



HAL
open science

**Décrire l'estampe: pratiques textuelles et littéraires
autour de la gravure (France et Europe, XVIe - XVIIIe
siècles): actes du colloque transdisciplinaire des 17 et 18
novembre 2022 (Paris, Centre André-Chastel UMR
8150, avec la collaboration de l'IRCL).**

Nastasia Gallian, Léo Stambul

► **To cite this version:**

Nastasia Gallian, Léo Stambul. Décrire l'estampe: pratiques textuelles et littéraires autour de la gravure (France et Europe, XVIe - XVIIIe siècles): actes du colloque transdisciplinaire des 17 et 18 novembre 2022 (Paris, Centre André-Chastel UMR 8150, avec la collaboration de l'IRCL).. Décrire l'estampe: pratiques textuelles et littéraires autour de la gravure (France et Europe, XVIe - XVIIIe siècles), Nouvelles de l'estampe, 272, 2024, 10.4000/12qjv . hal-04799565v1

HAL Id: hal-04799565

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04799565v1>

Submitted on 23 Nov 2024 (v1), last revised 11 Dec 2024 (v2)

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

Nouvelles de l'estampe

272 | 2024

Décrire l'estampe

Numéro 272

Philippe Sénéchal (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/estampe/5367>

DOI : 10.4000/12qjv

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Référence électronique

Philippe Sénéchal (dir.), *Nouvelles de l'estampe*, 272 | 2024, « Décrire l'estampe » [En ligne], mis en ligne le 15 novembre 2024, consulté le 22 novembre 2024. URL : <https://journals.openedition.org/estampe/5367> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12qjv>

Ce document a été généré automatiquement le 22 novembre 2024.

Ce document vous est fourni par Sorbonne Université



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.

SOMMAIRE

Décrire l'estampe

Actes des journées d'étude des 17 et 18 novembre 2022 (Paris, INHA)

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

Nastasia Gallian et Léo Stambul

Le texte à l'épreuve de la gravure : l'exposition des images dans Les Triomphes de Louis le Juste de Jean Valdor (1649)

Bernard Teyssandier

La lettre des gravures des Contes et Nouvelles en vers de La Fontaine : Que dis-je et que ne dis-je pas !

L'exemple des gravures de la suite dite de Larmessin

Iris Romagné

Mots d'Europe : pour une recherche sur la lettre des bonnarts

Sylvain-Karl Gosselet

La lettre de l'estampe dans les représentations de Charles I^{er} d'Angleterre

Nicolas Bourguès

La genèse du catalogue raisonné de graveurs en France, d'Edme-François Gersaint (1744) à Charles-Antoine Jombert (1774)

Greta Kaucher

Morceaux doubles, premières épreuves, et différences presque imperceptibles : l'évolution et la formalisation de la description des états au XVIII^e siècle

Antoine Gallay

Annoncer l'estampe dans le Mercure de France (1724-1744)

Chloé Perrot

Quand les marchands d'estampes parlaient boutique

Le vocabulaire de l'estampe dans les actes notariaux et comptables au XVIII^e siècle

Corinne Le Bitouzé

Le portrait de Charite : transparence et opacité de la représentation (Sorel, Le Berger extravagant)

Olivier Leplatre

Varia

L'Enfant assis tenant une cuvette, une « allégorie réelle » de l'enfance de l'art

Pierre Collin et Emmanuel Pernoud

La gravure à Douai au début du dix-septième siècle

Alphons Hamer

Documents

L'apprentissage de Gaspard Godard auprès d'Esme de Boulonnois (1657)

Rémi Mathis

Un Anglais à Paris. L'apprentissage de Walter Dover, et les deux Jacques Granthomme (1601)

Rémi Mathis

François Ragot, de son apprentissage auprès de Michel Faulte (1623) à son mariage (1635)

Rémi Mathis

Vie de l'estampe

Vitalité des mediums traditionnels d'impression dans l'art contemporain

Jean-Marie Marandin

Ce que je vois de mes yeux

Entretien avec Guillaume Lavigne

Chloé Perrot et Guillaume Lavigne

Nastasia Gallian et Léo Stambul (dir.)

Décrire l'estampe

Actes des journées d'étude des 17 et 18 novembre 2022 (Paris, INHA)

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 verbal ¹. Dans la veine des travaux initiés au Centre Chastel par Marianne Grivel et Emmanuel Lurin ², 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 theme, 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 ellypse, une parabole, pour dire, les tracer avec un compas ou autre instrument propre.

Définir imparfaitement les choses, en donner une idée generale. Un Grammairien doit se contenter de *descrire* les choses, il n'est pas obligé de les définir exactement, comme un Philosophe².

- 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-même ³. 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).

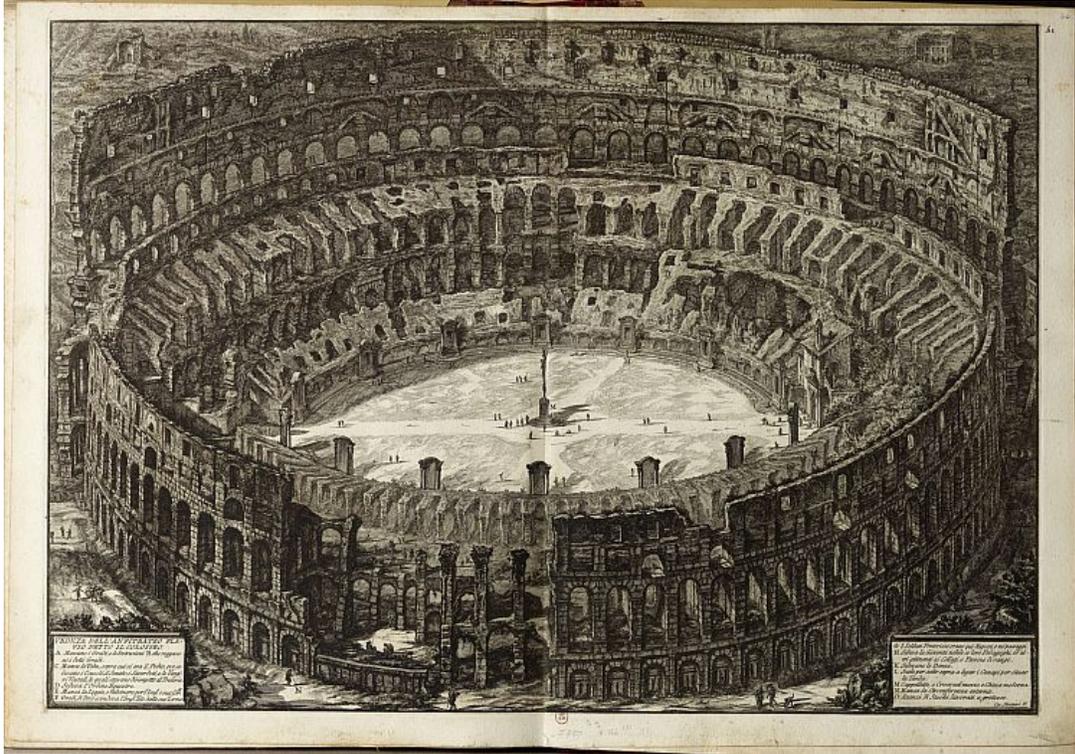


Fig. 2. Piranèse, « Vue du Colisée », *Vedute di Roma*, eau-forte, 49,1x71,5 cm, v. 1775. BnF, Estampes, Gc-28-Fol

- 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 meuble*^s 4 .

- 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-Despreaux 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 Boileau ⁵. 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'image ⁶ ?

- 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'amuse 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 sçaurois 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 sçais pas le nom [André Bouys] et qui me ressemble moins qu'au grand Mogol. Il me fait extrêmement rechigneux et comme il n'y a pas de vers au bas j'ay fait 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 gravé ⁷.



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

- 11 Boileau commente à nouveau la ressemblance du portrait 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 découle ⁸.

- 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 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 correspondant ⁹ (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* ¹⁰, 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 Fontaine ¹¹ montre comment les descriptions en vers placées sous les estampes « créent des zones d'intense visibilité et d'autres aveugles et blanches ¹² », rejoignant 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'allégorie. 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'Europe ¹³. 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 interchangeables, 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 Tems 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 Tems,

Recevez nuit & jour ses Avis importans,

Et nourrissez vos cœurs de ses douces Pensées.

Ces soins seuls tourneront à vôtre Utilité,

Et RACHETANT LE TEMS de vos heures passées,

Vous vous acquererez toute l'Eternité ¹⁴ .



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 Bourgès ¹⁵. 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, les 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 1568 ¹⁶. 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 Kaucher ¹⁷ 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 Gallay ¹⁸ 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 Perrot ¹⁹ qui montre comment les annonces parues dans le *Mercure 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 Bitouzé ²⁰ 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 peintres ²¹. 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 chrétienne ²². 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 » :

Mellan 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 toujourns 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 toujourns moins vifs & moins animez que le Dessein ou le Tableau qu'ils copient ²³ [...].

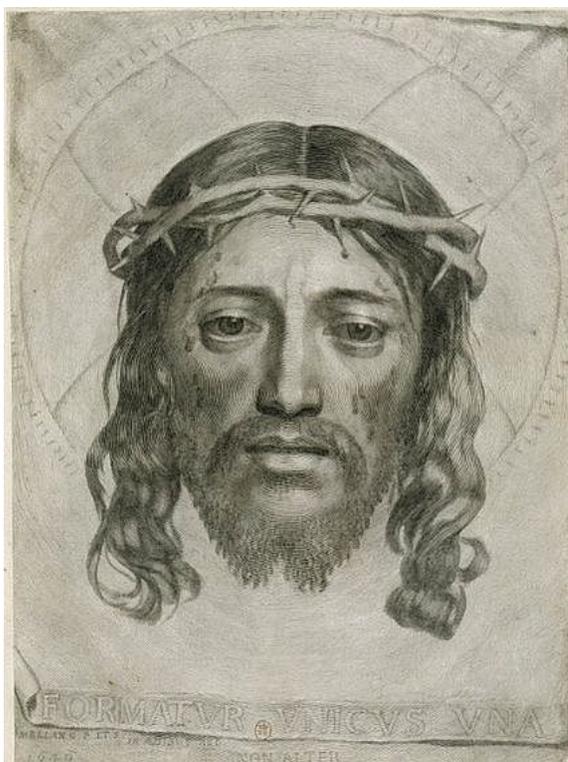


Fig. 9. Claude Mellan, [*La Sainte Face*] *Formatur unicus una*, burin, 2^e état, 43,5x30,4 cm, 1649. BnF, Estampes, Réserve Ed-32 (B)-Fol

- 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 celuy qui le regarde les supplée aisément ; cependant on croit voir dans celuy 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 vivans ²⁴.

- 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. 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.
- 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 Sorel ²⁵. 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.



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)

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. 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^o 17, 1987.
4. *Dictionnaire de l'Académie française*, 1^{re} éd., 1694, art. « Décrire ».
5. 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.
6. 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.
7. Nicolas Boileau, Lettre à Claude Brossette du 12 janvier 1705 (éd. cit., p. 693).
8. 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.
9. Cf. Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, Ettore Camesasca (éd.), Milan, Edizioni del Milione, 1957, vol. II, p. 84-87.
10. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5410>
11. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5705>
12. Louis Marin, « La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin », *Communications*, n^o 15, 1970, p. 186.
13. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5765>

14. [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. [ca 1700].
15. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5497>
16. 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.
17. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5773>
18. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5602>
19. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5698>
20. Cf. infra <https://journals.openedition.org/estampe/5430>
21. 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>].
22. Voir Michel de Marolles, *Mémoires*, Paris, A. de Sommaville, 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. »
23. Charles Perrault, « Claude Mellan », dans *Les Hommes illustres, op. cit.*, t. 2, 1700, p. 97-98.
24. Charles Perrault, « Robert Nanteuil », *ibid.*, t. 1, p. 97-98.
25. 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)

Le texte à l'épreuve de la gravure : l'exposition des images dans *Les Triumphes de Louis le Juste* de Jean Valdor (1649)

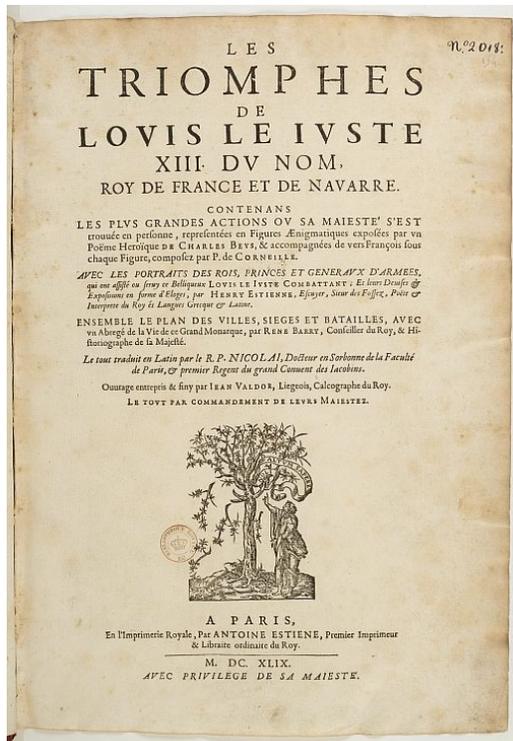
*Writing vs Engraving: how Images are Displayed in Jean Valdor's 1649 Les
Triumphes de Louis le Juste*

Bernard Teyssandier

- ¹ Les *Images* de Philostrate, œuvre littéraire d'époque alexandrine, font de la poésie non seulement une peinture mais la véritable peinture, celle qui anime, qui enseigne, qui met en signe. Et si la « platte peinture » est célébrée, notamment par le biais d'un prologue demeuré célèbre, c'est avant tout parce qu'elle sert à sa « sœur ¹ » d'inspiration. Le principe est entériné par Blaise de Vigenère dans la traduction française qu'il publie des 65 ecphraseis de Philostrate ² : l'humaniste ajoute d'ailleurs à ces « musées de mots ³ » d'amples commentaires – « longue queue & trainasserie de mots enfilez inutilement ⁴ » concède-t-il dans l'épître à Barnabé Brisson avec la modestie qui sied à l'honnête homme.
- ² Avec la parution du *Philostrate illustré* en 1614 chez les veuves L'Angelier et Guillemeau, les « tableaux » du sophiste de Lemnos, accompagnés des gloses et annotations de Vigenère, sont associés à

des images non pas peintes mais gravées sur cuivre, 65 « tableaux » auxquels vient s'ajouter un titre-frontispice de Jaspar Isaac. Mais ces visuels, qui s'inspirent des descriptions verbales de Philostrate, font à leur tour l'objet de commentaires puisque des épigrammes, signées d'Artus Thomas, sont disposées au bas de chaque image. Durant toute la première partie du siècle, l'ouvrage connaît un immense succès de librairie ⁵. La mode du livre d'apparat, où les gravures sont associées à des explications, est lancée ⁶, et avec elle celle du livre-galerie ⁷.

- 3 Or en 1649, le maître d'œuvre des *Triumphes de Louis le Juste*, grand in-folio paru aux presses de l'Imprimerie royale, n'est ni un homme de lettres ni un érudit, comme il est habituellement de rigueur pour ce type de publication, mais un « Calcographe », un homme de l'art. Comme en témoigne la page de titre, c'est en effet Jean Valdor, connu alors pour ses qualités de graveur et de vendeur d'estampes, qui fait réaliser ces images et qui les donnent à commenter à des écrivains de renom (Charles Beys, Pierre Corneille, Henri Estienne, René Bary, le R.P. Nicolai chargé de transposer en latin l'ensemble des textes français) (fig. 1). On s'intéressera ici à la qualité et à la variété de ces productions littéraires. Que peut-on inférer d'elles (*poème héroïque, vers français, devises, éloges, abrégé de la vie de Louis XIII, – le tout traduit en latin* ⁸), qu'en est-il de leurs fonctions, et des modalités d'expression ici mises en œuvre ? Ces textes sont-ils vraiment à même, comme la page de titre l'indique, d'exposer les images, autrement dit de les présenter à la vue, en un mot de les décrire ?



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 1. [Jean Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. Page de titre. BnF, Estampes Réserve le-5-Pet Fol

Justifier l'image : prolongement et débordement

L'ouvrage de près de 460 pages que dirige Jean Valdor procède d'une commande royale initiée par Louis XIV (âgé de 11 ans en 1649) et par sa mère ⁹. Il réunit d'abord 61 pages de liminaires, pour l'essentiel des textes, même si ce premier ensemble compte quelques bandeaux et lettrines sur cuivre (matériel dédié signé de Della Bella) ainsi que deux burins à pleines pages, deux portraits en l'occurrence, l'un consacré à la figure royale (on aura à en reparler), l'autre à la régente Anne d'Autriche. Suivent trois autres blocs de textes et d'images, ou plus exactement trois galeries : galerie des batailles, galerie des illustres et galerie des cartes ¹⁰.

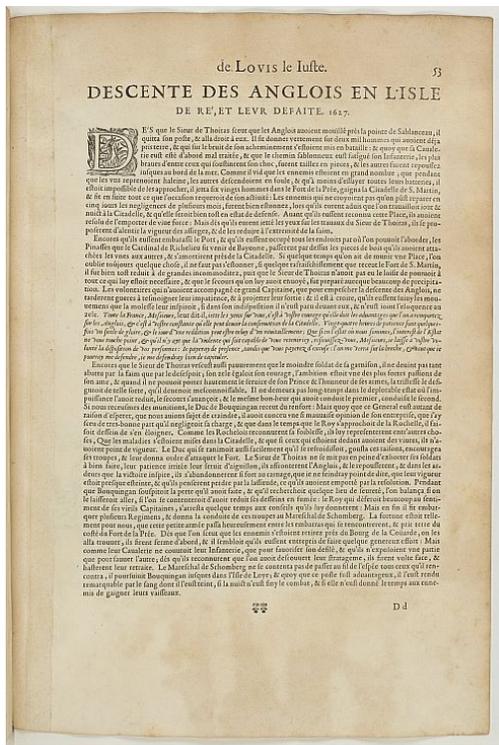
4 Intéressons-nous à ce dernier massif qui rassemble 50 cartes assorties de textes de René Bary. Distingués par des titres assortis de dates, les commentaires en forme d'abrégés de Bary, suivis de leur traduction latine ¹¹, débutent par une page impaire (disposée à gauche) et s'achèvent par une page paire (disposée à droite). Une carte gravée, sous la forme d'une double page, est insérée entre ces blocs de textes. Pour comprendre l'intérêt et la cohérence d'un tel protocole, référons-nous à la « Préface » que Bary annexe au volume. L'historiographe et rhétoricien ne dit rien des images qui lui furent soumises et qui escortent ses écrits. L'auteur confesse simplement avoir été obligé de se plier aux règles de l'« abrégé », ce qui l'a conduit, regrette-t-il, à passer « sous silence [certaines] des actions qui méritoient d'être publiées ¹² ».

