



HAL
open science

La description de l'estampe, à la croisée de la littérature et de l'histoire de l'art

Nastasia Gallian, Léo Stambul

► To cite this version:

Nastasia Gallian, Léo Stambul. La description de l'estampe, à la croisée de la littérature et de l'histoire de l'art. *Nouvelles de l'estampe*, 2024, 272, 10.4000/12qju . hal-04799549v2

HAL Id: hal-04799549

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04799549v2>

Submitted on 11 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

La description de l'estampe, à la croisée de la littérature et de l'histoire de l'art

Describing Prints, at the Crossroads of Literature and Art History

Nastasia Gallian et Léo Stambul



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/estampe/5785>

DOI : 10.4000/12qju

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Ce document vous est fourni par Sorbonne Université



Référence électronique

Nastasia Gallian et Léo Stambul, « La description de l'estampe, à la croisée de la littérature et de l'histoire de l'art », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 272 | 2024, mis en ligne le 15 novembre 2024, consulté le 11 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/5785> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12qju>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La description de l'estampe, à la croisée de la littérature et de l'histoire de l'art

Describing Prints, at the Crossroads of Literature and Art History

Nastasia Gallian et Léo Stambul

- 1 Dès les premières décennies d'existence de l'estampe, la présence d'éléments textuels dans l'image et sous l'image apparaît comme un trait consubstantiel de ce *medium*. Phylactères, prières, légendes constituent d'abord l'essentiel de la matière discursive gravée avec l'image, dans une relation d'interdépendance forte entre le langage iconographique et le langage verbal¹. Dans la veine des travaux initiés au Centre Chastel par Marianne Grivel et Emmanuel Lurin², la lettre de l'estampe est ainsi devenue un objet d'étude à part entière qui permet d'interroger, outre la question de l'illustration, l'une des principales modalités du rapport entre texte et image. Il est toutefois possible d'en poursuivre l'étude en étendant le champ d'analyse au-delà des seuls textes présents dans ou sous l'estampe ; autrement dit au-delà des textes qui sont partie prenante du dispositif créé par le graveur et les autres professionnels du texte et de l'image avec lesquels il collabore. Cet élargissement a pour ambition d'éclairer d'autres types d'enjeux, en l'occurrence des enjeux artistiques et littéraires qui permettent de saisir les œuvres dans leur singularité, mais aussi des enjeux pratiques inhérents au *medium* qu'est la gravure. Ces dynamiques peuvent être envisagées à travers la notion protéiforme de « description » que Furetière définit comme les actions de :

Mettre au net ou en grosse une minute, ou une copie brouillée. Il a composé son thème, il n'a plus qu'à le *descrire*. Cette copie est trop fautive, il la faut corriger et *descrire*.

Figurer, représenter par le pinceau, la plume, ou le discours une chose avec toutes ses circonstances, en telle sorte qu'on la reconnoisse, qu'on croit la voir. Ce Geographe a bien *descrit* toute l'Asie. Ce Peintre a bien *descrit* cette bataille. Cet Historien a bien *descrit* les mœurs de son temps. Ce Satyrique a fort bien *descrit* un tel ridicule, il n'y a personne qui ne le reconnoisse. On dit aussi en Geometrie, *Descrire* un cercle, une ellipse, une parabole, pour dire, les tracer avec un compas

ou autre instrument propre.

Définir imparfaitement les choses, en donner une idée générale. Un Grammairien doit se contenter de *descrire* les choses, il n'est pas obligé de les définir exactement, comme un Philosophe³.

- 2 Dans le premier sens donné par Furetière, la description relève d'un acte pratique de clarification, voire de correction d'un élément préexistant inabouti que la description doit venir parachever. Mais la description relève également du processus de matérialisation et de représentation d'une idée abstraite (l'Asie, une bataille, une personne, un cercle) dans un *medium* particulier (peinture, gravure, discours), afin de la rendre visible et reconnaissable par un tiers. Et pourtant, la description peut encore se permettre de ne fonctionner que par touches et de façon allusive, sans exigence d'exhaustivité, comme une définition « imparfaite ».

Décrire la gravure : contours d'une pratique textuelle et littéraire

- 3 Dans cette perspective, il convient de préciser le régime discursif des lettres d'estampe qui relèvent *stricto sensu* de la description et qui permettent de penser l'estampe par rapport aux autres *media* artistiques, à la fois par analogie mais aussi par contraste. Par analogie d'abord, puisque, à l'instar des autres *media* artistiques tels que la peinture, la sculpture ou l'architecture, la gravure est un art du muet qui peut être verbalisé et décrit pour lui-même⁴. En revanche, l'estampe, à cause de ses propriétés matérielles, entretient une proximité toute particulière avec les arts du langage, qui lui est tout à fait spécifique : en tant qu'image le plus souvent en noir et blanc, relevant d'un langage linéaire et graphique, elle dialogue en effet par nature avec le texte imprimé lui-même. Textes et estampes sont des *alter ego*, faits d'encre et de papier, qui circulent et se manipulent de la même manière. Les lettres descriptives ont des propriétés particulières, qui les distinguent des lettres qui relèvent de l'action de sourcer, d'indexer, ou d'adresser, qui sont des formes de lettres fréquentes.
- 4 Seront donc délaissés ici tous les textes indicatifs, dont relèvent par exemple les titres (énoncés purement dénotatifs en mention autonymique, à vocation de classification dans un répertoire) et les sources (énoncés également dénotatifs qui servent à indexer l'estampe à un texte dont elle serait l'illustration simple, selon un rapport de subordination). Mais il convient aussi d'exclure les citations, énoncés fragmentaires issus du texte source que l'estampe duplique et extrait du tissu littéraire et qu'elle met en valeur sur la page gravée, puisque dans ce cas l'image fige un moment du texte, en amplifie l'effet et l'illustre au sens fort du terme, en lui donnant du lustre, un éclat destiné à briller longtemps pour la postérité (fig. 1).



