris, Duchesne, 1752).

III. 8. Une page du Catalogue de l'œuvre de
Le Brun parue dans le *Mercur Galant* de
mars 1690 (p. 202-203).

retranscrit en italique ; il utilise également des abréviations qui révèlent la nature de l'intervention du peintre et du dessinateur, *P[inxit] & sc[ulpsit]* ou *ad vivum, del[inea-vit]*, ou *delin.* ou encore *fecit*¹²⁸.

En 1704, dans sa *Bibliothèque curieuse et instructive de divers ouvrages*¹²⁹, faisant référence au *Cabinet des singularitez*, Ménestrier déplore que cet « ordre si nécessaire à tous les ouvrages instructifs manque à ce livre rempli d'ailleurs d'un très grand nombre de curiositez, mais mal rangées et confuses en plusieurs de leurs explications ». Cette critique fut récurrente. En 1778, Heinecken lui consacre deux pages dans le *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*¹³⁰, où il précise que l'auteur a « suivi aveuglement¹³¹ » Marolles et « renchéri sur son modèle ». Il les rend tous deux responsables des « erreurs

dans l'histoire de la Gravure [qui] ont pris tellement racine, tant en France qu'ailleurs, qu'il est presque impossible de ramener ceux qui se sont laissé égarer dès leur jeunesse¹³². » Il souligne néanmoins qu'il a été plus loin que Marolles en introduisant « dans son livre des catalogues entiers de plusieurs œuvres. Il est vrai qu'il s'y est glissé bien des fautes. Mais, il n'est pas moins vrai, qu'il a fourni à ses successeurs l'occasion de mieux faire¹³³ ». Il énumère ensuite les catalogues contenus dans chaque volume, ajoutant : « Gersaint, qui joignoit à autant de connoissance beaucoup plus de goût, a imité Florent Le Comte, en insérant dans les catalogues de ses ventes, non seulement une description des pièces à vendre, mais aussi des catalogues des œuvres entières. Ainsi l'on trouve dans le catalogue raisonné de feu M. Quentin de Lorangère, publié à Paris en 1744, l'œuvre de *Jacques Calot* [sic] ; l'œuvre

128. On retrouve les mêmes mentions chez Baldinucci dans sa biographie de Della Bella, E. Borea, *op. cit.*

129. Trévoux, de l'Imprimerie de S.A.S., 1704 et à Paris chez Jean Boudot, p. 108.

130. Avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés, Leipzig, t. 1, p. IX-X.

131. *Ibid.*

132. *Ibid.*, p. X.

133. *Ibid.*

d'Étienne de la Belle, et l'œuvre de *Sébastien Le Clerc*, outre plusieurs autres qui ne sont pas si détaillés. Depuis Gersaint presque tous les autres, qui ont publié des catalogues de ventes, soit à Paris, soit ailleurs, ont suivi la même méthode¹³⁴. »

Ainsi malgré son esprit brouillon, par sa curiosité et sa volonté de répondre à l'attente des amateurs¹³⁵, Florent Le Comte ouvre la porte à bien des publications que l'on dirait aujourd'hui « plus scientifiques ». S'il avait choisi le modèle des dictionnaires, gageons que son livre aurait été plus utile, car les multiples informations qu'il renferme auraient été mieux mises en valeur ; mais la mode n'en était pas encore venue. Rappelons également que bien des informations qu'il apporte concernant la peinture sont des sources uniques pour la connaissance de certains artistes. Il en est ainsi des quelques pages qu'il consacre à Le Sueur qui contiennent aujourd'hui encore des indications qu'il est le seul à fournir, parce qu'il a eu entre les mains le livre de raison de l'artiste et qu'il a pu ainsi nourrir sa vie du peintre par un catalogue chronologique de son œuvre avec le nom des commanditaires¹³⁶. Précisons que son livre intéressa aussi les amateurs d'architecture à qui il s'adressait également comme l'indique son titre. Ainsi, en 1709, dans son *Traité du droit de voyrie, contenant un recueil des édits, déclarations, arrests et réglemens qui ont attribué la connoissance de ce droit aux trésoriers de France généraux des finances*¹³⁷, Gérard Mellier faisait savoir : « À l'égard des églises, des bâtimens publics, des aqueducs, des ponts et des palais superbes que l'on doit à la pitié, à la libéralité et à la magnificence de nos roys, les curieux ne pourroient voir un détail assez ample dans les trois livres des singularités d'architecture, peinture, sculpture [sic], et graveure, composés par le sieur Florent le Comte. »

Cependant, *Le Cabinet des singularitez* resta sans postérité pendant près de cinquante ans, car ce n'est qu'à partir des années 1740, sans doute en raison du nombre croissant de collectionneurs, que les publications sur l'estampe se multiplièrent. Comme le remarque Heineken, il faut attendre Gersaint pour que réapparaissent de semblables catalogues. Mais au lieu d'être insérés dans un journal ou dans un livre consacré à l'histoire de l'architecture, de la peinture, sculpture et gravure, ils trouvent d'abord une place nouvelle dans les catalogues de vente, pour enfin, à partir de 1751 avec l'œuvre de Rembrandt, se suffire à eux-mêmes et porter le titre de « catalogue raisonné » attestant ainsi de l'ambition de leurs auteurs et de la rigueur de leur classement.

134. *Ibid.*

135. Ainsi, le 14 mai 1705 Begon écrit à Villermont, « J'ai le livre du sieur Le Comte dont vous m'écrivez qui est fort commode dans un cabinet tel que le mien » (Georges Duplessis, *Correspondance et documents inédits, un curieux du xvii^e siècle*, Michel Bégon, Paris, Aubry, 1874, p. 132-133).

136. Ainsi, Alain Mérot y renvoie souvent dans son étude de l'œuvre du peintre, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, Arthéna, [1987] 2000.

137. Paris, N. Simart, p. 158. L'auteur renvoie à l'édition de 1699.