5 En réalité, le peu d'espace octroyé à la narration est compensé par les effets de dramatisation. En témoignent ces quelques lignes relatant la « Descente des Anglois en l'Isle de Ré et leur défaite » (fig. 2) :

Dès que le Sieur de Thoiras sceut que les Anglois avoient mouillé près la pointe de Sablanceau, il quitta son poste, et alla droit à eux. [...] Comme il vid que les ennemis estoient en grand nombre [...] il jetta six vingts hommes dans le Fort de la Prée, gagna la Citadelle de S. Martin. [...] [Encore que les ennemis] eussent embarrassé le Port, [...] les Pinasses que le Cardinal de Richelieu fit venir de Bayonne, [...] s'amortirent près de la Citadelle. [...] [Mais] le Fort de S. Martin [...] fut bien tost réduit à de grandes incommoditez [...] Si nous receumes des munitions, le Duc de Bouquingan receut du renfort [...]. Le Duc [...] donna ordre d'attaquer le Fort. Le Sieur de Thoiras ne se mit pas en peine d'exhorter ses soldats [...] Pendant que Bouquingan soupiroit la perte qu'il avoit faite [...] le Roy [...] fit embarquer plusieurs Regimens. [...] La fortune estoit tellement pour nous, que cette petite armée [...] prit terre du costé du Fort de la Prée. Dès que l'on sceut que les ennemis s'estoient retirez près du Bourg de la Coüarde, on les alla trouver [...]. Le Mareschal de Schomberg ne se contenta pas de passer au fil de l'espée tous ceux qu'il rencontra, il poursuivit Bouquingan jusques dans l'Isle de Loye ¹³.

6 Bary identifie les participants (la « fortune » comprise) et à l'aide de verbes d'action, il construit sa narration. Son texte n'investit pas l'image, il s'appuie tout au plus sur elle. Parmi les signes à même

d'être repérés par l'œil et qui ont pu lui servir de fil d'Ariane, citons les inscriptions topographiques – « la citadelle de S. Martin », la redoute ou « pointe de Sablanceau », le « Fort de la Prée », le « Bourg de la Couärde », « l'Isle de Loye » (pour la presque île de Loix) – et les dispositions tactiques des belligérants – des « ennemis [...] en grand nombre », « les Pinasses [du] Cardinal de Richelieu [qui] s'amorti[ss]ent près de la Citadelle », l'arrivée de « renfort » pour les deux camps, celle de « plusieurs Regimens » royaux vers le « Fort de la Prée » puis vers « La Couärde ».



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 2. [Jean Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. « Descente des Anglois en l'Isle de Ré, et leur défaite. 1627 », troisième partie, p. 53. BnF, Estampes Réserve le-5-Pet Fol

7 Pour peu qu'il ait une connaissance suffisante des lieux, le lecteur-spectateur peut ainsi, à partir du texte de Bary, identifier les forces en présence et reconstituer la bataille (fig. 3). Le texte conforte donc l'utilité de la gravure qui n'a pas seulement une valeur décorative mais qui sert d'étai pour installer dans l'espace ce que la narration

s'emploie à inscrire dans le temps. On pourrait dire du commentaire de Bary que même s'il n'explique pas l'image, il la prolonge, puisqu'il donne à voir, finalement, ce qu'elle n'ambitionnait pas elle-même de montrer, en l'occurrence l'action. On comprend dès lors pourquoi ce type de texte pouvait être qualifié à l'époque de « peinture ».



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 3. [Jean Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. Carte sur cuivre accompagnant la « Descente des Anglois en l'Isle de Ré, et leur défaite. 1627 », troisième partie, non pag. BnF, Estampes Réserve le-5-Pet Fol

- 8 La galerie des illustres, qui rassemble 35 devises trines assorties d'explications, emprunte à peu de choses près la même disposition que celle de la galerie des cartes. Le principe de l'alternance du texte et de l'image est adopté, comme en témoigne la section consacrée à Mazarin. Le portrait du cardinal est précédé d'une page réunissant trois devises dont l'explication se prolonge sur la page qui suit celle où figure le portrait gravé (fig. 4, 5, 6). Dans la « Préface » qu'il adresse « Au lecteur », Henri Estienne revient sur les difficultés qu'il

a éprouvées. Il évoque lui aussi la contrainte de l'abrégé, mais il insiste aussi sur celle du temps, un temps resserré en l'occurrence. Les conditions de production liées à la fabrique de l'estampe, note Estienne, l'ont en effet obligé à se hâter, ce qui n'a visiblement pas facilité le travail d'écriture :

J'eus commandement [...] d'ajouter à ces portraits quelques devises avec leurs expositions pour y servir d'ornement, où j'ay remarqué quelques unes [des] plus belles actions [de ces Grands Capitaines qui ont combattu sous ce Grand Prince], n'estant pas obligé en Historien de descrire leurs Vies toutes entieres, outre que quand je l'eusse voulu faire, je n'auerois pas assez d'espace pour m'estendre davantage. [...] outre le peu de temps que j'ay eu pour un Ouvrage qui requeroit un plus grand loisir (car il m'a fallu inventer presque toutes ces Devises et faire leurs expositions à mesure que la presse rouloit) ¹⁴ .

- 9 Pour autant, les rapports que le texte entretient avec l'image ne sont pas de même nature que dans la galerie des cartes. Les explications d'Henri Estienne, en effet, ne peuvent se comprendre qu'au vu des images qu'elles contribuent à déchiffrer. Ainsi les nombreux symboles représentés sont-ils scrupuleusement expliqués et les lemmes latins traduits :

En la premiere sont des Estoilles dans un Ciel serein, avec ces mots empruntez à Claudian, *Invidæ fines virtute reliquit*, c'est à dire Sa Vertu met sa gloire au dessus de l'Envie. Pour signifier que, comme le Ciel ne souffre point d'alteration par les vapeurs de la terre [...] ; ny les Estoilles ne perdent pas leur lumiere pour tous les ombrages qui peuvent s'elever au dessous d'elles [...].

La seconde est une Estoille dardant ses rayons sur une Fleur de Lys, avec ces mots, *Tacita ratione gubernat*, c'est à dire D'une secrete adresse il regit et conduit, ce qui est conforme à la remarque des Naturalistes, qui nous apprennent que la moindre de toutes les plantes tire une influence particuliere, quoy qu'invisible, de quelqu'un des Astres qui luisent au Ciel. [...]

Et la troisième se voyent les armes de Monsieur le Cardinal, avec ces paroles, *Præest prudentia bellis*, c'est à dire La Prudence préside aux exploits de la guerre. Par conformité à ce que nous representent les Haches ou les Faisceaux Consulaires, et à ce que les Estoilles nous signifient par leur symbole. Car dans les Haches est representée la force et l'autorité [...] et par les Estoilles est signifiée la vigilance, l'assiduité, la prudence, et la conduite ; A cause de quoy [...] elles sont les marques hieroglyphiques de Dieu, et du soin dont il gouverne les creatures ¹⁵ .

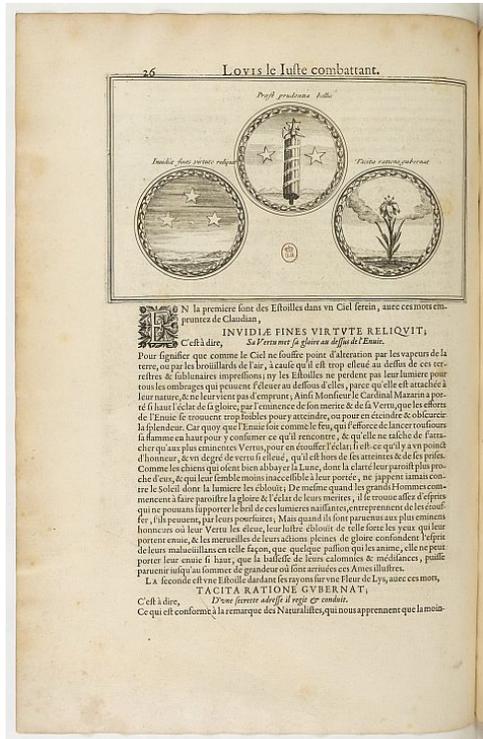
- 10 Mais à l'intention de donner accès aux choses par l'alliance bénéfique du texte et de l'image vient s'ajouter une volonté

d'édification, preuve sans doute des effets de proximité qu'entretiennent alors la devise héroïque et l'emblème moral ¹⁶. Les commentaires descriptifs d'Estienne versent ainsi volontiers dans l'exercice de l'application, consistant à associer les symboles représentés à une réalité autre, à laquelle ils sont censés se rapporter. Dès lors, l'explication déborde le cadre strict de l'image. Les « Estoilles dans un Ciel serein » permettent par exemple à Estienne d'évoquer les attaques des libellistes dont Mazarin est la victime dès 1648, attaques dont les conséquences demeurent, soutient l'auteur, sans effets sur celui auxquelles elles sont destinées. À la fois du fait de sa hauteur d'âme (la devise héroïque reste la plus souvent adossée à la vertu de magnanimité ¹⁷) et de la petitesse de leurs auteurs :

De mesme quand les grands Hommes commencent à faire paroistre la gloire et l'éclat de leurs merites il se trouve assez d'esprits qui ne pouvans supporter le bril de ces lumieres naissantes, entreprennent de les étouffer, s'ils peuvent, par leurs poursuites ; Mais [...] quelque passion qui les anime, elle ne peut porter leur envie si haut, que la bassesse de leurs calomnies et medisances, puisse parvenir jusqu'au sommet de grandeur où sont arrivées ces Ames illustres ¹⁸.

- 11 Aussi l'explication de l'estampe donne-t-elle lieu à de multiples digressions. La morale se mêle volontiers au politique, et la tonalité encomiastique le dispute au discours agonistique. Soucieux de se conformer à un ouvrage honorant les faits de guerre et célébrant un « incomparable Héros », Estienne assume d'ailleurs l'orientation partielle de ses écrits dans sa « préface au Lecteur ». L'homme de lettres rappelle qu'il fut jadis homme d'épée, justifiant par là un engagement personnel et une allégeance à la France et à ses rois :

Si je me suis aucunesfois emporté avec quelque vehemence contre les Estrangers ; sçachez, Amy Lecteur, qu'usé de la fatigue des armes, que j'ay eu l'honneur de porter sous la plupart de ces Grands Capitaines, Je ne me suis pû empescher de combattre au moins avec la plume les ennemis de ma patrie ¹⁹.



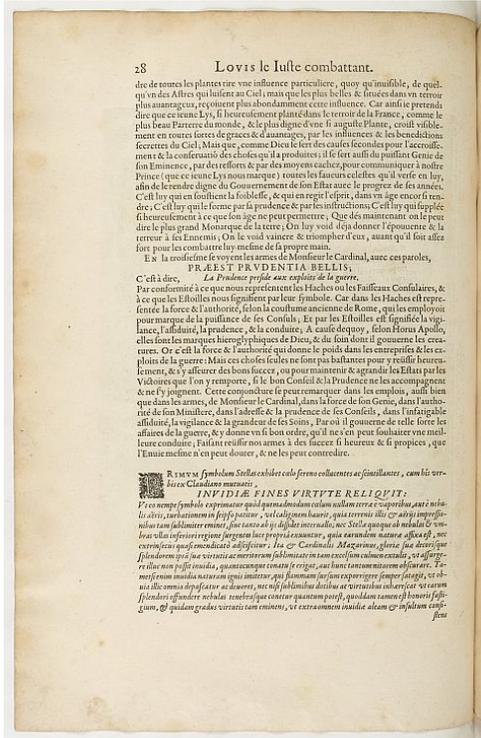
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 4. [Jean Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. Devises de Mazarin par Henri Estienne, deuxième partie, p. 26. BnF, Estampes Réserve le-5-Pet Fol



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 5. [Jean Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. Portrait de Mazarin, deuxième partie, p. 27. BnF, Estampes Réserve le-5-Pet Fol



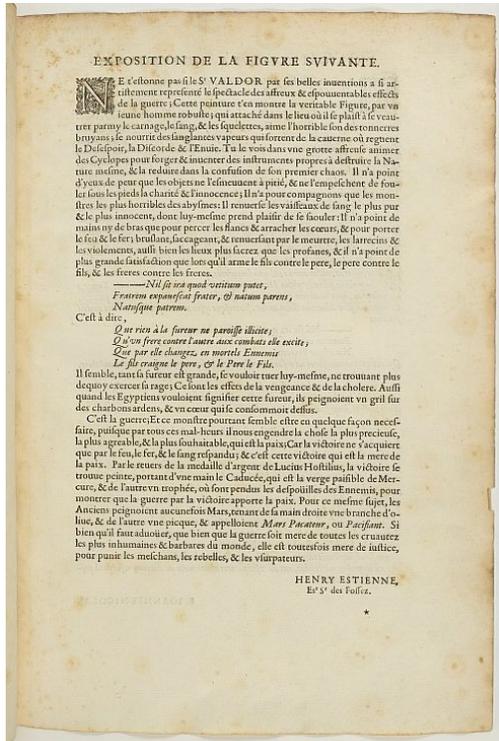
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 6. [Jean Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. Devises de Mazarin par Henri Estienne, deuxième partie, p. 28. BnF, Estampes Réserve le-5-Pet Fol

Faire vivre l'image : animer et inventer

- 12 La « vehemence » – Henri Estienne aurait pu user de cette notion pour qualifier la pièce d'écriture disposée à l'intersection de la deuxième galerie (celle des Illustres) et de la troisième (celle des cartes). Deux feuilles non paginées figurent là en face-à-face : sur celle de gauche, le texte signé du nom d'Estienne intitulé « Exposition de la figure suivante » et en regard à droite, un burin à pleine page attribué à Gabriel Ladame (fig. 7 et 8).
- 13 Observons l'image. L'œil se porte d'abord sur le feu d'éclairs qui suit l'homme nu aux yeux bandés. Celui qui s'avance d'un pas résolu vers le spectateur tient dans sa main gauche un brandon et dans sa main

droite un glaive. Le dragon qui l'accompagne tourne la tête vers le ciel menaçant, sa gueule est grande ouverte. Au premier plan, des jarres renversées et des corps inanimés. En arrière-fond, des forgerons qui œuvrent à leur besogne dans l'ancre d'une grotte. Ils sont rejoints par une femme à la chevelure serpentine, qui traîne un corps humain démembré dans les flammes.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 7. [Jean Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. « Exposition de la gravure suivante », par Henri Estienne, description de l'estampe de Gabriel Ladame, deuxième partie, non pag. BnF, Estampes Réserve le-5-Pet Fol



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 8. [Jean Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. Gravure au burin attribuée à Gabriel Ladame, deuxième partie, non pag. BnF, Estampes Réserve le-5-Pet Fol

- 14 Dès les premiers mots – « Ne t'estonne pas si Valdor [...] a si artistement representé le spectacle des [...] effects de la guerre » –, Estienne invite le lecteur à se référer à l'image. On reconnaît bien là l'exercice de l'ecphrasis, description à laquelle le nom de Philostrate reste attachée, et qui vise à la fois à animer le discours et à donner à voir la scène représentée. Plusieurs modalités d'écriture largement éprouvées par le sophiste de Lemnos sont exploitées, dont l'hypotypose et l'*enargeia*.
- 15 Comme dans les *Images de platte-peinture*, Estienne interpelle le lecteur de manière à faire de lui un spectateur : « Le S^f Valdor [...] a [...] representé [...] un jeune homme robuste. [...] Tu le vois dans une grotte affreuse ». Puis le texte décrit dans le détail ce que l'image seule ne peut que suggérer, à savoir le caractère du « jeune homme » et ses intentions, en prélude à ses futurs méfaits :

[...] un jeune homme robuste [...] attaché dans le lieu où il se plaist à se veautrer parmy le carnage, le sang, et les squelettes, [qui] aime l'horrible son des tonnerres bruyans ; se nourrit de sanglantes vapeurs qui sortent de la caverne où règnent le Desespoir, la Discorde et l'Envie. [...] Il n'a pour compagnons que les monstres les plus horribles des abymes : Il renverse les vaisseaux de sang le plus pur et le plus innocent, dont luy-mesme prend plaisir de se saouler : il n'a point de mains ny de bras que pour percer les flancs et arracher les cœurs, et pour porter le feu et le fer ; bruslant, saccageant, et renversant par le meurtre, les larrecins et les violemens, aussi bien les lieux plus sacrez que les profanes, et il n'a point de plus grande satisfaction que lors qu'il arme le fils contre le pere, le pere contre le fils, et les freres contre les freres.