Fig. 1. William Nutter d'après Samuel Shelley, *Calypso déplorant le départ d'Ulysse*, stipple imprimé en couleurs, 20,2x20 cm, 1780. Londres, British Museum, 1872,0511.297. La lettre cite un extrait du livre I des *Aventures de Télémaque* de Fénelon

- 5 Les légendes n'entreront pas non plus dans le cadre de la description, car le texte y est une explication, un déchiffrement des parties de l'image, qui sont listées dans la lettre selon un système de renvois numériques ou alphabétiques, de manière plus ou moins lapidaire. Ces légendes sont récurrentes dans les estampes à vocation didactique et scientifique, lorsqu'il est nécessaire de désigner correctement les différents éléments de l'image afin d'en appréhender le sens (fig. 2).

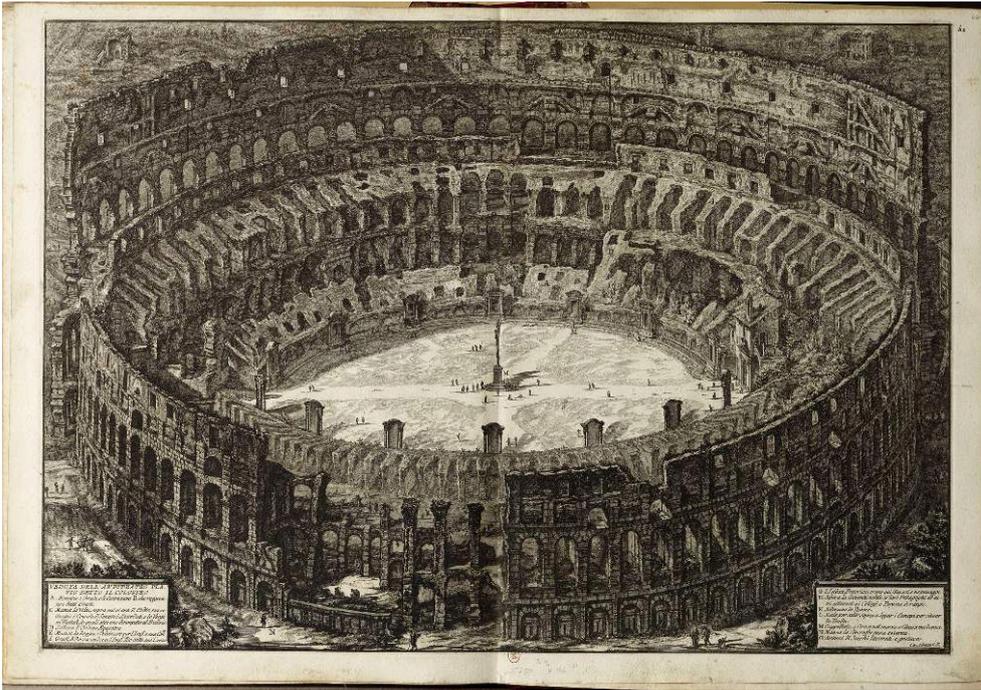


Fig. 2. Piranèse, « Vue du Colisée », *Vedute di Roma*, eau-forte, 49,1x71,5 cm, v. 1775. BnF, Estampes, Gc-28-Fol

- 6 Enfin, l'étude de la description suppose d'exclure aussi les textes d'adresse, par lesquels le graveur dédie l'image à un protecteur afin de s'attirer ses bonnes grâces. Ce type de lettre distingue, parmi tous les regardeurs de l'image, l'un d'entre eux comme étant particulièrement illustre, jusqu'à référencer les titres sociaux de la personne, parfois aussi ses qualités morales, dont l'accumulation fait office de louange (fig. 3).



Fig. 3. Jean-Joseph Baléchou d'après Joseph Vernet, *La Tempête*, état ii/iv, eau-forte et burin, 50,5x56,8 cm, 1757 (Paris, BnF, Estampes, Réserve AA-5 (Baléchou, Jean-Joseph))

- 7 À l'inverse, la notion de description permet d'intégrer dans le *corpus* des textes séparés de l'estampe, qui décrivent les gravures *in absentia*, voire qui n'entrent pas du tout dans des dispositifs visuels liant matériellement texte et image (le catalogue de vente, l'inventaire après décès, etc.). Ce sont d'ailleurs des sens du mot « décrire » encore attestés au xvii^e siècle :

[...] se dit aussi, De la representation qu'on fait des traits du visage, du poil, et de la taille d'un homme. On a envoyé la description de cet homme à tous les Gouverneurs, à tous les Maistres des ponts et passages.

Il signifie aussi, L'inventaire qui comprend le nombre et la qualité des meubles qui se trouvent dans une maison. Il fit la description des meubles⁵.

- 8 Entrent dans le cadre de la seconde définition, les écrits à vocation pratique tels que le catalogue raisonné, dont la logique de classement, souvent définie en préambule, recourt à une notice-type qui sert de matrice à la description de toutes les estampes. Ces ouvrages ont pour vocation de permettre l'identification précise des gravures (auteur, sujet, traits particuliers) et leur évaluation (esthétique mais aussi financière) par un tiers. La première définition en revanche invite à interroger certes l'intermédialité, au sens étroit du terme (quand deux *media* traitent simultanément du même contenu), mais surtout la « métamédialité », c'est-à-dire la façon dont un *medium* prend en charge le commentaire d'un autre *medium* (comme le métadiscours commente le discours en lui-même).



Fig. 4. Pierre Drevet d'après Roger de Piles, *Portrait de Boileau-Despréaux à mi-corps*, burin, 25,1x18,6 cm, 1704. Château de Versailles, n° inv : INV.GRAV.LP 30.101.3

- 9 La description de l'estampe permet aussi d'interroger les écrits du for privé et de voir quel usage social et mondain est fait de ce genre de discours. Les correspondances comme les mémoires révèlent ainsi le rôle que joue l'estampe dans la sociabilité et comment sa description et son appréciation deviennent objet d'un intérêt nouveau, surtout lorsque la conversation se penche sur l'éventail des effets possibles de la gravure, comme ce fut le cas à propos des portraits gravés de Boileau⁶. En effet, à l'occasion de l'exécution d'une première gravure de lui par Drevet en 1704 (fig. 4), le poète écrit à Pierre Le Verrier, son correspondant :

Oui, Le Verrier, c'est là mon fidele portrait,
 Et l'on m'y void, en chaque trait,
 L'Ennemi des Cotins tracé sur mon visage.
 Mais dans les vers altiers, qu'au bas de cet Ouvrage,
 Trop enclin à me rehausser
 Sur un ton si pompeux tu me fais prononcer
 Qui de l'ami du Vrai reconnoistra l'image⁷ ?

- 10 Ici, l'épigramme commente la gravure de façon rapide en évoquant le « trait », le « tracé », le « visage ». Mais au niveau de la « métamédialité », cette épigramme dénonce le quatrain originellement placé sous l'estampe, à cause de son contenu si élogieux qu'il en vient à brouiller l'image du poète. Ce type de description allusive de l'estampe devient ainsi un thème récurrent des lettres qui s'amusent à comparer les différents portraits gravés de Boileau :

Il y a des gens qui trouvent que le portrait me ressemble beaucoup mais il y en a bien aussi qui n'y trouvent point de ressemblance. Pour moi je ne sçauois qu'en dire car je ne me connois pas trop bien et je ne consulte pas trop souvent mon miroir. Il y a encore un autre portrait de moi gravé [fig. 5] par un ouvrier dont je ne scais pas le nom [André Bouys] et qui me ressemble moins qu'au grand Mogol. Il me

faict extrêmement rechigneux et comme il n'y a pas de vers au bas j'ay faict ceux ci pour y mettre.

Du celebre Boileau tu vois ici l'image.

Quoi c'est là, diras-tu, ce Critique achevé ?

D'où vient le noir chagrin qu'on lit sur son visage ?

C'est de se voir si mal gravé⁸.



Fig. 5. André Bouys, *Nicolas Boileau-Despréaux*, manière noire, 17x12,9 cm, 1702. BnF, Estampes, AA-3 (Bouys, André)

- 11 Boileau commente à nouveau la ressemblance du portrait et ajoute une seconde épigramme qui décrit de façon implicite la technique de l'estampe, le « noir chagrin » faisant allusion par hypallage à la technique de la manière noire qui assombrit le portrait.
- 12 En dernier lieu, la description de l'estampe questionne aussi les discours sur l'art. En effet, parce qu'elle est traditionnellement placée tout en bas de la hiérarchie des arts, la gravure reste tributaire, dans l'historiographie ancienne, des autres arts qui lui sont estimés supérieurs, comme la peinture, la sculpture et l'architecture. Cette position d'infériorité vient du fait que la gravure a fréquemment servi de palliatif pour interpréter et diffuser les œuvres de ces autres arts dans le format restreint d'une ou plusieurs feuilles de papier et de façon plus économique. Dès lors, bien souvent, au lieu de décrire l'estampe pour elle-même, on décrit en réalité son invention, c'est-à-dire l'œuvre d'origine qu'elle imite. Ainsi, la véritable description de l'estampe, rare, apparaît comme un lieu textuel où s'élabore la dignité de ce *medium* spécifique, qui lutte avec et contre la dignité de la peinture dont il découle⁹.
- 13 Partant de ce constat, la description de l'estampe doit être appréhendée à partir d'une typologie fluide, selon ce qui se produit au niveau de la représentation, soit qu'il s'agisse de décrire le sujet représenté par l'estampe, ce qui conduit à mettre l'estampe sur le même plan que les autres *media* ; soit qu'il s'agisse de décrire la façon dont

l'estampe représente le sujet, ce qui conduit à souligner la spécificité de l'estampe comme *medium* (sa « médialité » propre), notamment par rapport au tableau. Entre ces deux positions, il y a tout un gradient dont il convient de saisir la granularité, dans la mesure où la description de l'estampe n'est pas seulement un rapport entre le texte et l'image, mais aussi un rapport entre les arts eux-mêmes (gravure, peinture, sculpture, architecture).