- 16 En point d'orgue, l'identité du personnage est révélée au lecteur par le biais d'une formule présentative à valeur déictique – « [ce] jeune homme robuste [...] C'est la guerre ».
- 17 Pour autant, ces marques redoublées d'omniscience ne suffisent pas à faire du commentaire explicatif de l'image un texte clos. Le fait que ce texte soit disposé en regard de la gravure donne en effet au lecteur-spectateur un pouvoir que les premières éditions imprimées des *Tableaux* de Philostrate ne lui octroyait pas : celui de vérifier l'adéquation de l'ecphrasis à l'image. Or cette liberté permet de constater qu'Estienne n'emprunte pas seulement à Philostrate, mais qu'il imite aussi Vigenère. Sa lecture de l'image le conduit en effet à se détacher de la représentation gravée *stricto sensu* et à mobiliser pour en rendre compte un certain nombre de savoirs annexes. L'auteur emprunte ainsi à la tradition iconographique et mythographique en esquissant un parallèle entre le « jeune homme » parricide et l'Envie :

Il semble, tant sa fureur est grande, se vouloir tuer luy-mesme, ne trouvant plus de quoy exercer sa rage ; Ce sont les effets de la vengeance et de la cholere. Aussi quand les Egyptiens vouloient signifier cette fureur, ils peignoient un gril sur des charbons ardens, et un cœur qui se consommoit dessus.

- 18 Puis, en se référant au « revers de la medaille de Lucius Hostilius où la victoire se trouve peinte, portant d'une main le Caducée [...] de Mercure et de l'autre un trophée, où sont pendus des dépouilles des Ennemis », Estienne défend la guerre comme principe générateur de

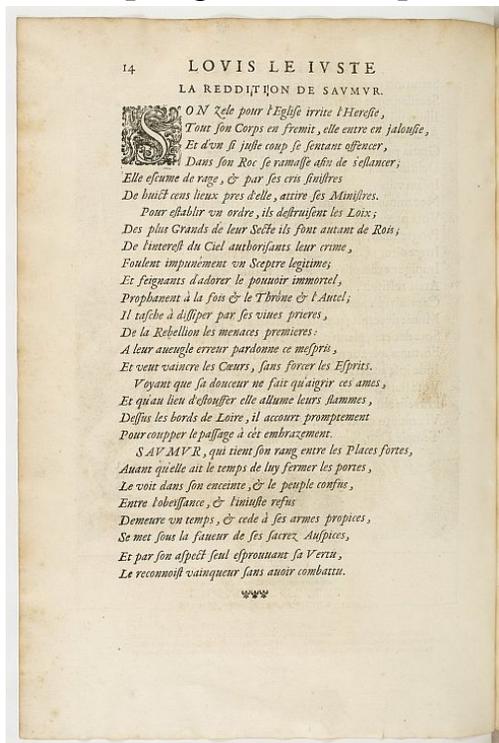
paix, en référence probable à l'emblème d'Alciat *ex bello pax* ²⁰. Estienne conclut dès lors à un tableau allégorique en opposant à la figure du ravage et de la dévastation (personnifiée par le jeune homme robuste aux yeux bandés) celle de la guerre juste. C'est de fait par un portrait bifrons que s'achève cette « peinture » :

Pour ce mesme sujet, les Anciens peignoient aucunesfois Mars, tenant de sa main droite une branche d'olive, et de l'autre une picque, et appelloient Mars Pacateur, ou Pacifiant. Si bien qu'il faut advoüer, que bien que la guerre soit mere de toutes les cruautez les plus inhumaines et barbares du monde, elle est toutefois mere de justice, pour punir les meschans, les rebelles, et les usurpateurs ²¹.

- 19 Mais la lecture conjointe du texte et de l'image ne permet pas seulement de conclure à une orientation édifiante du discours d'Estienne, cet exercice offre aussi quelques surprises quant aux interprétations que s'autorise Estienne. L'auteur soutient par exemple que parmi les cinq personnes de la grotte, trois représentent le « Désespoir », « l'Envie » et la « Discorde ». Or seule l'Envie est reconnaissable. Par ailleurs, l'allégation selon laquelle, le jeune homme « robuste » animerait des « Cyclopes pour forger et inventer des instruments propres à détruire la Nature mesme » est tout à fait discutable. Par le pluriel « Cyclopes » Estienne désigne d'abord le dragon ailé, seul de son espèce. Mais peut-on dire de ce monstre qu'il ne dispose que d'un œil ? L'interprétation, là encore, semble erronée. En orientant ses regards vers l'arrière, une partie de la tête de l'animal se dérobe tout simplement à la vue du spectateur.
- 20 Comment interpréter ces effets de distorsion ? Un tel procédé, en réalité, n'a rien d'exceptionnel, et parmi les auteurs qui s'essaient à l'époque au commentaire d'images, nombreux sont ceux qui empruntent cette voie ²². On peut supposer que ces entorses à la vérité ne relèvent ni de l'inattention ni de la prétention : Estienne n'a de cesse de louer le « spectacle » « si artistiquement représenté » du tableau. Formulons l'hypothèse que ces écarts d'interprétation

signalent la puissance de l'autorité conférée à la parole poétique, laquelle, finalement, ne saurait « peindre » sans inventer.

Or ces effets de disparate ne sont pas uniquement observables dans l'ecphrasis qu'Estienne consacre au tableau de Ladame. La galerie des batailles offre aussi un certain nombre d'exemples allant dans ce sens. Intéressons-nous par exemple à la prise de Saumur. À gauche, une suite de sizains imprimée en vers alexandrins à laquelle Charles Beys donne le titre de « reddition de Saumur » (fig. 9). À droite, l'estampe gravée, simplement intitulée « Saumur » (fig. 10).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 9. [Jean Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. « La reddition de Saumur », texte de Charles Beys, première partie, « Louis le Juste combattant », p. 14. BnF, Estampes Réserve le-5-Pet Fol



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 10. [Jean Valdor], Les Triomphes de Louis le Juste, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. « Saumur », texte épigrammatique de Pierre Corneille, première partie, « Louis le Juste combattant », p. 15. BnF, Estampes Réserve le-5-Pet Fol

- 21 Beys, comme précédemment Estienne, cherche en priorité à animer son récit. Il use de l'hypotypose pour représenter le personnage disposé à droite, au premier plan de l'image, le corps déformé par la haine : « Son zèle pour l'Eglise irrite l'Heresie / Tout son Corps en fremit, elle entre en jalousie, / [...] Elle escume de rage ». Le récit explicatif évoque ensuite la désobéissance et l'ingratitude des habitants de Saumur, la ville tombant aux mains des infidèles. Mais le dénouement heureux ne se fait guère attendre. Le roi intervient personnellement – « il accourt promptement / Pour couper le passage à cet embrasement » – ce qui entraîne quasiment aussitôt la reddition de la ville, laquelle s'en remet sans coup férir à la justice de Louis – « Saumur / [...] Demeure un temps, et cede à ses armes propices / [...] Le reconnoist vainqueur sans avoir combattu ²³ ». Or, si la gravure porte bien trace d'hostilités belliqueuses – l'Envie,

identifiée à l'Hérésie par Beys, met en émoi l'armée royale rangée derrière le souverain – il est frappant de constater que le roi s'abstrait de l'action et de la guerre ²⁴. Il demeure immuable, d'une humeur équanime.

22 Et ces écarts ne sont pas une exception. Toute la galerie des illustres en témoigne. Quand la représentation gravée adopte pour toute la première galerie le parti-pris atticiste en jouant sur l'effet de frise ²⁵, la narration de Beys repose au contraire sur des recours constants à la dramatisation. Les vers alexandrins présentent un roi qui agit, qui se déploie sur un vaste territoire hostile, qui mène constamment bataille : « En lançant les Esclairs, il retient le Tempeste, / Et fait perir un Chef pour sauver mille testes. // Sa Majesté d'une ame au combat enflammée, / Par une Digue étroite y conduit son Armée ; / [...] Il s'avance au Canal, la Mer luy fait passage ²⁶ ».

23 Peut-on parler, une fois encore, d'infidélité, eu égard à ce qu'annonce la page de titre : « Les Triomphes de Louis le Juste [...] contenans les plus grandes actions ou Sa Majesté s'est trouvée en personne, représentées en Figures Ænigmatiques exposées par un Poëme Heroïque de Charles Beys » ? Il est frappant de constater que Mezeray, qui se fait l'apologète de l'auteur dans un texte préfaciel intitulé « Advertissement au lecteur », n'a aucun mot de commentaire pour les gravures. L'historiographe se contente de rappeler les nombreuses difficultés auxquelles Beys fut soumis. Il a « esté obligé », écrit Mézeray, « par le commandement du Roy d'accompagner chacune des figures de ce Livre vrayment Royal d'une description en vers Heroïques qui ne remplist qu'une page ». Il a dû également « joindre et ajuster toutes ces parties [pour] en former un Ouvrage qui parust estre tout d'une piece ». En d'autres

mots, Beys a dû concilier lecture aléatoire et lecture suivie. Or de toutes ces difficultés, Mezeray l'assure, le poète est sorti vainqueur :

Pour moy, lors que je le voy qui se conduit si heureusement parmy tant de difficultez, je me represente ces vieux Champions qui disputoient le prix à la course des Chariots, poussans leurs Chevaux à toute bride, razer les bornes du Cirques, et tourner avec une merveilleuse justesse où les autres brisoient tous leurs attelages. [...] comme il paroist libre et plein entre les bornes si estroites, et comme il prend l'essor quoy qu'il semble qu'on luy ait lié les aisles.

- 24 Au dire de Mezeray Charles Beys fut donc non seulement un écrivain rusé (il a su éviter les pièges ²⁷), mais il fut aussi un excellent peintre. N'excelle-t-il pas dans la disposition, tout à la fois dans les vues panoramiques et dans l'art des détails ?

Je vous diray seulement qu'il n'est pas de ceux qui ne paroissent que de loin, ou qui ne semblent beaux que de près ; il a ces deux avantages ensemble, qu'il jette d'abord un grand éclat dans la veuë, et que plus on le regarde de près, plus on y trouve de sujets d'admiration, et plus on y remarque de graces particulieres.

Permettez-moy, puisque la Peinture est Sœur de la Poësie, que j'en tire une comparaison à l'avantage de l'Autheur. Il est aussi excellent en petit qu'en grand, et sans rien diminuer de la majesté des choses qu'il traite, ny sans estropier les objets qu'il décrit, il sçait comme dans une Perspective, faire voir un grand païs à perte de veuë, et peindre des batailles entieres sur la boëte d'une Montre.

- 25 À lire ces propos, on comprend bien que c'est surtout la prouesse d'invention que loue Mézeray, laquelle consiste non pas à être fidèle à la représentation gravée afin d'en assurer la transposition mais à varier les points de vue en étant capable non seulement de tracer de vastes lignes, mais aussi de restreindre la focale. Pour Mezeray, si Beys fut un grand peintre c'est surtout parce qu'il « n'a [rien] oublié », ni de l'action ni des circonstances. Parmi les principes qu'a suivis le peintre et parmi les règles qui lui furent imposées et dont il a triomphé, la fidélité au modèle autrement dit à la gravure ne constitue pas vraiment un critère.

Regarder l'image : « comprendre ou rêver ²⁸
? »

26 Cette fidélité, à tout le moins cette proximité, est matériellement figurée lorsque le texte de commentaire est lui-même gravé (et non plus imprimé) sur la page investie par l'image. Ce qui est le cas des productions épigrammatiques de Corneille, disposées au bas des 21 gravures que compte la première galerie. Corneille, à la différence notable de Mézeray, d'Estienne et de Bary ne compose aucun texte de préface. L'auteur, il est vrai, n'est pas en mal de notoriété, et le fait qu'il accepte de participer au projet de Valdor signale à soi seul la dimension de lustre de l'entreprise éditoriale.

27 Pour tenter de comprendre les intentions de Corneille, autorisons-nous un rapide excursus. En 1614, Artus Thomas, sieur d'Embry, justifie ses épigrammes par l'immoralisme supposé des ecphrasis de Philostrate :

Mais d'autant que Philostrate s'est bien souvent emancipé de représenter ses tableaux d'une façon quelquefois plus lascive, que la bienséance et la modestie ne sembloient requérir, j'ay pensé de convertir ses intentions à bonne fin, par quelque moralité qu'on pourroit adjoûter au pied de chacune figure, afin que si la pudeur d'un œil chaste est offensée par la veüe de la peinture, il puisse rencontrer au mesme endroit dequoy satisfaire à sa vertu ²⁹ .

28 Par « peinture », le sieur d'Embry entend à la fois les textes composés par le sophiste grec et les gravures qui en résultent, considérant qu'il y a nécessité à faire figurer « au mesme endroit », c'est-à-dire sur l'espace d'une même page, l'estampe et la lettre. Pour le poète, « plusieurs des anciens ont laissé leurs œuvres imparfaites, ou seulement esbauchées, comme s'ils eussent voulu réserver la couronne de gloire à leurs successeurs ». Ainsi Vigenère accomplit-il Philostrate. Ainsi les épigrammes donnent-elles leur point de perfection aux gravures : les premières contentent l'œil de l'esprit, les secondes l'œil de chair.

29 Eu égard à la coloration héroïque des représentations gravées réunies dans la première galerie des *Triumphes de Louis le Juste* (travestissement à l'antique, allégorisation, monuments romains

annexés aux décors) l'orientation moralisatrice et édifiante des épigrammes est à écarter. De même que la tradition concettiste exploitée par Marino dans sa *Galeria* (1620)³⁰. En réalité, Corneille s'emploie surtout à comprendre les figures qu'il entreprend de commenter. Et pour l'essentiel, c'est le portrait royal qu'il privilégie. Celui qu'il appelle « mon prince » (« Rié », p. 31, première partie), et qu'il nomme ailleurs « le plus puissant des rois » (« La Digue », p. 35, première partie) le conduit à sonder les fondements de la monarchie.

30 La vertu de clémence interroge ainsi l'auteur de *Cinna* (1641). Pour accompagner le tableau « La reddition de St Jean d'Angeli » (p. 19, première partie), Corneille feint de s'adresser à Soubise, qui apparaît au premier plan, à genoux devant Louis XIII : « Et dequoy que ton crime ose l'entretenir / Tes Soupirs ont trouvé le Secret de luy plaire / Et quand Il voit tes pleurs il oublie de punir ». Pour expliquer l'« Entrée des villes rebelles », Corneille évoque, outre la vertu de clémence, celle de la magnanimité. Louis XIII calme les fureurs de ses armées en même temps qu'il pardonne à ses ennemis : « Et quoy que le soldat souspire après la proye / Il appaise, il l'arreste et se montre avec joye / Et pere des Vaincus et maistre des Vainqueurs ». Mais la clémence n'exclut pas la force. C'est la leçon politique du tableau « Punition des Villes rebelles » (p. 27, première partie) – « Une juste rigueur doibt regner à son tour / Et qui veut affermir un throsne legitime / Doibt semer la terreur aussi bien que l'amour » – et celle de la gravure consacrée à « La Rochelle » : « Icy, l'audace Impie en son throsne parust / Icy, feust l'Arrogance, à soy mesme funeste / Un excez de Valeur brisa ce qu'elle feust / Un excez de clemence en sauva ce qui reste » (p. 39, première partie).

31 Rompu à l'analyse du cœur, Corneille s'attache encore à comprendre les raisons et les effets de la reddition. Dans le tableau intitulé « Caen », disposé au tout début de la galerie, il revient sur la

sidération qui saisit les rebelles à la vue de leur monarque : « Mais si tost que Louys y faict briller ses Armes / Sa presence reprend le cueur de ses guerriers / Et leur revolte ainsi ne semble estre conçue / Que par l'Ambition de jouyr de sa vue » (p. 3, première partie). Corneille interprète ainsi la révolte comme un désespoir, comme un manque éprouvé à son insu par le sujet. Quand le *rex absconditus* paraît en face-à-face, quand le monarque des Lys accourt vers celui qui lui résiste, l'ordre tout aussitôt, comme par magie, se rétablit.

- 32 Les mystères de l'absolutisme inspirent d'ailleurs l'homme de théâtre. Corneille, fidèle en cela aux gravures, lesquelles prennent un soin tout particulier à figurer l'œil du roi, à donner corps à son regard, revient à plusieurs reprises sur ce pouvoir oculaire dont disposerait Louis XIII. Le monarque exerce en effet l'empire par la seule puissance de ses yeux : « En vain contre le Roy vous opposés vos armes / Sa Majesté brillante avec de si doux charmes / Peut mettre en un moment vos desseins à l'envers / Ne vous enquerés pas si ces troupes sont fortes / Encor que vous cœurs ne lui soient pas ouverts. / D'un seul traict de ses yeux il ouvrira vos portes », (« Saumur », p. 15) (fig. 10). Le roi absolu perce les âmes de la même façon qu'il force les murs, et rien ni personne ne lui résiste. Le caractérisant adjectival « brillante » n'est pas tant ici l'équivalent d'« éclatante » ou de « lumineuse », le mot emprunte au vocabulaire cynégétique : l'œil du roi quête, pourchasse et traque celles et ceux qui lui résistent. Exerçant par là quelques-uns de ses « charmes » ³¹

- 33 Achéons cette enquête par deux textes qui accompagnent une même gravure. L'un non signé, qui est de la main de Charles Beys ³², « Ode au Roy ». L'autre de Furetière, intitulé « Au Roy. Sur son portrait. Stances ». Les deux poésies sont insérées dans les pièces liminaires : l'une, tout juste après l'épître au roi et la supplique à

Anne d'Autriche, celle de Beys ; l'autre, celle de Furetière, tout à la fin du bloc, juste avant le privilège. Ces textes ont pour origine une gravure pleine page attribuée à Charles Errard que Valdor dispose en regard de l'ode de Charles Beys (fig. 11).

34 Cette estampe ressortit visiblement au genre du portrait. Sur le bâtiment en pierre qui forme un perron horizontal et qui sépare en deux l'image, on reconnaît le jeune Louis XIV, âgé de 11 ans en 1649. Le prince couronné est représenté en buste, sur un piédouche, à la manière d'un empereur romain. Adossé à la colonne qui flanque le bâtiment et qui s'élève verticalement, on reconnaît Hercule. Alors que Louis XIV regarde vers le spectateur, le dieu s'abstrait du tableau, comme s'il était sur ses gardes. La présence d'Hercule dans la galerie des batailles aux côtés de Louis le Juste combattant (« Pont de Sé », p. 7 ; « Nancy », p. 63) et sur la gravure disposée en regard du texte de Charles intitulé « Sur le tombeau du Roy, stances ³³ », invite à identifier cette figure mythologique à Louis XIII.