Décrire le représenté

- 14 Dans le répertoire des textes produisant des descriptions d'estampes, un grand nombre d'occurrences sont en fait des descriptions du sujet de l'estampe et non pas de l'estampe en elle-même en tant que *medium* spécifique. Sans doute, l'évacuation du *medium* est-elle facilitée par la proximité matérielle de la gravure avec le texte imprimé, dont elle partage les procédés de fabrication : encre, lignes, papier. Alors que la description de tableau se signale par l'absence essentielle du sujet représenté et par l'obligation de pallier la couleur qui échappe au paradigme du langage écrit, la description de l'estampe reste plus homogène vis-à-vis de l'aspect visuel de l'estampe elle-même, sans surplus de matière autre que l'encre et le papier. Cet oubli de la médiation de l'estampe vient aussi du fait que de nombreuses estampes ont pour sujets des tableaux (quand il s'agit d'interprétation), ou bien représentent des iconographies déjà traitées par la peinture. La description de l'estampe est alors tributaire des méthodes propres à la description du tableau.
- 15 Parmi les premières occurrences de ces descriptions de pseudo-tableau, on peut évoquer une lettre écrite par l'Arétin en 1545 au peintre Francesco Salviati, dans laquelle il décrit longuement le burin de la *Conversion de saint Paul* exécuté par Enea Vico d'après un tableau peint par son correspondant¹⁰ (fig. 6). Mais presque immédiatement, ce qui est annoncé comme la description de l'estampe que l'Arétin a sous les yeux se mue en *ekphrasis* du tableau-source, autrement dit en *ekphrasis* de l'invention, aveugle aux spécificités de l'interprétation par le graveur. Le poète loue ainsi la dramaturgie induite par la lumière divine, l'équilibre et la clarté de la composition bipartite, les émotions qui se lisent sur les visages, la diversité et le dynamisme des figures, les détails plaisants tels que les chevaux apeurés par l'apparition divine, la richesse des costumes et des accessoires, ou bien les ruines à l'antique qui parsèment le paysage – autant de paramètres imputables à Salviati. L'image, poursuit l'Arétin, a d'ailleurs la beauté formelle d'une œuvre de Raphaël et montre des anatomies dignes de Michel-Ange, deux modèles indépassables de la peinture contemporaine. Et pour décrire l'estampe, l'Arétin emploie des conventions qui sont celles de l'*ekphrasis* de peinture, qui anime systématiquement toutes les figures statiques de la plate peinture et leur prête des émotions transitoires. Il faut attendre la fin de la lettre pour qu'il fasse référence au *medium* de l'estampe, en l'évaluant à l'aune d'autres modèles que ceux de la peinture, en l'occurrence d'Albrecht Dürer et de Marcantonio Raimondi, sans jamais mentionner, néanmoins, les procédés mis en place par Enea Vico pour traduire dans un langage graphique l'invention peinte par Salviati.



Fig. 6. Enea Vico d'après Francesco Salviati, *La Conversion de saint Paul*, burin en deux planches, 54,2x94,8 cm, 1545. BnF, Estampes, Réserve AA-6 (Vico, Enea)

- 16 Cependant, dans les cas où l'estampe ne relève pas de l'interprétation de tableaux préexistants, le texte descriptif se concentre sur ce qu'on voit et non pas sur un modèle externe. Pour autant, comme le montre Bernard Teyssandier dans son article consacré aux *Triumphes de Louis le Juste*¹¹, les textes descriptifs excèdent bien souvent l'image gravée tout comme l'image excède le texte. Le commentaire d'image, qu'il aille de l'*ekphrasis* à la description, ne peut s'empêcher d'inventer, l'invention étant la marque du grand poète, capable d'ajouter à l'image pour en magnifier l'effet, dans un principe d'émulation entre les arts. Qu'ils soient « exposition » ou « explication », les textes d'escorte invitent à questionner le rapport entre le langage verbal et le langage iconographique, ainsi que la clôture du texte : le texte s'appuie-t-il sur l'image totalement, en partie ? Ses effets descriptifs dépendent-ils de l'image ou l'image dépend-elle du texte ? Le rôle du lecteur-spectateur oscille alors entre la vérification de l'adéquation du texte et de l'image et la rêverie poétique causée par ce qui est non-dit ou non-représenté.
- 17 Les effets poétiques propres à la description de l'estampe peuvent encore se complexifier quand intervient un troisième *medium* et notamment une œuvre littéraire dont la gravure sert d'illustration. Loin de toute inféodation à la source, l'estampe peut se libérer du texte, tout comme la description de l'estampe peut s'émanciper de celle-ci. Ainsi, l'étude d'Iris Romagné de la suite Larmessin des *Contes et nouvelles en vers* de La Fontaine¹² montre comment les descriptions en vers placées sous les estampes « créent des zones d'intense visibilité et d'autres aveugles et blanches¹³ », jouant à l'intérieur du dispositif texte/image les effets propres au style allusif et elliptique cher au conteur. En dialogue à la fois avec le texte source et avec l'image qui l'illustre, les lettres en vers font alors véritablement œuvre d'interprétation, en insistant différemment sur le sens et la valeur de l'action qu'elle représente, tantôt plus morale, tantôt plus galante et tantôt plus libertine. Le jeu qui s'établit entre le conte, l'estampe et parfois deux lettres rappelle même combien ces objets étaient destinés à des amateurs avertis, qui savaient savourer l'écart entre l'explicite et l'implicite, la pudeur et l'impudeur de l'action représentée.

- 18 Ce détachement vis-à-vis de la réalité est encore plus patent dans le cas de l'allégorèse. L'image gravée est alors traitée comme une image mentale, une pure idée détachée de tout support matériel, si bien que la description relèverait plus de l'hypotypose que de l'*ekphrasis*. Dans cette optique, Sylvain-Karl Gosselet s'intéresse aux estampes de mode que les Bonnard ont consacrées à l'allégorie de l'Europe¹⁴. Parce que très stéréotypées, les lettres qui les accompagnent deviennent le réceptacle d'allusions variées, tantôt aux nouveaux savoirs de l'époque, tantôt à la propagande monarchique. En regard, la stylisation de l'image semble l'isoler davantage du texte, de sorte que, plus le texte est travaillé comme forme poétique, à la manière d'un emblème, moins l'image semble pertinente. Le modèle de production de ces estampes de mode a ainsi tendance à faire du texte et de l'image deux matériaux autonomes et interchangeable, au gré des opportunités commerciales. Seul le titre raccroche alors le dispositif à un thème allégorique ténu.
- 19 Mais l'allégorèse fonctionne à plein lorsqu'il est possible d'appliquer à l'estampe plusieurs niveaux de lecture, comme dans l'exégèse sacrée : on considère alors la lecture littérale comme une description du sujet représenté, avant que le sujet représenté lui-même soit transformé et requalifié par l'allégorèse. Ceci se voit notamment dans le sonnet décrivant la représentation allégorique du temps ouvrant un livre de méditations chrétiennes (fig. 7) :

Sur l'Estampe, qu'on voit au frontispice de ce Livre.