35 Que le père et le fils soient ici réunis n'a rien d'étonnant. *Les Triomphes de Louis le Juste* commémorent en effet un roi défunt. Mais ce livre, dédié à son successeur, a surtout une portée éducative, comme le signale l'épître à Louis XIV composée par Valdor – « Mon dessein est seulement de [...] [rendre compte] à V. M. d'un travail qui pourra la divertir en l'instruisant [...]. Et l'avis de vostre Conseil a esté, Sire, qu'il n'y avoit point de Peinture à voir, ni d'Histoire à lire qui vous pût instruire plus efficacement, et en moins de temps, que la Vie du feu Roy Vostre Pere, de glorieuse mémoire » – et comme l'attestent les lettres signées du jeune monarque lui-même, adressées dans l'ordre au P. Nicolaï, à Estienne, à Beys, à Bary, et à Corneille :

L'émulation que j'ay toujours eüe pour les glorieuses actions du feu Roy mon tres-honoré Seigneur et Pere, m'a fait desirer l'abregé de sa vie pour voir plus facilement dans une reduction que dans son Histoire generale, des vertus que je dois imiter pour succeder à sa reputation aussi bien qu'à sa Couronne ³⁴ .

- 36 La présence des *parerga* disposés au premier plan de l'image s'éclaire : tous évoquent les arts libéraux et mécaniques et tous sont une allusion aux années de formation du prince.
- 37 Le médaillon en bas-relief, au-dessous du buste de Louis XIV, signale d'ailleurs la présence du temps (temps éducatif) dans l'espace du tableau. Ce sont en effet les Parques qui sont ici représentées. En réalité, l'image distingue au premier plan le temps humain, qui est celui du *negotium*, de l'instruction artistique (*parerga*) et militaire (Hercule), et au deuxième plan le temps divinisé propice à l'*otium*, figuré par un Parnasse (Pégase). Louis XIV, roi régnant, se situe à l'intersection entre les deux car l'enfant des Muses (arrière-plan) est également en phase d'apprentissage (premier plan). Bien que défunt, Louis XIII-Hercule est pour sa part du côté du *negotium*, comme le prouve l'ouvrage commémoratif relatant ses victoires militaires et signalant son aptitude à l'immortalité.
- 38 Selon toute hypothèse, la gravure d'Errard aurait donc dû servir de frontispice au livre, jusque dans les formes qu'elle adopte. La figure d'Hercule furieux, en effet, renvoie à la première galerie, celle des batailles. La galerie des illustres est emblématisée par le buste de Louis XIV et la forme arrondie du bas-relief, qui rappelle celles des devises. L'allusion à la galerie des cartes, enfin, est manifeste, du fait du livre ouvert disposé au premier plan de l'image : on distingue nettement sur les pages en regard un bâtiment de fortification.
- 39 Intéressons-nous à présent aux poèmes qui ambitionnent de décrire ce tableau puisque Valdor a préféré solliciter des auteurs pour en faire une explication plutôt que de s'en servir comme frontispice. Dans son texte versifié réunissant 5 sizains en vers alexandrins, Furetière emprunte à l'image sa composition en diptyque et adopte la forme duelle. Le poète apostrophe d'abord le jeune Louis XIV, roi herculéen et roi de guerre (l'ennemi Espagnol est désigné) pour

verser ensuite dans la prophétie : « Prince qui comme Hercule as veu
dés ta naissance / De monstres étouffez triompher ton enfance / Et
qui prens le dessein de marcher sur ses pas / Quand l'Espagne te
cede en tes jeunes années / L'Espagne où ce Dieu vit ces conquestes
bornées, / Peux-tu douter encor de ne l'égalé pas ? // On te doit
voir un jour renverser tant de throsnes / Que l'orgueil des Memphis,
les murs des Babylones, / Seront des vains remparts pour deffendre
leurs Rois. » La seconde partie du texte de Furetière fait écho au
Parnasse disposé en arrière-fond. Le poète invite le prince des Lys à
se faire le défenseur des arts en reprenant à son compte l'idée de
l'alliance bénéfique de la plume et de l'épée. Sans surprise, l'image
de *Minerva armata* est convoquée : « Sui cependant grand Roy des
mouvemens plus calmes ; /L'Olive a ses beautez aussi bien que les
Palmes / Ne croy point que la Paix soit sterile en Lauriers ; / [...] *Minerve*
en distribuë au plus haut du Parnasse, / D'une main aux
Sçavans, et de l'autre aux Guerriers ». Le texte se clôt par une
nouvelle prophétie. Le roi martial ayant laissé place à un roi
pacifique, le poète songe à haute voix, et expose à grand renfort
d'accumulations les principes d'un règne heureux, placé sous le
patronage des Muses : « Des-ja je voy tailler mille eloquentes Plumes,
/ Qui de tes plus hauts faits empliront des Volumes : / Tel des-ja
pour les peindre appreste son Pinceau ; / Des-ja pour les chanter tel
accorde sa Lire ».

- 40 Le texte de Charles Beys, plus long que le précédent (8 dizains
d'octosyllabes) repose sur le même principe de l'apostrophe. Le
poète interpelle d'abord la France ce qui lui permet de faire le
parallèle entre le jeune Louis XIV et Hercule, lequel a remporté une
double victoire, à la fois sur les faiblesses de l'enfance (allusion au
mythe d'Hercule au berceau) et contre les méchants (allusion aux
travaux d'Hercule) : « France, revele le visage, / De ce Grand

Monarque naissant ; / Tu dois d'un âge fleurissant, / T'asseurer par ce bon presage ; / Bien que l'orgueil de nos Rivaux, / Nous oblige à mille travaux [...]. // Il prend pour matiere de Gloire / Tous ces pernicious effets, / Et ne veut point donner la Paix, / Que par les mains de la Victoire ; [...] / Hercule, du Monde l'appuy, / Durant les troubles de la Terre, / Vint et s'exerça comme luy ».

- 41 Nouvelle adresse, mais cette fois-ci à Louis XIV. Beys annonce l'avènement d'un règne de paix et, ce faisant, évoque devant le fils la figure du père, ce qui donne lieu à nouveau à une comparaison avec Hercule : « Grand Roy, tes premieres Conquestes, / Finiront nos tragiques maux, [...] / Ton Pere eust peur de te laisser, / Des Monstres dignes de sa foudre ; / Luy-mesme a dompté le Lions, / Et son bras a reduit en poudre, / Les Hydres, et les Gerions ». Par un effet de mise en abyme, sont évoqués les victoires du feu roi (thème du livre), victoires dont la gloire est telle qu'elle éclipse celle des futurs règnes. Et Beys d'introduire alors de la variété dans son discours : cette perspective fermée n'a-t-elle pas de quoi mettre au désespoir le jeune Bourbon ? Un jeune roi, bien qu'enfant encore, aspire en effet à briller, autrement dit à combattre. Beys imagine à ce propos une forme de dépit lié à la déception d'une gloire confisquée :

O que ta genereuse envie,
S'irritant de tous ses progrez,
Te fera pousser de regrets,
Dessus l'Histoire de sa vie :
Sur un Retranchement forcé,
Sur un Escadron renversé,
Tu laisseras tomber des larmes ;
Et diras plaignant ton mal-heur,
Que ce qu'il t'acquiert par ses Armes,
Il le desrobe à ta valeur.

- 42 Le poète *vates* achève son texte par une révélation. En consacrant sa vie à faire la guerre contre ses ennemis, Louis XIII a préparé la paix ;

en menant bataille auprès les rebelles, il a posé les fondements d'un règne heureux. En somme, au père les lauriers, au fils les branches d'olivier. Le livre des *Triumphes* se comprend ainsi comme un don posthume, comme un geste d'affection et d'éducation adressé par le feu roi à son héritier : « En l'ardeur dont j'ay l'ame esprise, / Je decouvre le mouvement, / Qui l'emportoit si vivement / A la fin de son entreprise ; / Il voyoit venir ce beau jour ; / Qu'il devoit en flammes d'Amour, / Changer les feux de son audace, / Et faisant nos troubles cesser, / Remettre sa foudre en sa place, / Pour t'instruire et te caresser ».

- 43 Peut-on dire que nos deux auteurs *exposent* la gravure qui leur fut donnée à commenter, qu'ils la font voir ? Disons qu'ils s'en inspirent et qu'ils tentent, faute de la comprendre tout à fait, de l'éprouver. Dans cet exercice difficile – l'image mérite assurément le terme d'« ænigmatique » –, ils s'engagent faute de mieux sur les voies de l'éloge. Sans doute Beys réussit-il mieux que son concurrent. Il associe la figure d'Hercule non seulement à Louis XIV mais à Louis XIII ce qui signale une réflexion sur l'immortalité du lignage. Surtout, Beys intègre l'orientation proprement éducative du livre, en évoquant l'idée d'une pédagogie royale sous la domination paternelle. Sans doute Valdor choisit-il d'ailleurs de distinguer Beys en faisant figurer son texte en regard de la gravure d'Errard. Pour autant, on reste frappé par tout ce que la poésie exclut ici, par tout ce qu'elle ne peut ou ne veut décrire : pourquoi le roi mort, Louis XIII, apparaît ici sous la forme d'un dieu dont la puissante musculature signale la vitalité ; pourquoi le jeune Louis XIV, à l'exception du visage, est au contraire statufié ; pourquoi les symboles d'éducation sont-ils simplement déposés sur le sol ; pourquoi rien n'est dit des modalités de réalisation d'une instruction royale ; pourquoi le temps semble-t-il suspendu enfin,

dans ce tableau d'inanité sonore ; pourquoi le portrait du roi repose-t-il sur des effets conjoints de minéralité et d'incarnation ? Autant de questions qui demeurent en suspens, laissant la place au rêve. Faute d'être éclairé sur l'image par le texte, le spectateur est invité à ouvrir l'œil et à enquêter au-delà de ce qui lui est simplement donné à lire.

- 44 Paru au mitan du siècle, l'ouvrage de Valdor offre un point d'observation remarquable sur les rapports que le texte imprimé entretient avec la gravure. Plusieurs modalités de réalisation sont ici expérimentées. Quand le texte est adossé à l'image, il se déplie et se déploie par le biais du commentaire (récits historiographiques de Bary) et de l'explication, laquelle oscille entre déchiffrement et amplification (devises d'Estienne assorties de digressions morales et politiques). Quand le texte anime l'image, (ecphraseis de Beys et d'Estienne), il entre en rivalité avec elle, dans l'ambition de faire voir, de présentifier, ce qui le conduit à inventer pour montrer. Quand le texte dialogue avec l'image, il emprunte la voie de l'interprétation (épigrammes de Corneille) ou de l'éloge (ode de Beys au roi, stances de Furetière sur le portrait de Louis XIV).
- 45 À une époque où il est encore fréquent de définir la peinture comme une poésie et la poésie comme une peinture, on serait tenté de dire que ce livre-galerie illustre après bien d'autres la théorie de l'*ut pictura poesis* et qu'il entérine la supériorité de la poésie sur la peinture. Mézeray ne magnifie-t-il pas les descriptions de Charles Beys en faisant de l'auteur un « champion » et en le désignant comme un peintre ? Certes, ces *Triumphes de Louis le Juste* octroient aux discours une place importante, les poètes et orateurs bénéficient même de l'onction royale, le jeune Louis XIV les incitant à hâter leur ouvrage. Pour autant, l'ouvrage n'en est pas moins publiquement dirigé par un graveur, Valdor faisant lui-même appel à de très

nombreux artistes, burinistes ou aquafortistes, pour inventer de nouvelles estampes ³⁵. Désigné à grandes vapeurs d'encens par des poètes reconnus (Guillaume Colletet, Georges de Scudéry, Tristan l'Hermite, Antoine Furetière, François Cassandre, le P. Nicolai) comme le maître d'œuvre du livre, Valdor signe lui-même un grand nombre de textes (deux épîtres, une préface). Celui qui se présente comme « le muet » et l'« étranger » (il est Liégeois d'origine) défend son statut, mais aussi l'art dont il est le représentant. Il renseigne sur l'invention des images, sur les conditions matérielles de réalisation du livre, il justifie la place accordée à l'Antiquité, il annonce d'autres projets d'édition. Valdor, qui plus est, édicte lui-même ses règles. Il n'octroie pas aux quatre « Auteurs » qu'il engage (Beys, Corneille, Estienne, Bary), auteurs dont il tait « les louanges », considérant que leur réputation suffit à leur gloire ³⁶, la liberté de créer. Et de fait, les hommes de lettres sont contraints, leur génie doit souvent s'exercer dans le cadre étroit de la page. Surtout, Valdor leur refuse la précellence. C'est l'image et non le texte qui devient l'inspiratrice du discours (*inventio, elocutio*), c'est elle aussi qui rythme la lecture, la découverte des « tableaux » (*dispositio*).

- 46 Peut-on dire d'ailleurs de cette parole contrainte, qui se déploie autour de l'image, qui lui succède, la précède ou lui fait face, qu'elle décrit l'image ? Bary ne fait jamais directement allusion aux cartes gravées, Estienne et Beys adossent leurs commentaires à la représentation mais leurs discours l'excèdent très largement. Corneille entre davantage en dialogue avec les tailles-douces qui lui sont soumises qu'il ne cherche à rivaliser. Ce dont tous ces textes témoignent, finalement, c'est de l'aptitude de la poésie, entendue dans un sens large, à relater des événements, à mettre en récit les actions, à analyser, à célébrer, à animer et à générer des digressions.

Quant à la gravure, qui ressortit à l'art du dessin, et qui porte ici principalement sur l'art du portrait, sa fonction n'est pas tant de raconter la grandeur, d'exprimer la beauté et la magnificence que de les exposer à la vue, de captiver le regard.

- 47 On émettra d'ailleurs l'hypothèse que Valdor, qui avait, selon toute vraisemblance, commandé une figure de frontispice à Charles Errard (fig. 11) préféra, dans un esprit malicieux de parti pris, la confier à deux écrivains afin qu'ils la déchiffrent. Avec le résultat que l'on sait. Leur poésie échoue à *décrire* le portrait d'un roi *apprentif* et omniscient, d'un roi incarné et idéalisé, d'un roi exerçant l'empire tout en s'abstrayant de l'action. Seul le dessin est à même de représenter ces impensés de l'absolutisme.
- 48 L'histoire de l'art nous apprend qu'il faut attendre Lessing pour que le divorce entre poésie et peinture soit consommé. Si on observe dans le détail l'ouvrage de Valdor mis en lumière en 1649, on peut y déceler déjà les arguments et les prémices d'une première séparation.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 11. [Jean Valdor], *Les Triomphes de Louis le Juste*, Paris, Imprimerie royale, 1649, in-fol. Gravure sur cuivre attribuée à Charles Errard, en regard de l'Ode au Roy de Charles Beys, non pag. BnF, Estampes Réserve Ie-5-Pet Fol

NOTES

1. L'expression emprunte à la Renaissance italienne, mais on la rencontre encore fréquemment sous l'Ancien Régime. Voir Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècles*, trad. fr. de Maurice Brock, Paris, Macula, 1991, p. 175.

2. *Les Images ou tableaux de platte-peinture de Philostrate Lemnien, sophiste grec, mis en françois par Blaise de Vigenère*, Paris, N. Chesneau, 1578, non pag., <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb311022283>. Le prologue en faveur de la peinture a pour titre « Preface contenant l'argument et sujet de cest œuvre », non pag.

3. *Musées de mots : l'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, textes réunis par Sylvie Ballestra-Puech, Béatrice Bonhomme et Philippe Marty, Genève, Droz, 2010.

4. *Les Images ou tableaux de platte-peinture de Philostrate Lemnien*, op. cit., « A noble, vertueux et prudent seigneur Messire Barnabé Brisson », non pag.

5. *Les Images ou tableaux de platte-peinture des deux Philostrates*, Paris, V^{ves} Abel L'Angelier et M. Guillemot, 1614. L'ouvrage fait l'objet de plusieurs rééditions, notamment en 1637 chez Sébastien Cramoisy : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1522482s>. Voir Jean Balsamo, « De l'édition aux exemplaires : à propos des *Images*, ou *Tableaux de Platte Peinture* de Philostrate (Paris, 1614) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 2017, LXXIX (2), p. 365-384.

6. Voir Jean-Marc Chatelain, « Formes et enjeux de l'illustration du livre au XVII^e siècle : le livre d'apparat », *CAIEF*, n° 57, 2005, p. 75-98.

7. Voir notre ouvrage : « Le livre-galerie au Grand Siècle. Définition et typologie », in *La Morale par l'image : La Doctrine des mœurs dans la vie et l'œuvre de Gomberville*, Paris, Champion, 2008, p. 373-404.

8. Notions empruntées à la page de titre des *Triumphes de Louis le Juste*.

9. Le fait est attesté dans plusieurs pièces liminaires du livre. Dans son étude, O. Uhlmann-Faliu revient sur les modalités du contrat passé entre Valdor et la monarchie bourbonnienne en réunissant des pièces d'archive.

10. Plusieurs études ont déjà été consacrées au livre, portant le plus souvent sur des questions croisées de poétique et de politique : Dominique Moncond'huy, « *Les Triumphes de Louis le Juste* (1649). Mausolée littéraire et continuité monarchique », *La Licorne*, n° 29, « Le Tombeau poétique en France », 1994, p. 193-215 ; Hermann Arnhold et Jean-Marc Chatelain, « Krieg, Ruhm und klassische Ästhetik : die *Triumphes de Louis le Juste* von Jean Valdor (Paris, 1649) », in Klaus Bussmann et Heinz Schilling (dir.), *Krieg und Frieden in Europa*, Münster, 1998, t. II, p. 95-104 ; Marie-Claude Canova-Green, « *Les Triumphes de Louis le Juste* (1649) : une épopée du discontinu », *Seventeenth-Century French Studies*, n° 24 (1), 2002, p. 29-41. Nous renvoyons aussi au mémoire non publié d'Odile Uhlmann-Faliu, *Jean Valdor, graveur et diplomate liégeois, marchand-bourgeois de Paris (1616-1675)*, maîtrise d'histoire de l'art, Université de Paris IV, 1978, ainsi qu'à nos propres travaux, qui envisagent l'ouvrage sous l'angle de la matérialité éditoriale – « Effets de points de vue et de cadrages dans *Les Triumphes de Louis le Juste* de Jean Valdor (1649) », *Textimage*, n° 16, 2022, revue en ligne ; « Scénographie et dramaturgie de la page de titre : *Les Triumphes de Louis le Juste* de Jean Valdor (Paris, Imprimerie royale, 1649) », in Carine Barbaferi et Delphine Denis (dir.), *Rubricologie ou l'invention des titres et sous-titres*, Paris, Hermann, 2023, p. 35-44. – ou de l'esthétique : « “Des mausolées qui volent” : *Les Triumphes de Louis le Juste* (1649) », *Littératures classiques*, n° 104, 2021, « L'idée de monument et ses représentations à l'âge classique. Textes, voix, scènes », p. 139-154.

11. À très peu d'exception près, les textes que réunissent *Les Triumphes de Louis le Juste* ont été traduits du français en latin par le P. Jean Nicolai, auquel plusieurs écrits disposés dans les liminaires rendent hommage.

12. R. Bary, « Préface », in *Les Triumphes de Louis le Juste*, op. cit., non pag.

13. R. Bary, « Descente des Anglois en l'Isle de Ré et leur défaite », *ibid.*, troisième partie, p. 53.
14. H. Estienne, « Preface au lecteur », *ibid.*, non pag.
15. *Id.*, Devises de Jules Mazarin, *ibid.*, deuxième partie, p. 26 et p. 28.
16. Sur ce point, voir Jean-Marc Chatelain : *Livres d'emblèmes et de devises : une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 7-10 et 11-52.
17. Du même : « La devise héroïque et l'amitié des grandes âmes », in *Le Point de vue de l'emblème*, textes rassemblés par P. Choné, Dijon, EUD, 2001, p. 186.
18. H. Estienne, Devises de Jules Mazarin, in *Les Triomphes de Louis le Juste*, deuxième partie, p. 26.
19. *Id.*, « Preface au Lecteur », *ibid.*, non pag.
20. Dans ses *Emblèmes* (1522), Alciat avait consacré l'union de *Mars pacificator* et de *Minerva armata* à travers l'image d'un casque servant d'abri à des abeilles, signifiant par là que le sang de la guerre se changeait en miel en temps de paix comme si l'abondance des biens était proportionnelle aux victoires arrachées de haute lutte : « Armes soient loing : Mais permise soit guerre/ Car autrement, on ne peut paix acquerre. Une même chose peut avoir deux usages contraires, comme l'espée porte paix par crainte et justice : et porte guerre par injure, et audace. Pour ce que guerre est nécessaire pour avoir paix. Ce que demonstre un heaume, en temps de guerre servant aux armes : en temps de paix aux aveilles, miel et cire », in *Les Emblemes d'Alciat, en latin et françois, vers pour vers*, Paris, J. de Marnef, 1561, p. 193.
21. Estienne songe peut-être au titre-frontispice sur cuivre de Jaspar Isaac illustrant *Les Images ou tableaux de platte-peinture des deux Philostrates* (1614). Le personnage de Mars figure en haut du chapiteau de l'aile gauche de la galerie peinte, non loin du bâtiment central coiffé d'un dôme. Face à lui, on reconnaît la déesse Minerve.
22. Gomberville succombe à cette tentation herméneutique dans *La Doctrine des mœurs*, livre-galerie dédié en 1646 à Louis XIV, l'année qui suit le passage aux hommes du prince. Voir notre *Morale par l'image*, *op. cit.*
23. Ch. Beys, « La reddition de Saumur », in *Les Triomphes de Louis le Juste*, *op. cit.*, première partie, p. 14.
24. Jean-Marc Chatelain, « L'illustration des récits de guerre et la mise en scène de la bataille dans la première moitié du xvii^e siècle », in *1648. La Paix de Westphalie : l'art entre la guerre et la paix*, sous la direction de Jacques Thuillier et Klaus Bußmann, Paris, Musée du Louvre, Klincksieck, 2000, p. 47-67. Du même auteur : « La guerre au miroir du classicisme », étude demeurée manuscrite. Remerciements à l'auteur.
25. Voir Alain Mérot, Emmanuel Starcky, Façoise Chaserant (dir.) avec la collaboration de Laure Starcky, Edwige Dessailen, Hélène Isnard, *Éloge de la clarté : un courant artistique au temps de Mazarin, 1640-1660*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 148-149.
26. Ch. Beys, « La punition des rebelles », p. 26 ; « Deffaite dans Rié », p. 30 : *Les Triomphes de Louis le Juste*, *op. cit.*, première partie.

27. La métaphore du chariot dont use Mézeray suggère l'idée d'une *métis* : Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
28. Michel Pastoureau, « L'illustration du livre : comprendre ou rêver ? », in R. Chartier et H.-J. Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Fayard/Promodis, 1983, p. 602-625.
29. Artus Thomas, « Avertissement sur Les Images ou tableaux de Philostrate », in *Les Images ou tableaux de platte-peinture des deux Philostrates*, non pag.
30. Voir M. Fumaroli, « La Galeria de Marino et la galerie Farnese : épigrammes et œuvres d'art profane vers 1600 », *Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986)*, Publications de l'École Française de Rome, 1998, p. 163-182.
31. Sur l'imaginaire absolutiste, voir Arlette Jouanna, *Le Pouvoir absolu. Naissance de l'imaginaire politique de la royauté*, Paris, Gallimard, 2013 ; *Le Prince absolu. Apogée et déclin de l'imaginaire monarchique*, Paris, Gallimard, 2014. Voir encore Yann Lignereux, *Les Rois imaginaires. Une histoire visuelle de la monarchie de Charles VIII à Louis XIV*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2016.
32. Beys est bien l'auteur de ce texte non signé. Dans le recueil qu'il publie en 1651, il fait figurer en tête de son volume une « Ode pour la naissance du Roy ». Or c'est ce même texte qui accompagne la gravure des *Triumphes de Louis le Juste* à quelques différences près (*Les Œuvres poétiques de Bey*, [1651], Paris, Toussaint Quinet, 1652, p. 1). Pour illustrer l'image gravée d'Errard, Beys supprime les trois premières strophes de son texte initial ainsi que les quatre premiers octosyllabes de la quatrième strophe, qu'il récrit, en choisissant de s'adresser non plus à Anne d'Autriche, mais à la France. Voir *Les Œuvres poétiques de Beys*, *op. cit.*, p. 1-3.
33. *Les Triumphes de Louis le Juste*, *op. cit.*, première partie, p. 82-83.
34. Ces pièces non paginées figurent dans les liminaires.
35. « Pour cette représentation j'ay apporté tous les soins et toute la diligence possible, n'ayant pas manqué de visiter les Galleries curieuses, et de consulter ceux du Mestier, et d'emprunter dans mon Art le secours des plus considerables Artisans de l'Europe l'espace de six ans entiers », Jean Valdor, « Preface au Lecteur », in *Les Triumphes de Louis le Juste*, *op. cit.*, non pag. Sur les artistes ayant participé à l'ouvrage, voir l'étude d'Odile Uhlmann-Faliu, citée en note 9.
36. Jean Valdor, « Preface au Lecteur », in *Les Triumphes de Louis le Juste*, *op. cit.*, non pag.
-

RÉSUMÉS

Les nombreux textes (vers et prose) que rassemble le « livre-galerie » de Jean Valdor sont-ils vraiment à même, comme l'indique la page de titre, d'exposer les images, autrement dit de les décrire ? Ce dont ces textes, dans leur diversité, témoignent, c'est moins de l'aptitude de la poésie à décrire qu'à mettre en récit les actions, à célébrer et à animer. Quant à la gravure, sa fonction n'est pas tant d'exprimer la beauté et la magnificence que de les figurer.

Are the many texts collected in Jean Valdor's "livre-galerie" (gallery-book) capable of displaying images, that is to say describing them, as the book's very title suggests? Those diverse texts show poetry's ability to put actions into words, to celebrate and enliven, more than its ability to describe. As for engraving, its function is not so much to express as to depict beauty and magnificence.

INDEX

Mots-clés : Jean Valdor ; rapports textes/images ; théorie de l'ut pictura poesis ; rivalité entre les arts (peinture et poésie).

Keywords : Jean Valdor; text-image relationship ; the « ut pictura poesis » theory ; rivalry between the arts (painting and poetry)

AUTEUR

BERNARD TEYSSANDIER

Professeur des universités en Littérature française (XVI^e-XVII^e siècles), Université de Reims
Champagne-Ardenne

La lettre des gravures des Contes et Nouvelles en vers de La Fontaine : Que dis-je et que ne dis-je pas !

L'exemple des gravures de la suite dite de Larmessin

Iris Romagné

- ¹ Entre 1737 et 1743, le graveur Nicolas IV de Larmessin (1684-1755) publie une suite de trente-huit estampes représentant les *Contes et Nouvelles en vers* de Jean de La Fontaine ¹, mort près de cinquante ans plus tôt. De nombreux artistes participent à cette entreprise : Nicolas Lancret (1690-1743), Jean-Baptiste Pater (1695-1736), François Boucher (1703-1770), Nicolas Vleughels (1668-1737), Sébastien Le Clerc (1676-1763), P. Le Mesle (?- ?), Laurin (?- ?) et Charles Eisen (1720-1778) fournissent les compositions. Chaque gravure est accompagnée de vers signés Morain ou Roy ² et pour chacune, le nom du peintre ou dessinateur, celui du graveur, celui de l'auteur des épigrammes et celui de l'éditeur sont indiqués dans la lettre. Les estampes sont ainsi plusieurs fois signées, mais parmi tous ces noms, qui font de cette série une œuvre collective, une figure brille par son absence : seule manque finalement la mention du nom de La Fontaine. Or, ces épigrammes, assez inégales, à la fois dans leur qualité et dans les informations qu'elles donnent, ne

suffisent pas pour la plupart à fournir les clefs afin de comprendre l'image. Le spectateur devait donc avoir lu les *Contes* ou, du moins, connaître les histoires racontées ³. Se pose ainsi la question de la fonction de ces vers, qui n'étaient *a priori* pas simplement informatifs, ainsi que celle, particulièrement complexe, du rapport que la partie textuelle de l'estampe entretient d'une part avec la partie figurée de l'estampe et d'autre part avec l'œuvre de La Fontaine. La lettre de nos estampes participe ainsi à la création d'un réseau de références, et c'est sans doute cette superposition d'allusions et de renvois qui construit véritablement l'image, en complicité avec le spectateur.

La lettre, une actualisation ?

- 2 « Perché sur cet ormeau que sert de t'y morfondre ? / Pauvre sot, de ton veau va t'informer ailleurs / Ne vois tu pas que ces Acteurs / N'ont pas le tems de te répondre ».
- 3 Ainsi Roy commente-t-il la scène illustrant « Le Villageois qui cherche son veau ». Mais que dit finalement ce quatrain ? En apparence peu de choses. Prétendant donner un avertissement avisé à un villageois naïf, ces vers nous invitent surtout à regarder en détail l'image pour comprendre la situation, et en saisir le sel. Les deux amants, occupés à la satisfaction de leur désir amoureux, sont inopinément interrompus par un personnage ridicule, qui leur impose une préoccupation très éloignée de leur projet initial : la recherche de son veau, qu'il a égaré.
- 4 Suivons l'invitation de la légende et examinons donc l'image avec attention : un détail en particulier nous avait échappé de prime abord. En effet le veau n'est pas si loin, caché dans l'image, et nous, spectateurs, nous sommes en mesure de le trouver. Nous sommes

ainsi confortés dans notre position d'êtres omniscients et pouvons plus aisément rire des personnages, qui, eux, ne comprennent pas encore toute la situation. Cette satisfaction est accentuée par la complicité qui s'établit avec le rédacteur de la légende, car, comme nous, il sait que la scène est comique et la commente d'un ton moqueur. C'est justement en partie cette complicité qui explique le caractère très allusif du quatrain : le poète suppose que nous avons lu le texte et nous renvoie intentionnellement à ce savoir.

- 5 Et pour qui a effectivement lu les contes de La Fontaine, ce ton humoristique et cette façon de dire sans dire ne lui sont pas étrangers. En effet, si la légende de l'estampe feint de ne pas oser décrire l'occupation à laquelle les amants consacrent leur temps, le fabuliste prétendait ignorer ce qui, chez la jeune femme, attirait le regard du jeune homme. La Fontaine écrit que celui-ci réagit « en voyant je ne sais quels appas ⁴ » et s'appuie donc sur des procédés de suggestion et d'ellipse. Se retrouvent ainsi un principe esthétique commun et un ton proche. Néanmoins, l'image, par sa nature, ne peut se montrer tout à fait aussi allusive que le texte : nous voyons, nous, les fameux « appas ».
- 6 Mais l'image peut-elle tout montrer ? En fait, comme le conte, elle se veut avant tout licencieuse, à la limite de ce qui est acceptable, et lorsqu'elle est trop proche de ce qui ne l'est pas, elle est soumise à la censure ⁵.



Fig. 1. Nicolas de Larmessin (1684-1755) d'après Nicolas Vleughels (1668-1737), *Le Villageois qui cherche son veau*, premier état, 1737, taille-douce, 27,6 x 35,3 cm, BnF, Estampes, Db-18-Fol

- 7 Il existe ainsi une première version de cette estampe où la main du « galant » soulevait la jupe de son amante (Fig. 1), mais cette version a été censurée car l'acte sexuel en devenait trop explicite ⁶. À cette option, jugée indécente, il a été préféré une composition où n'apparaissaient pas les dessous de la jeune femme et où le contact entre les deux personnages était encore distant – du moins pour le moment ⁷. L'imagination du spectateur est très fortement guidée, mais c'est bien à lui de comprendre quelle serait l'action future du jeune galant. Ainsi, l'image aussi doit trouver le juste équilibre dans la suggestion, en dévoiler assez, plus que le texte, mais, en fin de compte, elle porte en elle une part de sous-entendus.
- 8 L'estampe et sa lettre font donc confiance à leur spectateur/lecteur, sans doute un amateur ou une amatrice cultivé(e). Il s'agit toujours de le renvoyer à ce qu'il connaît et ce qu'il est en mesure de

comprendre, et ceci dans une logique commerciale. Et en effet, cette suite est faite pour séduire son public, et ce terme de séduction est clef pour comprendre les jeux d'échos qu'entretiennent image et texte et le rôle qui est laissé au spectateur.

- 9 Sur les trente-huit estampes qui composent la suite, douze sont gravées d'après Nicolas Lancret et huit d'après Jean-Baptiste Pater. Nicolas de Larmessin a donc choisi de faire appel aux suiveurs d'Antoine Watteau, qui perpétuent après sa mort la tradition des fêtes galantes. Il s'inscrit dans une veine plaisante, encore à la mode. Plusieurs estampes témoignent d'une grande proximité avec le répertoire de Watteau, si bien que le véritable sujet pourrait se faire oublier et l'on pourrait être tenté de penser que, finalement, la connaissance des *Contes* n'est pas essentielle pour apprécier l'image.
- 10 François Boucher est sans doute l'artiste qui pratique le plus l'art de la citation : la citation d'après Antoine Watteau ⁸, pour *Le Calendrier des Vieillards* ⁹, et l'auto-citation ¹⁰ – toujours dans l'héritage de Watteau – pour *La Courtisane amoureuse* (Fig. 7) et *Le Fleuve Scamandre* ¹¹.
- 11 Il n'y a finalement rien de surprenant de voir traduit dans le vocabulaire des fêtes galantes des contes qui se veulent avant tout plaisants. Tout ne serait donc qu'une histoire de mode et de goût ! Et le phénomène culturel des estampes versifiées qui caractérise le XVIII^e siècle ¹² pourrait suffire à expliquer la présence des légendes en bas des images : il s'agirait de répondre aux attentes d'amateurs habitués à voir les gravures accompagnées d'une épigramme ¹³.
- 12 L'historique de l'élaboration de la suite laisse percevoir certains indices qui vont dans ce sens. En effet, plusieurs estampes ont été gravées par Pierre Fillœul (1696-après 1754) d'après Jean-Baptiste Pater entre autres, puis Nicolas IV de Larmessin a repris toutes ces compositions et les a intégrées avec d'autres dans ce qui est de fait la

deuxième suite dite de Larmessin. Il existe donc deux états de ces gravures. La comparaison des deux états permet de constater qu'un changement a eu lieu au niveau de la lettre : le premier état présentait une version bilingue française et latine et le second une version entièrement française. Il y a donc une volonté de clarification et d'harmonisation de l'ensemble de la suite (les vers des autres estampes étaient eux uniquement en français), mais peut-être aussi peut-on y voir le désir d'accentuer l'effet de miroir entre le texte et l'image. Le rôle des vers ne serait pas uniquement d'informer sur l'histoire. Celle-ci est certes rappelée à l'esprit du lecteur/spectateur, et certes l'auteur insiste davantage sur la narration que pour d'autres estampes, mais très certainement ce texte s'adressait-il à quelqu'un qui connaissait déjà le conte : quel aurait été l'intérêt de le lui répéter avec une plume moins adroite et efficace que celle de La Fontaine ? Sans doute faut-il alors penser ces quelques épigrammes comme le reflet dans le langage poétique de ce qui est représenté au-dessus.

- 13 Prenons l'exemple du « Baiser rendu », qui a été décomposé en deux gravures, *Le Baiser donné* et *Le Baiser rendu* ¹⁴.
- 14 Pour *Le Baiser donné*, gravure représentant la première partie du conte du même nom, le premier état est accompagné de vers particulièrement proches du conte original. Le changement le plus notable est le passage du décasyllabe à l'alexandrin, ce qui entraîne une certaine perte d'efficacité dans le style, mais, en reprenant de manière quasi identique les vers de La Fontaine, la lettre permet au lecteur d'associer étroitement dans son esprit le conte et son image.