SONNET.

Vous qui passez le Temps sans ordre, & sans mesure,

Qui possédez une ame, & qui n'y pensez pas,

Ouvrez, ouvrez les yeux pour prévoir le trépas,

Qui couchera vos corps dans une Sepulture.

Regardez fixement cette aimable *Figure*,

Dont le docte *Volume*, & le juste *Compas*,

Doivent avoir pour vous de plus charmants appas,

Que tous les vains objets, qui flatent la nature.

Venez apprendre d'Elle à mesurer le *Temps*,

Recevez nuit & jour ses *Avis* importants,

Et nourrissez vos cœurs de ses douces *Pensées*.

Ces soins seuls tourneront à vôtre *Utilité*,

Et RACHETANT LE TEMPS de vos heures passées,

Vous vous acquererez toute l'Eternité¹⁵.



Fig. 7. Anonyme, *Le Rachat du Temps, ou Méditations pieuses sur l'usage que l'âme chrétienne doit faire de son temps...*, La Haye, Jean Tongerlo, [s. d.]. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, TP 803

- 20 Au premier abord, le titre du sonnet l'adosse directement à l'estampe, tandis que la structure de la volte construit les niveaux de lecture de l'allégorie. D'un côté, les quatrains développent la description des objets, signalés en mention par l'italique, qui les fait saillir dans le champ de la représentation (en jouant sur la *deixis* même avec le cadran solaire). De l'autre, les tercets développent l'idée à partir des objets représentés : objets qui sont là pour rendre présente et intelligible l'idée non représentable du temps. L'italique sert alors pour indiquer les rappels de citation du titre de l'œuvre.
- 21 Cette propension du texte descriptif à se décrocher d'avec la réalité peut même s'appliquer à la représentation de faits historiques, comme on le voit dans les feuilles volantes relatives à l'exécution de Charles I^{er} d'Angleterre étudiées par Nicolas Bourguès¹⁶. En dépit de leur vocation testimoniale et informative, ces gravures d'actualité sont travaillées par l'imaginaire porté par des lettres poétisées qui orientent la lecture de l'événement historique vers l'hagiographie et autorisent l'interpolation dans l'image de conventions visuelles propres à l'univers religieux. Ainsi mis en spectacle, la représentation historique dérive vers l'emblème, jusqu'à faire du roi une allégorie de la fonction royale et un nouveau Christ sacrifié.

Décrire le représentant

- 22 L'intérêt porté à la spécificité de l'estampe comme *medium* se retrouve essentiellement dans les textes à vocation pratique (catalogues raisonnés, catalogues de vente, descriptions liées aux souscriptions, traités artistiques, etc.). Dans ces textes, les descriptions prennent en compte des caractéristiques propres au *medium*, telles que la

multiplicité des états, leur rareté, la qualité des noirs, mais aussi l'existence d'éventuelles variantes ou copies connues. Ces descriptions, destinées à des amateurs déjà dotés d'un minimum de connaissances et de compétences (et désireux de les affiner), insistent sur ces aspects matériels et techniques, et se contentent généralement de décrire le sujet, la narration, par touches, en insistant uniquement sur les éléments saillants et essentiels à l'identification de l'œuvre parmi toutes celles qui existent. Ce type de description se met en place progressivement, avec un lexique spécialisé, durant l'époque moderne. On peut en tracer les prémices dans la « Vie de Marcantonio Raimondi » jointe à la seconde édition des *Vies* de Giorgio Vasari en 1568¹⁷. Mais c'est au cours du XVIII^e siècle que ces normes de description à usage pratique se fixent véritablement, avec l'invention du catalogue raisonné, un genre inventé à l'origine pour l'estampe.

- 23 La contribution de Greta Kaucher¹⁸ analyse ainsi comment les marchands ont mis en place des normes régissant la description technique de l'œuvre gravé d'un artiste dans le but de former l'œil de leurs clients et d'encourager leur curiosité, voire leurs achats. Dans une perspective proche, Antoine Gallay¹⁹ s'intéresse à la description des différents états d'une même gravure dans les écrits pratiques du XVIII^e siècle, période où la structuration du marché et l'émergence de nouveaux outils tels que les catalogues raisonnés donnent justement une importance accrue aux variations pouvant exister entre les différentes épreuves d'une même gravure. Cependant, à côté de ces textes qui relèvent des origines d'une science de la gravure, on trouve également des descriptions à vocation purement publicitaire, étudiées ici par Chloé Perrot²⁰ qui montre comment les annonces parues dans le *Mercur de France* cherchent à donner au lecteur une représentation mentale de certaines gravures d'une qualité singulière par le biais d'un langage verbal paradoxalement très topique. Enfin, Corinne Le Bitouzé²¹ interroge le régime particulier de la description de l'estampe (technique, dimensions ou, à défaut, format) à l'intérieur d'un corpus d'actes notariés et d'un curieux tarif d'imprimeur parisien du XVIII^e siècle. Elle y analyse le lexique spécialisé qu'emploient les professionnels de la gravure lorsqu'ils s'adressent à leurs pairs et met en lumière la taxonomie pratique usitée pour désigner les qualités formelles et matérielles des œuvres, que ce soit au cours de leur fabrication ou lors de l'inventaire d'une boutique.