Fig. 2. Pierre Fillœul (1696-après 1754) d'après Jean-Baptiste Pater (1695-1736), *Le Baiser donné*, 1733, taille-douce, 29,1 x 26,8 cm, Versailles, Bibliothèque centrale, Res Lebaudy grd in fol 9

15 Le second état (Fig. 2) n'a pas la même préoccupation. En doublant le nombre de vers, il s'éloigne du conte original. L'auteur s'attarde plus longuement sur la description de celle qu'il renomme « Lizette », mais, mis à part qu'il la dit brune, il ne nous apprend rien de plus que ce dont nous informait La Fontaine en peu de mots : elle est jolie. Le reste des informations données au lecteur/spectateur concerne des détails stéréotypés. Lizette (Perronnelle chez La Fontaine) a un front où « paroissoit l'innocente pudeur », une « beauté naturelle » et sans fard, et la simple vue de sa personne fait naître dans le cœur des hommes un sentiment amoureux ¹⁵. Ces précisions, qui n'en sont pas vraiment, pourraient se rapporter à n'importe quel personnage féminin de la littérature galante contemporaine.

- 16 L'enjeu est bien avant tout esthétique ¹⁶ : il s'agit de créer un effet de miroir avec l'image, qui elle-même fonctionne en pendant avec une autre estampe représentant la seconde partie de l'histoire. S'il s'agit du seul véritable diptyque de la suite, se notent à plusieurs occurrences des effets d'échos qui relèvent d'une même volonté de symétrie et de cohérence interne.
- 17 Cette évolution de la partie versifiée de l'estampe pose donc en parallèle la question de la fidélité par rapport au conte original. On pourrait penser qu'elle relève simplement du même univers culturel que les contes, celui de la galanterie, et qu'elle se contente d'actualiser le texte selon l'évolution la plus récente de ce phénomène.

Que montrer ? Que dire ?

- 18 Pourtant, le tout premier illustrateur des *Contes*, Romain de Hooghe a traduit ces textes dans une veine très différente. De manière générale, aussi bien par la facture que par ce qui est représenté, ces gravures apparaissent nettement moins séduisantes que celles de la suite de Larmessin. Par exemple, pour illustrer « Le Bast », Romain de Hooghe ¹⁷ choisit le moment où le mari trompé confronte son épouse, là où Nicolas Vleughels ¹⁸ préfère représenter le couple des amants ¹⁹. Dans la gravure du *Petit Chien qui secoue de l'argent et des pierreries* (Fig. 3), le choix est fait par Lancret de se concentrer sur la scène de séduction : la tendresse du regard qu'échangent les amants permet de contrebalancer l'aspect vénal qui conditionne pourtant leur relation. Ainsi, le prosaïsme du don du bracelet, qui permet au pèlerin d'acheter l'amour de la dame, s'efface au profit de la galanterie du geste, et l'objet de cupidité en devient presque un gage d'amour. Romain de Hooghe (Fig. 4) représente pour sa part un autre

moment, le véritable nœud du conte : celui où la femme confronte son mari, qui lui reprochait sa vénalité, et qui a pourtant lui aussi accepté de se vendre, en l'occurrence à un Maure en échange d'un merveilleux palais. De manière générale, les gravures de Romain de Hooghe rappellent de manière bien plus forte les sources de La Fontaine – ici *Le Roland furieux* de l'Arioste et l'héritage de la tradition facétieuse de la Renaissance ²⁰ .



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 3. Nicolas de Larmessin (1684-1755) d'après Nicolas Lancret (1690-1743), *Le Petit Chien qui secoue de l'argent et des pierreries*, 1737, taille-douce, 27 x 34,9 cm, BnF, Estampes, Db-18-Fol

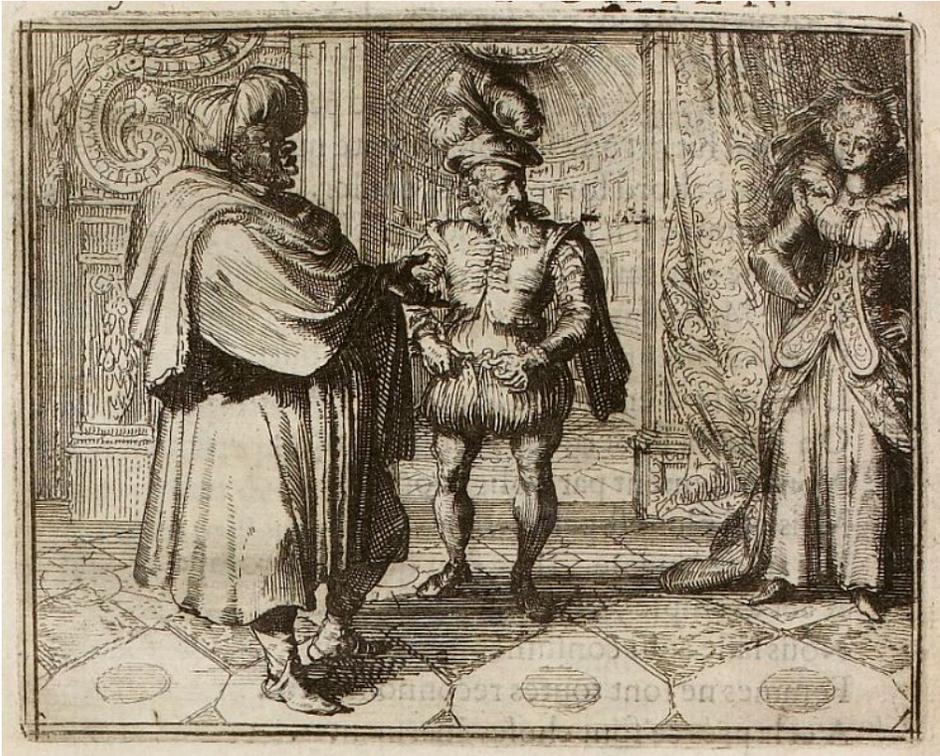


Fig. 4. Romain de Hooghe (1645-1708), *Le Petit Chien qui secoue de l'argent et des pierreries*, vignette de Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, de Monsieur de La Fontaine, Nouvelle Edition enrichie de Tailles-Douces, tome I, Amsterdam, Henri Desbordes, 1685, NUMM-1511440, p. 138

- 19 Romain de Hooghe lit donc différemment l'œuvre de La Fontaine, et sans doute est-il proche du véritable esprit des *Contes*, ou du moins pas si éloigné. Pourtant il semble presque parfois oublier le principal sujet de quasiment tous les contes : le désir amoureux et sexuel. La proximité de la suite de Larmessin avec le genre des fêtes galantes place automatiquement la séduction au cœur des estampes. Mais l'interprétation de certains contes surprend, et notamment celle de *L'Anneau de Hans Carvel* ²¹ et de *La Chose impossible* (Fig. 5). Les deux textes de La Fontaine sont beaucoup plus transgressifs que leur représentation figurée. Les corps y sont très peu dénudés. En outre, c'est seulement par le recours aux lignes directrices de la composition (formées par les bras des personnages) que l'artiste fait allusion au sexe féminin, pourtant au centre des deux contes. Il en

résulte qu'il est difficile pour le spectateur de saisir immédiatement l'humour transgressif dont pouvait rire le lecteur de La Fontaine.



Fig. 5. Dominique Sornique (1708-1756) d'après Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759), *La Chose impossible*, s.d., taille-douce, 29 x 35 cm, Versailles, Bibliothèque centrale, Res Lebaudy grd in fol 9

- 20 Or la légende de l'estampe ne nous en apprend pas beaucoup plus. L'épigramme qui commente *La Chose impossible* est particulièrement énigmatique :

Que ne peut point sur nous l'attrayante Beauté ;
Puisque pour contenter un amour qui l'accable,
Et de la jeune Iris vaincre la Cruauté,
Lisandre est assez fou pour se donner au Diable.
De ce séxe enchanteur qui trouble la raison,
Que ne peut point aussi l'ingénieuse adresse ;
Puisq'Iris a bien sçu d'un seul trait de finesse
Et sauver son amant et duper le Demon.

- 21 Tout juste est mentionné le « trait de finesse » de la jeune femme, expression assez mystérieuse et qui ne nous dit rien, à moins d'être déjà au courant de la ruse en question. C'est seulement avec la

lecture du conte de La Fontaine que l'on peut sourire de la scène et même peut-être faire une double lecture de sa lettre, et notamment lorsqu'il est question du « sexe enchanteur » : le mot est employé dans le sens de genre féminin, mais, si on connaît le texte, on comprend l'allusion à l'autre acception du mot. La légende de l'estampe veut en dire moins que La Fontaine, mais en jouant sur les différents sens du mot et sans paraître le vouloir, ces vers mettent pourtant un nom sur ce dont La Fontaine ne parlait que par périphrases : « le verger de Cypris ²² ».

22 Si certaines estampes en montrent davantage, l'ensemble demeure finalement assez sage et semble renoncer en partie au caractère « un peu libre ²³ » de l'œuvre de La Fontaine. Il y a bien un glissement par rapport à l'esprit dans lequel ont été rédigés les *Contes*. La suite reprend certes le ton plaisant et joyeux, mais elle insiste surtout sur l'aspect charmant, agréable, mettant de côté certains points plus durs, sévères ou même cruels. Peut-être alors la légende versifiée vient-elle introduire une tension indispensable à la bonne compréhension du conte. Deux exemples en particulier permettent de le penser.

23 « Le Faucon » d'abord se distingue des autres histoires racontées par La Fontaine parce qu'il présente des personnages animés de sentiments plus nobles : sens du devoir, dévouement maternel, sentiment amoureux – et non simplement désir charnel. L'interprétation qu'en fait Lancret (Fig. 6) insiste sur la galanterie des protagonistes et le charme de la scène. La jeune veuve présente une figure aimable et, jouant sur les contrastes, l'artiste met en valeur sa « main blanche ; unique témoignage / Qu'Amour avait amolli ce courage ²⁴ ». En apparence Lancret est ici fidèle au Conte, mais il occulte portant une chose : le pathétisme du sacrifice que fait Frédéric, qui tue son faucon, adoré, pour offrir un repas décent à

celle qu'il aime. À peine la tête de l'oiseau est-elle représentée dans le coin inférieur gauche. La position marginale du volatile dans la composition surprend d'autant plus que c'est de lui que le conte tirait son titre et que sa mise à mort constituait le principal nœud du texte.



Fig. 6. Nicolas de Larmessin (1684-1755) d'après Nicolas Lancret (1690-1743), *Le Faucon*, vers 1738, taille-douce, 27,2 x 35,5 cm, BnF, Estampes, Db-16-Fol

- 24 Le quatrain, pour sa part, insiste bien davantage sur la difficile offrande que fait Frédéric et l'extrémité à laquelle son amour le réduit : « Des trésors prodiguez n'ont point touché l'Ingrate, / Le dernier Sacrifice est le seul qui la flate, / De la reconnoissance il fixe le momen- / L'Amour quoyqu'un peu tard recompense un Amant ». En revanche, il surprend par la sévérité dont il fait preuve envers le personnage féminin. La restriction « quoyqu'un peu tard » vient même contrebalancer le dénouement heureux, qui avait pourtant fait le succès du conte ²⁵. Ce ton sévère ne correspond pas à celui du

conte original. Le message qu'il délivre peut paraître en décalage par rapport à ce qu'a écrit La Fontaine, mais si on l'analyse dans le rapport entretenu avec l'image, une sorte de complémentarité apparaît. Ainsi, par des mots qui semblent assez extrêmes, les vers permettent d'introduire une dramatisation étrangère à l'image et font comprendre la cruauté de la situation, sur laquelle Lancret insiste si peu.



Fig. 7. Nicolas de Larmessin (1684-1755) d'après François Boucher (1703-1770), *La Courtisane amoureuse*, 1737, taille-douce, 27 x 35 cm, BnF, Estampes, Db-28-Fol

25 Dans la version qu'il propose de « La Courtisane amoureuse » (Fig. 7), François Boucher semble aussi occulter le versant sombre du conte : il met en valeur ce qui peut plaire au regard (tissus, signes de confort, etc.), dans une surabondance ostentatoire et séductrice. La relation entre les personnages semble tendre : en témoigne le délicat jeu des regards. Mais la scène représente pourtant l'acte de cruauté de Camille, qui veut punir

Constance, courtisane, de son orgueil et l'humilie en lui faisant enlever ses bas. Le quatrain apporte encore une fois un contrepoint au texte : « Dédaigneuses Beutez, voyez cette Romaine / Déposer son orgueil aux pieds de son Amant : / Cette soumission qui feroit notre peine, / De ses plus doux plaisirs fut le commencement. » L'auteur de l'épigramme rappelle à la fois les fautes passées de Constance, punie de sa suffisance et de son immodestie, et la violence de cet acte, « soumission » imposée.

- 26 Il s'agit aussi du seul conte représenté deux fois dans la suite de Larmessin, et peut-être que la comparaison avec la version proposée par Pater ²⁶ permettait aussi de contrebalancer le charme de la composition de Boucher. La gravure est plastiquement bien plus sombre, les personnages, représentés à une échelle plus petite, s'insèrent dans un intérieur aux effets plus dramatiques et même l'expression de Camille est plus ambiguë, car si un léger sourire se lit sur ses lèvres, il s'accompagne d'une certaine dureté qui rappelle la cruauté de la punition qu'il inflige à Constance. Le graveur insiste également davantage sur la violence du désir sexuel, que vient signifier le feu allumé dans la cheminée.
- 27 Ce détail attire notre attention sur un dernier point : ces gravures nécessitent d'être décryptées, comprises par un spectateur qui joue un rôle actif. Aussi bien la lettre que l'image s'emploient alors à lui donner des indices qu'il doit être en mesure de saisir, quasi instinctivement, pour orienter son interprétation. Les protagonistes ne doivent donc pas se distinguer par une individualité trop affirmée, mais leur personnalité doit au contraire se deviner aisément à partir des quelques informations dont le lecteur/spectateur dispose. Ainsi, certains personnages qui ne sont pas nommés par La Fontaine reçoivent-ils un nom archétypal : les personnages galants s'appellent Iris, Lisandre ou Jasmin. Dans *Le*

Baiser donné, Perronnelle devient Lizette, sans doute pour répondre aux besoins de la versification : comme souvent, le prénom n'est pas le support d'une véritable identité et peut être changé sans difficulté en cas de nécessité. C'est le moyen de se référer à un type, de faire immédiatement comprendre à quelle catégorie appartient le personnage.

- 28 Et cette notion de type est accentuée par la proximité que certaines compositions entretiennent avec le monde du théâtre. Ainsi l'estampe des *Aveux Indiscrets* d'après Pater ²⁷ présente des personnages archétypaux (la mère, les amants, etc.) dans une rue dont la perspective n'est pas sans évoquer les décors de théâtre. L'image se fait non seulement l'écho des qualités dramatiques perceptibles dans l'écriture de La Fontaine ²⁸ mais également de la fortune de ces contes au XVIII^e siècle, période où ils font l'objet de réécritures pour être joués sur une scène ²⁹. L'estampe renvoie donc le spectateur à ce qu'il connaît, dans un contexte où les *Contes* faisaient désormais partie de la culture commune.

Les interprétations de la lettre



Fig. 8. Pierre Fillœul (1696-après 1754) d'après Jean-Baptiste Pater (1695-1736), *Le Glouton*, 1736, taille-douce, 29,1 x 26,8 cm, Philadelphie, Versailles, Bibliothèque centrale, Res Lebaudy grd in fol 9.

- 29 *Les Aveux indiscrets* reprennent visuellement des références qui abreuyaient déjà les textes de La Fontaine. Certaines estampes, en revanche, puisent dans d'autres modèles et renvoient à d'autres codes que ceux empruntés par les *Contes*. L'image propose ainsi une autre lecture de l'histoire, en jouant sur des rapprochements plus ou moins audacieux. C'est d'abord le cas pour *Le Glouton* (Fig. 8), estampe d'après Pater, où le comique est accentué par la dimension parodique, exagération de la dramatisation de la scène. En effet, la composition fait référence aux iconographies des saints martyrs, que l'on voulait obliger à adorer les idoles ou plus explicitement encore aux morts de philosophes à qui l'on demandait de renoncer à leur intégrité. En vérité, ce *pathos* exacerbé est celui du désespoir d'un glouton que d'autres personnages invitent à la sobriété et qui contrarient son projet de terminer son poisson, malgré l'indigestion

dont il souffre. Il y a donc un décalage burlesque dans ce parallèle fait entre la figure du gourmand et celle des héros du stoïcisme, et cet effet est accentué encore par les détails triviaux des clystères et autres instruments de médecine peu ragoûtants. Cette référence, absente du texte de La Fontaine et de la lettre, n'est pas seulement la traduction de l'exagération pathétique comique du conte, il s'agit véritablement d'une nouvelle proposition humoristique s'appuyant sur la culture commune non pas littéraire mais visuelle.