Décrire le représenté et le représentant

- 24 Rares sont les textes de description d'estampe à opérer une synthèse qui tienne compte à la fois du sujet représenté et de la spécificité du *medium* qui le décrit. Cette rareté est déjà un signe du problème de la spécificité de l'estampe dans sa capacité à représenter le réel, et plus largement de la question de la légitimité de la gravure par rapport aux autres arts. Il n'est pas surprenant dès lors que ce soit les discours sur l'art de l'estampe qui combinent ces deux aspects. Parmi ces textes peu nombreux, on trouve par exemple les *Hommes illustres* de Charles Perrault, qui place parmi les grands hommes morts dignes d'illustrer la grandeur de la France un certain nombre de graveurs. Callot, Nanteuil, Mellan, Chauveau apparaissent ainsi à la toute fin de la galerie, après les grands prélats, les hommes politiques, les poètes, les architectes, les sculpteurs et les peintres²². Dans la plupart des cas, Perrault s'efforce surtout de commenter le style du graveur en lui-même, dans sa grande généralité, de saisir sa manière, son tour de main particulier. Il s'agit de dégager la spécificité de son art et de sa technique propre, son «

génie ». Dans la notice consacrée à Callot, le commentaire du style est bref mais très précis et très singularisant. En revanche, la description des estampes particulières est assez rapide, car elle sert surtout à illustrer un aspect technique du « génie » de l'auteur :

Il grava plusieurs Dessesins de son Maistres Jules le Parisien, mais qui n'approchent pas de ceux qu'il faisoit d'Invention, & qu'il donna en l'année 1616. Les mesmes Figures qui y sont gravées avec toutes leurs ombres, y sont aussi gravées vis-à-vis avec le simple trait pour mieux en faire voir la justesse du Dessen, & aussi afin d'aider les Estudiants en desmeslant les traits qui font le contour de la Figure d'avec ceux qui ne servent que pour l'ombrer & pour luy donner du relief & de la rondeur. [...]

Il grava aussi estant en France trois Sieges fort memorables, celuy de S. Martin de Ré, celuy de Breda & celuy de la Rochelle. Sur le devant les Figures sont d'une grandeur assez considerable, & dans l'esloignement elles sont d'une petitesse presque imperceptible & cependant aussi distinguées & aussi reconnaissables que si elles n'estoient qu'à quinze ou vingt pas¹³ (fig. 8).



Fig. 8. Jacques Callot, *Le Siège de Saint-Martin-de-Ré (fragment)*, eau-forte, 57,2x43,5 cm, 1629-1631. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-56.871

- 25 Dans le cas de Mellan, Perrault commence là aussi par un commentaire stylistique général. Mais pour détailler le génie du graveur, il en vient à décrire précisément la *Sainte Face* (fig. 9) en mettant en valeur le sujet et la spécificité du *medium* gravé. Cependant la description de Perrault fait l'économie de la lettre de l'estampe (« *Formatur unicus una, non alter* »), à la différence de Marolles qui liait la technique du trait unique au mystère de la trinité chrétienne²³. Au contraire, Perrault commente la technique du trait unique pour elle-même, pour faire valoir plutôt l'excellence de l'auteur. L'unicité du trait sert ici à perturber le régime de l'imitation des modèles, identifiée au parti des Anciens, et fait valoir par contraste l'originalité du graveur dans toute sa « modernité » :

Melan imitoit toutes choses avec de simples traits mis les uns auprès des autres, sans jamais les croiser en quelque maniere que ce soit, se contentant de les faire ou plus forts ou plus foibles, selon que le demandoient les parties, les couleurs, les jours & les ombres de ce qu'il representoit.

[...] Parmi ses Ouvrages dont le nombre est tres-grand, il y en a un qui me semble meriter plus encore d'être admiré que tous les autres. C'est une teste de Christ dessinée, & ombrée avec sa couronne d'épines, & le sang qui ruisselle de tous costez, d'un seul & unique trait, qui commençant par le bout du nez, & allant toujours en tournant, forme tres-exactement tout ce qui est représenté dans cette Estampe, par la seule differente épaisseur de ce trait, qui selon qu'il est plus ou moins gros, fait des yeux, un nez, une bouche, des jouës, des cheveux, du sang, & des épines ; le tout si bien représenté & avec une telle marque de douleur & d'affliction, que rien n'est plus triste ni plus touchant. [...]

Il avoit encore cecy de particulier, que les choses qu'il avoit gravées avoient plus de feu, plus de vie & plus de liberté, que le Dessein mesme qu'il imitoit, contre ce qui arrive à tous les autres Graveurs, dont les Ouvrages sont toujours moins vifs & moins animez que le Dessein ou le Tableau qu'ils copient²⁴ [...].



Fig. 9. Claude Mellan, [La Sainte Face] *Formatur unicus una*, burin, 2^e état, 43,5x30,4 cm, 1649. BnF, Estampes, Réserve Ed-32 (B)-Fol

- 26 Le cas de Mellan se termine sur une comparaison entre la vivacité de la gravure et le statisme de la peinture. Ce *paragone* entre les deux arts était déjà présent dans la notice consacrée à Nanteuil, dont les gravures l'emporteraient sur les peintures de même sujet :

Il fit le Portrait du Roy en pastel, pour lequel Sa Majesté luy fit donner cent louis d'or ; ensuite il le grava dans toute sa grandeur, c'est à dire aussi grand que nature ; ce qui n'avoit point encore esté tenté avec succès par aucun Graveur. Sa Majesté en fut si satisfaite qu'elle crea pour luy une Charge de Dessinateur & Graveur de son Cabinet, avec des appointemens de mille livres, & luy en fit expedier des Lettres patentes tres-honorables. Jusques-là il avoit esté presque impossible aux plus habiles Graveurs de bien représenter, avec le seul blanc du papier & le seul noir de

l'encre, toutes les autres couleurs que demande un Portrait lors qu'il est en grand, car lors qu'il est en petit, l'imagination de celui qui le regarde les supplée aisément ; cependant on croit voir dans celui dont je parle la couleur naturelle du teint, le vermeil des jouës, & le rouge des lèvres ; au lieu que dans les Portraits de cette mesme grandeur que la plupart des autres ont fait, le teint paroist plombé, les jouës livides, & les lèvres violettes ; en sorte qu'on croit plutôt voir des hommes noyez, que des hommes vivans²⁵.

- 27 La description singulière de l'estampe sert ici à créer la comparaison autour d'un même sujet concret (le portrait du roi) et à opérer des transferts d'un art vers l'autre (fig. 10). Perrault capte ainsi le discours propre à la peinture et à la vitalité de la couleur, confirmant le fait que la position des notices de graveur en fin de volume n'est pas le signe d'une infériorité de cet art, comme le rappelle l'auteur dans la préface et dans l'avertissement du livre. Cette position finale est bien plutôt le signe de leur modernité : la gravure est un art moderne, au sens chronologique du terme, qui doit donc venir après la peinture.



Fig. 10. Robert Nanteuil, *Portrait de Louis XIV en armure*, burin, 7^e état, 68,7x58,2 cm, 1672. BnF, Estampes, Réserve AA-5 (Nanteuil, Robert)

- 28 Poussée au maximum, la description de l'estampe peut même devenir un matériau littéraire et un ressort narratif, comme le montre Olivier Leplatre dans son étude du *Berger extravagant* de Charles Sorel²⁶. Le romancier s'attache en effet à parodier la façon dont les deux *media*, textuel et iconographique, peinent à communiquer l'un avec l'autre : quand la description verbale de la belle Charite se fait à grand renfort de clichés poétiques, la gravure les traduit au pied de la lettre pour en faire une représentation monstrueuse, qui elle-même va engendrer à son tour une description textuelle parodique. Par un affolement du régime de la description, l'image comme le texte s'éloignent de la représentation mimétique du réel pour se raccrocher seulement à un idéal absurde qui ne vit que dans l'esprit visionnaire du berger. En voulant interroger le pouvoir de figurabilité du langage, Sorel dénonce alors aussi en creux

l'estampomanie des livres de l'époque qui abusent d'estampes topiques pour redoubler des discours eux-mêmes figés en lieux communs.

- 29 Par cette typologie des différentes facettes de l'acte de décrire, les actes de ce colloque ambitionnent ainsi d'explorer la complexité de la réception de la gravure, à une époque où ce *medium* acquiert progressivement une place dans la littérature artistique. Au carrefour de la littérature et de l'histoire de l'art, la description de l'estampe pourra donc apparaître comme un lieu réflexif où ce *medium* se pense lui-même.

NOTES

1. Voir par exemple les estampes reproduites dans le cat. expo. [Washington, The National Gallery of Art, 2005-2006], *The Origins of European Printmaking : Fifteenth-Century Woodcuts and their Public* (Washington : 4 septembre - 27 novembre 2005 ; Nuremberg : 14 décembre 2005 - 19 mars 2006), Peter Parshall et Rainer Schoch (dir.), New Haven ; Londres, Yale University Press, 2005.
2. Marianne Grivel et Emmanuel Lurin (dir.), *La lettre de l'estampe : les formes de l'écrit et ses fonctions dans l'image imprimée en Europe au XVI^e siècle* [actes du colloque international de Paris, Centre André-Chastel UMR 8150, 17-18 novembre 2016], Bruxelles, Peter Lang, 2021. Avant eux, on citera également l'ouvrage de W. McAllister Johnson, *Versified Prints : A Literary and Cultural Phenomenon in Eighteenth-Century France*, Toronto, Toronto University Press, 2011.
3. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots...*, La Haye-Rotterdam, Chez Arnout et Reinier Leers, 1690, Tome Premier, p. 812.
4. Voir Roland Recht (dir.), *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998 ; et Yvette Went-Daoust (dir.), *Description-Écriture-Peinture*, Groningen, Institut de langues romanes, « CRIN », n° 17, 1987.
5. *Dictionnaire de l'Académie française*, 1^{re} éd., 1694, art. « Décrire ».
6. Volker Schröder, « Visages chagrins, visages joviaux : les premiers portraits gravés de Boileau », dans *La figure de Boileau. Représentations, institutions, méthodes (XVII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 67-81.
7. Nicolas Boileau, Épigramme LXVIII [Épigramme à Mr Le Verrier sur les vers de sa façon qu'il a fait mettre au bas de mon portrait gravé par Drevet, d'après Roger de Piles], 1704, éd. Fr. Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 272. Charles Cotin fut un poète constamment raillé par Boileau dans ses satires.
8. Nicolas Boileau, Lettre à Claude Brossette du 12 janvier 1705 (éd. cit., p. 693).
9. Sur le caractère crucial des différentes méthodes de description des œuvres dans l'élaboration de la dignité des arts, voir Olivier Bonfait, « Méthodes et enjeux de la description en France et en Italie au XVII^e siècle », dans *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Paris, Somogy Éditions d'art ; Rome, Académie de France, 2004, p. 21-44. Voir également Ralph Dekoninck et Aline Smeeters (dir.), *Le poète face au tableau, de la Renaissance au baroque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes ; Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018.
10. Cf. Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, Ettore Camesasca (éd.), Milan, Edizioni del Milione, 1957, vol. II, p. 84-87.
11. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5410>
12. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5705>