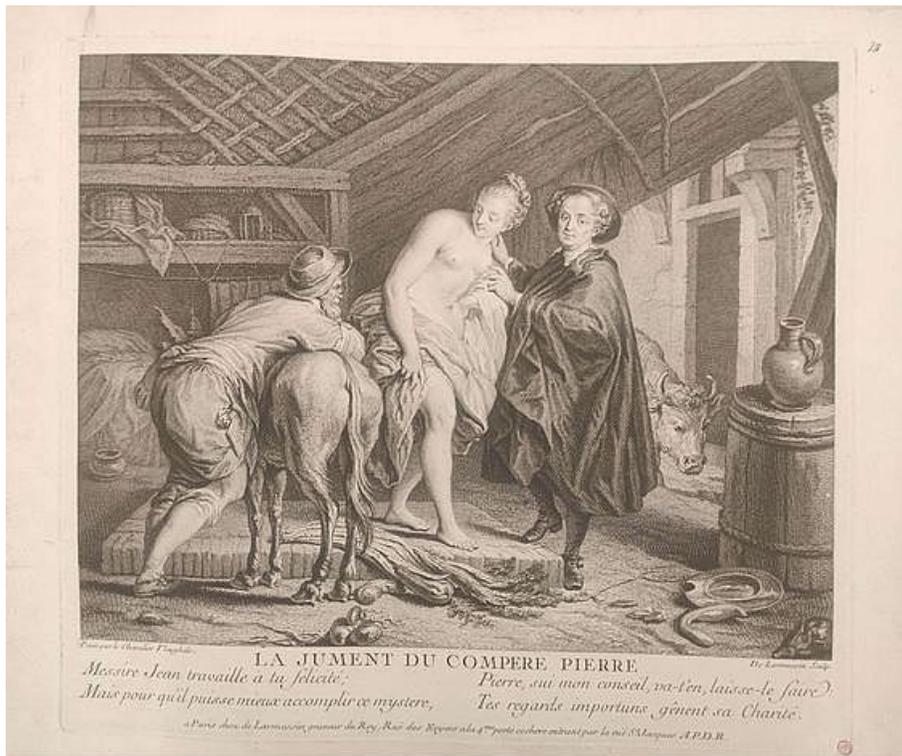


Fig. 9. Nicolas de Larmessin (1684-1755) d'après Nicolas Vleughels (1668-1737), *La Jument du compère Pierre*, 1737, taille-douce, 26,8 x 35 cm, Versailles, Bibliothèque centrale, Res Lebaudy grd in fol 9

- 30 Dans ce cas-ci, la référence iconographique s'impose au spectateur de manière assez évidente, mais d'autres images lui demandent un décryptage plus poussé. En effet, pour *La Jument du compère Pierre* (Fig. 9), deux aspects en particulier posent question et confèrent à l'image un caractère énigmatique. D'abord les trois personnages ne semblent pas appartenir au même univers : Pierre est un personnage

de scène de genre, sa femme ressemble à une déesse antique – nue, plus grande que les deux autres, elle est représentée dans la position d'une *Venus pudica* en torsion – et Messire Jean, le prêtre, semble presque extérieur à la scène, comme s'il était en fait de notre monde. À la solennité qu'il dégage s'ajoute la noblesse de la référence antique, mais on est loin ici de la parodie burlesque. L'amateur est invité par ce sérieux à étudier plus en détail l'image pour comprendre ce qui semble lui échapper et qui expliquerait la gravité de la scène. Il peut alors relever un second point : de manière inattendue, plusieurs éléments se rattachent à l'iconographie religieuse. La scène et le décor ne sont pas sans rappeler une Nativité : l'étable, la présence d'un bœuf et d'un âne (dont la croupe évoque certes celle d'un cheval, rappelant la promesse trompeuse du curé), la cruche au premier plan renvoyant à une iconographie mariale, et même la position de compère Pierre, qui n'est pas sans rappeler celle d'un saint Joseph d'une Adoration...

- 31 Le quatrain en bas de l'image présente la même ambiguïté : « Messire Jean travaille à ta félicité ; / Mais pour qu'il puisse mieux accomplir ce mystère, / Pierre, sui mon conseil, va-t'en, laisse-les faire : / Tes regards importuns gênent sa Charité ». Mis en valeur par la majuscule, repoussé à la fin du texte comme pour être isolé du reste, annoncé pourtant par la rime riche de « félicité », le mot « Charité » ne peut manquer de faire sourire un lecteur/spectateur parfaitement conscient que cette prétendue vertu justifie les gestes fort peu chrétiens de Messire Jean. Il constitue également une insistance sur la fonction de curé du personnage et reprend le ton, lui aussi ironique, de La Fontaine, selon qui ce prêtre « preschoit peu, sinon sur la Vendange ³⁰ ». Conte et gravure attirent l'attention du lecteur sur l'interprétation toute personnelle que fait Messire Jean de la religion...

- 32 Mais l'apparition dans la lettre du terme « mystère » permet d'aller plus loin : il ne s'agit pas seulement d'une remarque moqueuse concernant un homme d'Église aux préoccupations peu spirituelles. Si l'emploi du mot est toujours ironique (ce que s'apprête à accomplir Messire Jean n'a rien de mystérieux), il peut aussi s'entendre, par un lecteur audacieux, comme une allusion au fondement de la religion chrétienne. C'est l'acte charnel qui est rapproché, de manière très allusive et avec beaucoup de précautions, du Mystère de l'Incarnation.
- 33 Ce degré d'audace n'apparaît pas clairement, mais il passe dans la suggestion, le double sens et la référence. L'esthétique des *Contes* reposait déjà sur le non-dit et sur le plaisir du décryptage ³¹, mais la démarche de Nicolas Vleughels semble aller plus loin. C'est finalement à son spectateur de décider si, oui ou non, il veut comprendre l'ambiguïté de l'image dans un sens ou dans un autre. Il lui revient par conséquent d'assumer ou non la part de transgression que comporte la gravure.
- 34 La preuve que Nicolas Vleughels et Nicolas de Larmessin ont eu recours à cette démarche à la fois prudente et audacieuse nous est donnée par une dernière estampe, celle d'après le conte « L'Ermite ³² ». Cette fois-ci, le spectateur comprend tout de suite la dimension parodique : l'artiste représente Frère Luce selon les codes iconographiques de l'ermite, c'est-à-dire dans une reprise évidente des représentations des saints Jérôme ou Antoine.
- 35 Nous, spectateurs au regard orienté, nous comprenons qu'il s'agit ici simplement de souligner l'hypocrisie de ce personnage, qui, loin de se consacrer uniquement à Dieu, élabore un stratagème pour avoir des relations sexuelles avec la jeune fille ³³. Mais si l'on fait abstraction de ce que l'on sait des *Contes*, si l'on oublie l'avertissement de la lettre (« Mère simple et fille ingenu / Evitent

le Galand qui veut en approcher. / Par un moyen nouveau celui cy s'insinue / Il les réduit au point de venir le chercher ») et tout ce qui nous pousse à interpréter la scène de manière ironique, nous pourrions avoir une lecture bien plus sage. Après tout, ne pourrait-il pas s'agir d'un ermite interrompu dans sa prière par deux femmes, venues ou lui demander son aide, ou le distraire de ses saintes préoccupations ?



Fig. 10. Nicolas de Larmessin (1684-1755) d'après Nicolas Vleughels (1668-1737), *La Tentation de saint Antoine*, vers 1737, taille-douce, 27 x 35 cm, Versailles, Bibliothèque centrale, Res Lebaudy grd in fol 9

- 36 Sentant cette opportunité, l'éditeur propose une seconde version de l'estampe, et cette fois-ci, la scène doit se comprendre au premier degré (Fig. 10). La lettre se trouve débarrassée de toute touche humoristique, de toute ironie et de tout sous-entendu : il n'y a apparemment rien de plus à comprendre que ce qui est dit.

Non tu n'es pas le seul qu'un Démon ait tenté
Sous le masque flatteur d'une jeune Beauté.
Antoine, tous les jours de charmantes Diablasses

De tous nos sentimens deviennent les maitresses
Ta rigide vertu t'en rendit le vainqueur,
Tandis qu'à leurs attraits nous livrons notre Cœur.

- 37 Sans doute faut-il ne voir ici qu'une démarche commerciale de la part de Nicolas de Larmessin, qui cherche à rentabiliser son investissement en touchant un autre public. Ou peut-être la possession des deux estampes et leur confrontation était-elle recherchée par le collectionneur, qui s'amuse de ces deux lectures proposées de la même image ?
- 38 Mais pour nous, cela vient interroger le rôle de notre regard : n'est-ce pas lui, qui, finalement, construit la représentation ? C'est en effet dans l'esprit du lecteur/spectateur que se rejoignent le souvenir de la plume légère de La Fontaine, celui, plus sérieux, des iconographies traditionnelles de l'histoire de l'art et les types de personnages qu'il reconnaît immédiatement. Le sens de la suite se construit ainsi par l'imbrication de multiples références, plus ou moins évidentes, qui complexifient le rapport entretenu entre l'image, la lettre et l'œuvre de La Fontaine.
-

NOTES

1. Jean de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*, s.l., 1671.

2. Il est encore difficile d'apporter plus de précisions sur ces auteurs, dont les noms apparaissent souvent dans les estampes versifiées, sans que l'on puisse affirmer avec certitude que ces signatures se réfèrent toutes à une seule et même personnalité littéraire. Morain pourrait cependant renvoyer au premier versificateur d'estampe en France, actif dans les années 1730 et 1740, et Roy à Pierre Charles Roy (1683-1764), poète et dramaturge. Voir William McAllister Johnson, *Versified Prints. A Literary and Cultural Phenomenon in Eighteenth-Century France*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.

3. Dont beaucoup sont empruntés à des auteurs intégrés à la tradition (en particulier Boccace et l'Arioste).
4. Jean de La Fontaine, « Le Villageois qui cherche son veau », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1991, p. 661.
5. Sur les illustrations des *Contes* et la censure, voir Mathieu Bermann, « Les détours de l'image licencieuse : censure et érotisation », Pierre Giulliani et Olivier Leplatre (dir.), *Les Détours de l'illustration sous l'Ancien Régime*, Genève, Droz, 2015, p. 395-423.
6. William McAllister Johnson, *op. cit.*, p. 51.
7. Nicolas de Larmessin (1684-1755) d'après Nicolas Vleughels (1668-1737), *Le Villageois qui cherche son veau*, second état, 1737, taille-douce, 27,6 x 35,3 cm, Paris, BnF, DB-18-FOL.
8. La figure du vieillard est grandement inspirée d'un dessin d'Antoine Watteau (Antoine Watteau, *Arabesque*, avant 1721, gouache et aquarelle sur papier, 21,6 x 42,5 cm, Londres, British Museum) qu'il grave en 1727. Voir Jean-Richard Pierrette, « L'œuvre gravée de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild », *Inventaire général de gravures, École française*, Paris, Collection Edmond de Rothschild, 1978, p. 82.
9. Nicolas de Larmessin (1684-1755) d'après François Boucher (1703-1770), *Le Calendrier des vieillards*, 1742, taille-douce, 26,9 x 34,3 cm, Paris, BnF, DB-18-FOL.
10. Le premier s'inspire de *La Toilette*, 1742, huile sur toile, 52,5 x 66,5 cm, Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza ; le second reprend la composition du *Retour de chasse de Diane*, vers 1745, 37 x 53 cm, Paris, musée Cognacq-Jay. Voir José de Los Llanos, « Les illustrateurs des *Contes* de La Fontaine au XVIIIe siècle », *Jean de La Fontaine*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Seuil, 1995, p. 74-95.
11. Nicolas de Larmessin (1684-1755) d'après François Boucher (1703-1770), *Le Fleuve Scamandre*, 1743, taille-douce, 26,9 x 34,6 cm, Paris, BnF, DB-18-FOL.
12. William McAllister Johnson, *op. cit.*
13. Anne Azanza-Sanciaud, « Le texte au service de l'image dans l'estampe volante du XVIIIe siècle », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, année 2000, n°158-1, p. 120-150.
14. Pierre Fillœul (1696-après 1754) d'après Jean-Baptiste Pater (1695-1736), *Le Baiser donné et Le Baisser redu*, vers 1730, taille douce, 29,1 x 26,8 cm, Paris, BnF, DB-17-FOL.
15. « Guillot venoit gayement d'Epouser sa Lizette, / Morceau des plus friands, ragoûtante brunette, / Sur son front paroissoit l'innocente pudeur, / Le fard n'alteroit point sa beauté naturelle, / Et des qu'on la voyait, dans le fond de son cœur / On Sentoit de l'amour, la plus vive étincelle. / Un Seigneur l'apperçoit, et dit en plaisantant, / Ami, que je la baise a la charge d'autant. / Oui da, répond Guillot, je consens a la chose. / Lors le Monsieur appui et redouble la dose / Sur le teint de Lizette, on vit au même instant / De cet ardent baiser naître plus d'une rose. »
16. Je remercie grandement Tiphaine Rolland qui m'a soufflé cette idée et qui a attiré mon attention sur les effets d'échos et de dissonance qui se jouent entre les images et la lettre des

gravures (en particulier pour celles illustrant « Le Faucon » et « La Courtisane amoureuse »). Cette communication doit beaucoup à notre échange et à la qualité de son expertise.

17. Romain de Hooghe (1645-1708), *Le Bast*, vignette de Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers, de Monsieur de La Fontaine, Nouvelle Edition enrichie de Tailles-Douces*, tome II, Amsterdam, Henri Desbordes, 1685, NUMM-1511442, p. 207.

18. Nicolas de Larmessin (1684-1755) d'après Nicolas Vleughels (1668-1737), *Le Bast*, 1737, taille-douce, 26,3 x 34 cm, Paris, BnF, DB-18-FOL.

19. Comme le font par la suite Eisen et Fragonard, voir Robert Bared, *La Fontaine*, Paris, Seuil, 1995, p. 217-222.

20. Tiphaine Rolland, *L'atelier du conteur*, Les Contes et nouvelles de Jean de La Fontaine : ascendances, influences, confluences, Paris, H. Champion, 2014.

21. François-Antoine Aveline (1718-178?) d'après Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759), *L'Anneau de Hans Carvel*, s.d., taille-douce, 28,1 x 35,3 cm, Paris, BnF, IFN-53180899.

22. Jean de La Fontaine, « La Chose impossible », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 879.

23. J.. de La Fontaine, « Préface », *ibid.*, p. 557.

24. J. de La Fontaine, « Le Faucon », *ibid.*, p. 739.

25. Tiphaine Rolland, *L'atelier du conteur*, *op. cit.*, p. 156-159.

26. Pierre Fillœul (1696-après 1754) d'après Jean-Baptiste Pater (1695-1736), *La Courtisane amoureuse*, 1734, taille douce, 29,1 x 27 cm, Paris, BnF, DB-17-FOL.

27. Pierre Fillœul (1696-après 1754) d'après Jean-Baptiste Pater (1695-1736), *Les Aveux indiscrets*, 1734, taille douce, 28,9 x 36,3 cm, Paris, BnF, DB-17-FOL.

28. Tiphaine Rolland, *L'atelier du conteur*, *op. cit.*

29. Voir entre autres Marie-Anne Barbier, *Le Faucon*, Paris, s.e., 1719 ou Dauvilliers, *Le Faucon ou la Constance*, Munich, Mathias Riedl, 1718.

30. Jean de La Fontaine, « La Jument du compère Pierre », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 859.

31. Mathieu Bermann, *Les Contes et nouvelles en vers de La Fontaine. Licence et mondanité*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

32. Nicolas de Larmessin (1684-1755) d'après Nicolas Vleughels (1668-1737), *Frère Luce*, 1737, taille-douce, 26,8 x 34,9 cm, Paris, BnF, DB-18-FOL.

33. Dans la gravure, le faux dévot feint d'être dérangé dans sa prière par les deux personnages féminins. En réalité, il attendait leur venue : la nuit précédente, il s'était fait passer pour Dieu et avait ordonné à la jeune fille d'aller le trouver afin que de leur union naisse le futur pape. Frère Luce incarne ainsi ces personnages religieux aux préoccupations très concrètes dont l'hypocrisie est un ressort comique important des *Contes*. Un parallèle existe entre ce conte de La Fontaine et *Le Tartuffe* de Molière, voir la notice de Jean-Pierre Collinet dans Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1407.

RÉSUMÉS

Publiés en 1671, les Contes et nouvelles en vers de La Fontaine (1621-1695) connaissent un vaste succès, régulièrement réactualisé par les interprétations figurées que lui donne le XVIIIe siècle. Dans ce corpus, la suite dite de Larmessin (1737-1743), se distingue : les gravures ne sont pas accompagnées du texte qu'elles représentent, ni ne le racontent par les moyens de l'image : elles ne font que l'évoquer. La culture littéraire du public, ainsi sollicitée, doit également être mobilisée face à la lettre de ces estampes, pleine d'allusions et de sous-entendus. Il revient au lecteur/spectateur de décrypter ces gravures, dont la lettre est partie intégrante, et même de résoudre les difficultés que lui posent l'ambiguïté des allusions visuelles et textuelles. Ainsi, images et textes laissent au lecteur/spectateur l'entière responsabilité de ce qu'il croit comprendre, et de ce qu'il veut bien comprendre. Le public de cette suite est davantage qu'un public actif : il est complice.

Jean de La Fontaine's (1621-1695) Contes et nouvelles en vers, published in 1671, enjoyed widespread success, which was regularly renewed across the eighteenth century by multiple illustrations. Among them, the Larmessin series (1737-1743) stands out: the engravings don't come with La Fontaine's writings, nor are they faithful depictions of the different stories - they merely evoke it. Multiple hints are inviting the viewer to bridge the gaps left by the prints by mobilizing their own literary knowledge. Thus, pictures and texts leave the readers/viewers fully responsible for what they believe is their understanding, or what they choose to be their understanding. Therefore, the audience of the Larmessin series is more than an active audience: it is Larmessin's accomplice.