13. Louis Marin, « La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin », *Communications*, n° 15, 1970, p. 186.
14. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5765>
15. [Anonyme], *Le rachat du temps, ou méditations pieuses sur l'usage que l'âme chrétienne doit faire de son temps*, La Haye, Jean Tongerloo, s.d. [ca 1700].
16. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5497>
17. Giorgio Vasari, *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Florence, Filippo et Iacopo Giunti, deuxième édition, 1568, partie III, vol. 1, p. 294-312. Sur le regard porté par Vasari sur l'estampe, cf., entre autres : David Landau, « Vasari, Prints and Prejudice », *Oxford Art Journal*, vol. 6, n° 1, 1983, p. 3-10 ; Evelina Borea, « Vasari e le stampe », *Prospettiva*, vol. 57-60, 1989, p. 18-38 ; Sharon Gregory, *Vasari and the Renaissance Print: Visual Culture in Early Modernity*, Farnham ; Burlington, Ashgate, 2012 ; Barbara Stoltz, « Disegno versus Disegno stampato: Printmaking Theory in Vasari's *Vite* (1550-1568) in the Context of the Theory of Disegno and the Libro de' Disegni », *Journal of the Art Historiography*, 2012, vol. 7, en ligne [url : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/stoltz.pdf>]. L'ouvrage de Vasari fixe aussi des conventions de description et d'appréciation pour d'autres *media* tels que la peinture et la sculpture.
18. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5773>
19. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5602>
20. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5698>
21. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5430>
22. Voir Oded Rabinovitch, « *Les Hommes illustres* de Charles Perrault (1696-1700) : nation, siècle, média », dans *Panthéons de la Renaissance*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2021, en ligne [<https://doi.org/10.4000/books.efr.21343>].
23. Voir Michel de Marolles, *Mémoires*, Paris, A. de Sommerville, 1656, t. 1, p.266 : « Mais en voicy encore un autre qui ne luy deplut pas pour une admirable Teste de Christ, gravée d'un seul trait par Claude Melan, *Formaturque unicus una*, faisant allusion à la beauté du Fils unique du Pere Eternel, nai d'une Vierge, et à la seule ligne spirale, dont le Peintre artiste a si bien dessiné le portrait, avec cet autre mot escrit encore au dessous, *Non alter* ; parce qu'il n'y a personne qui ressemble à ce Premier des Presdestinez, et que le Graveur de cette image en a tellement fait un chef-d'œuvre, qu'un autre auroit de la peine à l'imiter pour en faire autant. »
24. Charles Perrault, « Claude Mellan », dans *Les Hommes illustres, op. cit.*, t. 2, 1700, p. 97-98.
25. Charles Perrault, « Robert Nanteuil », *ibid.*, t. 1, p. 97-98.
26. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5527>

RÉSUMÉS

Cette introduction interroge une modalité particulière des interactions existant entre le texte et l'image gravée à l'époque moderne : la description, qui peut prendre la forme d'une entreprise de clarification et de déchiffrement, mais aussi d'une représentation verbale (exhaustive ou non). Lorsqu'elle fait de l'estampe son objet, la description peut s'attacher à éclairer, par touches vivantes et sensibles, le sujet de l'image, en empruntant bien souvent son lexique à l'ekphrasis de tableau. Elle peut aussi s'intéresser aux spécificités matérielles des gravures, notamment dans le cadre de textes à vocation pratique, tels que les catalogues. Dans des cas plus rares, la description

de l'estampe synthétise ces deux aspects, iconographique et technique, de manière à questionner les caractéristiques propres à ce *medium*, entre littérature et histoire de l'art. De la description de la figure représentée à la prise en compte de la spécificité du *medium* gravé qui la représente, l'acte de décrire l'estampe apparaît donc comme un lieu propice pour interroger la dignité de l'estampe comme œuvre rivalisant avec les autres arts.

This introduction examines a particular modality of the interactions existing between text and engraved image in the modern era: the description, which can take the form of an enterprise of clarification and deciphering, but also of a (exhaustive or not) verbal representation. When it makes the print its object, the description can strive to illuminate, through lively and sensitive touches, the subject of the image, often borrowing its lexicon from the ekphrasis of paintings. It can also focus on the material specificities of engravings, particularly in the context of practical texts, such as catalogs. In rarer cases, the description of the print synthesizes these two aspects, iconographic and technical, in order to question the characteristics specific to this medium, between literature and art history. From the description of the represented figure to the consideration of the specificity of the engraved medium that represents it, the act of describing the print therefore appears as a propitious place to question the dignity of the print as a work rivaling the other arts.

INDEX

Mots-clés : description, ekphrasis, rapport texte-image, lettre de l'estampe, catalogue, inventaire, Charles Perrault

AUTEURS

NASTASIA GALLIAN

Maîtresse de conférences en Histoire de l'Art de la Renaissance et des Temps modernes Sorbonne Université / Centre André-Chastel UMR 8150 (CNRS / Ministère de la Culture)

LÉO STAMBUL

Maître de conférences en littérature française du xvii^e siècle à l'Université Paul-Valéry de Montpellier / IRCL UMR 5186 (CNRS / Ministère de la Culture)