INDEX

Mots-clés : Jean de La Fontaine, Illustration, Licencieux, Références textuelles et iconographiques, Suggestion

Keywords : Jean de La Fontaine, Illustration, Licentious, Textual and iconographic references, Suggestion

AUTEUR

IRIS ROMAGNÉ

Doctorante en histoire de l'art , Cergy Paris Université

Mots d'Europe : pour une recherche sur la lettre des *bonnarts*

Sylvain-Karl Gosselet

- ¹ Les formidables travaux de Pascale Cugy sur la famille Bonnart stimulent la recherche sur la production gravée de cette dynastie prolifique de dessinateurs, graveurs, éditeurs et vendeurs d'estampes des XVII^e et XVIII^e siècles¹. L'écheveau familial étant dénoué, les chercheurs peuvent dorénavant se pencher avec plus d'acuité sur les gravures des Bonnart et de leurs imitateurs, et particulièrement sur les innombrables images de mode parues entre 1685 et 1715 environ qui ont fait leur renommée². Leur étude détaillée, sous l'angle historique, esthétique, littéraire, iconographique, linguistique, pour une histoire politique, sociale, culturelle, des idées ou des sensibilités par exemple, promet encore de stimulantes découvertes aux chercheurs.
- ² Des générations d'historiens et d'historiens de l'art, mais aussi les institutions culturelles et les collectionneurs, ont longtemps déconsidéré les *bonnarts* (métonymie avec une minuscule), les trouvant sans véritable intérêt. Ils les ont délaissés – parfois dédaignés – pour leur connotation populaire. On estima, à tort, que ces estampes, gravées à la va-vite par des faiseurs d'images, et non

des artistes, relevaient, au mieux de la catégorie demi-fines, ce qu'elles sont techniquement, mais qu'elles étaient au pire indignes d'intérêt et plus encore d'analyse iconographique et d'exégèse de leurs lettres. Les *bonnarts* n'auraient pas de fond savant ? On s'est trompé ³. Si l'on porte l'analyse à toute l'image, aux personnages éventuellement présents autour du personnage principal, aux attributs, aux décors, aux animaux, aux gestes et aux postures, au contexte de fabrication et d'édition, c'est un art parlant qui se révèle au chercheur. Ne revenons pas d'avantage sur un contexte historiographique dépréciatif daté, tentons plutôt d'y mettre un point final.

- 3 Cette abondante production déclinée à foison était vendue à moindre prix à des coquettes friandes de belles tenues comme aux courtisans et au peuple des curieux, des collectionneurs ou des rêveurs. Quand un texte figurait au bas ou dans le corps de l'estampe, on imagine bien le plaisir augmenté de son acquéreur. Rançon du succès, les *bonnarts* furent rapidement plagiés, copiés, imités par des concurrents, dans les échoppes voisines de la rue Saint-Jacques, ailleurs en France, dans les pays du nord, en Italie, en Allemagne.
- 4 Dans le corpus des allégories *en modes*, celles des quatre parties du monde connurent un grand succès incitant à l'édition de nombreuses versions. Intéressons-nous aux allégories de l'Europe, formant série avec les autres parties du monde, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique. Réalisées par les membres de la dynastie et leurs suiveurs ou imitateurs, les graveurs, éditeurs, Berey, Arnoult, Valran, Trouvain, Mariette, Deshayes, Gole et conservées dans les collections patrimoniales ou privées du monde entier, ces estampes sont particulièrement révélatrices de l'idée d'Europe par leur grammaire des formes et leur lettre, originales dans l'histoire de la pensée

figurée ⁴. Intitulées *L'Europe*, *Europe* ou *Europa*, nous en avons recensé vingt différentes à ce jour.

- 5 Les artistes, dessinateurs et graveurs de ces *bonnarts* en modes allégoriques de l'Europe ne sont pas souvent connus. Au mieux trouve-t-on l'indication d'un éditeur ou d'un lieu de vente inscrite au bas de l'estampe. Les dates d'édition sont rarement mentionnées. Pourtant, un ordre chronologique relatif n'est pas impossible, par l'analyse comparative avec les corpus d'œuvres allégoriques similaires, de l'iconographie déployée et de la lettre de ces estampes.
- 6 La lettre des *bonnarts*, faite des titres, d'éventuels textes descriptifs en vers ou en prose, de mentions d'invention, de gravure, d'édition, de vente, et donc, rarement, de dates, est un instrument de recherche foisonnant, étant donnés les milliers de *bonnarts* différents qui ont été édités en France et à l'étranger sur tous les thèmes. Quelles perspectives cette lettre ouvre-t-elle à la recherche ? L'exemple de la représentation de l'Europe en donne une illustration stimulante ⁵.

Le temps des manuels d'iconologie

- 7 Ce qui pourrait être le premier *bonnart* représentant *L'Europe* est édité *À l'aigle* chez Nicolas Bonnart (vers 1637-1718), fils aîné de la fratrie. Son frère, Robert (1652-1733), est l'auteur du dessin (Fig. 1).



Fig. 1. Robert Bonnard, *L'Europe*, publié par Nicolas Bonnard, eau-forte, BnF, Estampes, Oa-56-Pet Fol (fol. 80), lettre sans quatrain

- 8 *L'Europe* est une jeune femme assise, richement habillée à la mode de l'époque et qui porte un diadème. Elle est accompagnée de ses attributs caractéristiques, cheval, corne d'abondance, sceptre à fleur de lys, temple rond, mitre d'évêque, luth retourné, équerre, compas, livres, drapeaux, palette de couleurs et pinceaux. C'est une iconographie bien connue. Le langage allégorique a fait l'objet, au début du siècle, d'une théorisation qui fit date auprès des artistes de toute l'Europe, dans deux manuels d'iconologie. L'italien Cesare Ripa avait fait publier en 1603 à Rome la deuxième édition, enrichie et illustrée, de son *Iconologia*, un riche répertoire décrivant et montrant comment représenter les allégories dont celle de l'Europe. Cet ouvrage connut un immense succès. L'académicien français Jean Baudouin en fit une adaptation française à Paris, intitulée *Iconologie*, avec, dans son édition de 1644, les instructions pour représenter l'Europe, appuyées par une illustration.

- 9 Ce premier *bonnart* représentant l'Europe est agrémenté d'un texte, procédé qui augmentait le plaisir du client à une époque où, répétons-le sans lassitude tant c'est primordial pour saisir l'imaginaire de cette époque, les images étaient rares. Aucune mention de l'auteur de ces lignes n'est précisée :

L'Europe

Nous est justement représentée sous la figure d'une princesse grave et majestueuse tenant en main un sceptre terminé en fleur de lys puisqu'elle / a cette figure sur la carte géographique et que la France est le cœur de cette partie du monde. Les drapeaux, le cheval, la trompette et les canons / marquent la valeur : la corne d'abondance la fertilité ; le compas, le globe, les livres, la mitre, et le dôme surmonté d'une croix, que les arts, et / la Religion y fleurissent sur tout.

- 10 Ces quelques lignes pétries de rhétorique tirée des traités d'iconologie donnent l'explication de l'image et des attributs symboliques. C'est une ekphrasis qui joue un rôle particulièrement pédagogique, offrant au lecteur un savoir de base sur l'idée d'Europe. Mais ce premier exemple n'est pas la copie mécanique d'un texte déjà publié, il ne suit pas aveuglement ce que disent les manuels d'iconologie, il présente de nouveaux angles de vue et fait l'objet d'une rédaction raisonnée. L'auteur précise par ailleurs que l'Europe « a cette figure sur la carte géographique ». Si l'on se demande quelles sont les sources d'inspiration iconographique des *bonnarts*, voici un élément de la lettre qui nous renseigne sur l'une des pratiques des *Bonnart* : la reprise de modèles dans les outils scientifiques que constituent les cartes de géographie.
- 11 La suite du texte est un parti pris francophile flamboyant comme le montrent les mots lourds de sens politique rédigés par la plume affûtée de l'auteur : « La France est le cœur de cette partie du monde ». C'est sous-entendre que la France était l'organe vital de l'Europe, le siège physiologique de la vie comme celui, symbolique de l'amour. La France était *Vie* et *Amour* ; retirer son cœur à l'Europe et elle avait vocation à mourir. C'était surtout une affirmation

partisane : la France de Louis XIV était au-devant de la scène européenne, et le roi, « arbitre de l'Europe » écrivait-on souvent, à la tête de l'Europe, quand ce n'était pas du monde ⁶ .

- 12 Remarquons enfin la mention du « dôme surmonté d'une croix » et l'allusion à la « Religion » sans aucune nuance. Cette fois, c'est un parti pris catholique affirmé que ce *bonnart* met en avant, comme c'est le cas dans les propos tridentins de Ripa et Baudoin dans leurs manuels d'iconologie respectifs. Notons enfin l'allusion à Europe, la princesse du mythe antique grec, fille d'Agénor, roi de Phénicie, comme une volonté dans la querelle des Anciens et des Modernes qui agite les milieux littéraires et artistiques, de marquer un certain attachement à la mythologie antique et aux auteurs classiques.
- 13 Sans doute motivé par le bon succès commercial de l'estampe, Robert Bonnart grave une nouvelle série des quatre parties du monde, éditée chez son frère Nicolas (Fig. 2). Il reprend les motifs de la version précédente mais leur donne l'apparence, par quelques artifices iconographiques, d'une image inédite proposée à sa clientèle. Si l'on retrouve le globe, la bouche de canon, le compas, la palette de couleurs et ses pinceaux, le luth et les drapeaux autour de l'Europe, deux attributs majeurs que sont le cheval et la corne d'abondance ont disparu. Reconnâtrions-nous l'Europe sans le titre indiqué sous l'image ? Sans doute pas. Ce choix artistique, et commercial, permet à Robert Bonnart de jouer sur les variations iconographiques pour vendre ses estampes sans lasser son public. Il ajoute ici deux objets nouveaux qui montrent la primauté des arts en Europe, au moyen d'un buste rappelant la sculpture et le dessin et d'une chalémie, instrument à vent de la famille du hautbois en vogue au Moyen Âge et à la Renaissance.



Fig. 2. Robert Bonnart, *L'Europe*, publié par Nicolas Bonnart, eau-forte, BnF, Estampes, Oa-56-Pet Fol (fol. 76)

14 Cette estampe est agrémentée d'un long texte :

L'Europe

Est la partie du monde qui exelle par dessus toutes les autres, nous est figurée par une dame Royallement /vêtue. Le Sceptre qu'elle porte est le symbole de la puissance qui nous fait voir que l'Europe a toujours triomphé / comme Reyne et a toujours eu l'avantage sur les autres parties de l'Univers, le Temple qui est à costé d'elle nous marque que dans / son étendue est cultivée la vraie et parfaite religion, le trophée d'armes, et autres Sciences qui sont autour, d'elle nous denotte / qu'elle à toujours emporté le prix en matière des plus nobles connoissance, et exercices de guerre. Cette partie du monde est / grandement riche et fertile, les beautez en sont diverse ou se tiennent les cours des plus grands Prince du monde, Et le / Souverain pontife ou l'on fait profession de la foy chrestienne.

15 La première phrase est reprise *in extenso* de l'*Iconologie* de Baudoin, ce qui confirme le recours par les Bonnart et leurs ateliers à ce manuel d'iconologie que laissait déjà supposer l'iconographie de l'estampe précédente si ressemblante à l'image publiée chez Baudoin.

- 16 Ce texte est fortement teinté de religiosité, et politiquement offensif, avec une rhétorique encore fortement réécrite depuis le texte de Baudoin. Sa religiosité est fidèle à ce qu'inspire l'image. Le dôme (nommé « temple ») est toujours présent, mais il est posé sur un piédestal et ses proportions sont augmentées avec une démesure qui n'a rien de réaliste, au point d'en faire l'attribut le plus volumineux de l'image. Robert Bonnart fait en sorte d'attirer le regard du spectateur sur cet objet. Il ajoute une représentation de Notre-Dame de Paris pour fermer l'horizon. L'allégorie la montre du doigt, dans un surcroît de gallicanisme. L'Europe n'est-elle pas le siège de la « vraie et parfaite religion » comme le répètent les manuels de l'époque.
- 17 L'édition de nombreuses variantes est un sérieux indicateur du succès commercial qui animait le marché des *bonnarts* autour du thème des quatre parties du monde, propice à de multiples déclinaisons pour charmer le client. Très logiquement, le succès de ces estampes attisa la convoitise des concurrents des Bonnart autour de la rue Saint-Jacques. Ils s'emparèrent de cette manne commerciale entre plagiat ou adaptation, copie ou imitation, avec parfois une liberté et une inventivité telles que ces nouvelles œuvres contribuèrent à enrichir la grammaire des représentations européennes et la pensée figurée au siècle de Louis XIV.
- 18 Le graveur, éditeur et marchand d'estampes et de cartes géographiques à l'enseigne de la *Reyne du clergé*, graveur ordinaire du roi, Nicolas Guérard (1648-1719) s'engagea dans la vente d'une image intitulée *Europe* dont il pourrait être le graveur, mais nous n'en avons pas la certitude (Fig. 3). Elle se distingue par une iconographie résolument versaillaise. Nicolas Guérard avait une vaste production d'estampes à la *bonnart* qui accumulaient scènes sur plusieurs plans, lettre variée composée de titres, textes explicatifs et proverbes dans

le même dessin à la manière, ce qui est original, des gravures satiriques.



Fig. 3. Anonyme, *Europe*, publié par Nicolas Guérard, eau-forte, BnF, BMO, Res-926(6)

- 19 Au premier plan d'*Europe*, une femme élégante tient une bourse et quelques pièces de monnaie. Sa robe, d'une grande richesse est tissée d'une constellation de symboles politiques : des couronnes ouvertes et fermées, la couronne papale, les clés de saint Pierre, le coq français, l'aigle à deux têtes du Saint-Empire, le lion anglais. Derrière l'Europe, et occupant la moitié de l'image, se profile la façade d'un château d'architecture classique qui ressemble à Versailles. L'Europe montre de la main la scène qui anime le deuxième plan : c'est un long défilé de nobles dames et de gentilshommes. Une phrase est gravée à cet endroit et dit : « Mode nouvelle fait sortir l'argent de la bourse et vivre l'artisan ». Guérard est réputé pour cette forme particulière de *bonnart* que l'on nomme *Morales et Moralités*, critiques des mœurs du temps, mariage de l'image et du texte caustique qui

moquent les travers de la société. Il ridiculise ici l'excès de modes, dont il est, c'est cocasse, lui-même un artisan et un bénéficiaire, sur un support qui est, lui-même, un objet à la mode qui montre la mode. Sa citation proverbiale n'a, à première vue, rien à voir avec l'Europe, elle pourrait figurer sur n'importe quel *bonnart*. Mais est-ce bien le cas ? Explorons plus avant la lettre de l'estampe. Guérard ajoute un texte au bas de la feuille :

Europe

Les Européens surpasse (sic) les autres nations dans l'art de la guerre soit par terre soit par mer / entendent mieux l'architecture civile et militaire ; ont plus de politesse et entreprennent des / voyages de plus long cours. Outre ces avantages ils se peuvent encore vanter d'avoir / chez eux plus de bled de vins de chevaux que tout autre nation en particulier. Et / plus de chicaneurs et de modes nouvelles que toutes les autres parties du monde ensemble.

- 20 L'essentiel du propos déploie les poncifs européocentristes à grand renfort de qualités et de vertus en vogue dans les manuels d'iconologie. Mais la conclusion du texte, totalement dans la veine des propos de Guérard, est des plus originales : « Et plus de chicaneurs et de modes nouvelles que toutes les autres parties du monde ensemble ». Ainsi comprend-on comment sont liés, dans cette image, la mode, ses excès, son mercantilisme, l'Europe. Guérard ne fait pas mentir Furetière qui écrit dans son célèbre dictionnaire, publié en 1690, l'irrésistible bon mot « Les français changent tous les jours de mode ⁷ ».

Le temps des dictionnaires

- 21 Le second fils Bonnart, Henri II (1642-1711) édite lui aussi dans son échoppe *Au Coq* des allégories en modes, dont une série des quatre parties du monde exceptionnellement datée dans la lettre de l'année 1696. Son iconographie est d'une extrême finesse, la maîtrise des formes et des proportions est remarquable (Fig. 4). C'est une

véritable œuvre d'art. Seul le visage de l'allégorie reproduit le schéma inexpressif des mannequins des *bonnarts*. On y voit une femme assise, un sceptre à tête de fleur de lys dans la main gauche, la main droite posée sur un globe terrestre. À ses pieds sont posés des attributs des arts et des sciences : luth, chalémie, livre de partitions, compas, équerre, palette de peinture avec des pinceaux, tête sculptée. S'agissant des symboles de la religion, un édifice composé d'une partie centrale reprenant l'idée d'un temple rond et d'un corps de bâtiment d'inspiration classique avec un fronton à l'antique. Le graveur invite également dans sa mise en scène un angelot joufflu, figure inédite dans l'iconographie allégorique de l'Europe. Il tend à l'Europe la couronne papale.



Fig. 4. Anonyme, *L'Europe*, publié par Robert Bonnart, eau-forte, 1696, BnF, BMO, Res-926(12)

22 Un texte accompagne l'image :

L'Europe.

N'a que 1200 lieues de longueur, et 800 de largeur : Mais quoy que la plus petite des 4 par/ties du monde, Elle en est pourtant la plus Célèbre par les avantages du Christianisme, par / son extreme fertilité, par la valeur de Ses peuples, et par la possession des Sciences et des beaux / Arts, ses principaux Estats sont la France, l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne, Pologne, Suede, Moscovie, Turquie Européenne.

- 23 Voici une description à caractère géographique qui indique les dimensions de l'Europe et les principaux pays qui la composent. C'est un autre type de sources que les manuels d'iconologie qui sont donc mobilisées pour cette lettre : les dictionnaires, les atlas, les cosmographies. C'est à nouveau la démonstration du caractère sérieux de la recherche opérée pour la rédaction de ces textes gravés. Le propos se fait aussi plus politico-religieux. Il faut comprendre que le « Christianisme » évoqué est le catholicisme, symbolisé par la tiare papale présentée à l'Europe par l'angelot avec le sous-entendu que l'Europe est tout entière et uniquement catholique.
- 24 Henri II Bonnard édite encore *Au Coq* une pièce allégorique de l'Europe dans la même veine que la précédente mais avec des variations (Fig. 5). La figure féminine est différente, des attributs sont ajoutés : une corne d'abondance, des drapeaux, ainsi que, pour la première fois, un caducée. L'ange a disparu, mais la couronne papale et le principe d'un édifice religieux sont conservés. Le texte inscrit sous l'image est absolument identique à celui paru en 1696.



Fig. 5. Anonyme, *L'Europe*, publié par Robert Bonnart, eau-forte, vers 1696, BnF, Estampes, Oa-56-Pet Fol (Fol. 64)

- 25 C'est la même lettre qui figure encore au bas de l'estampe de *L'Europe* que le graveur et marchand parisien Antoine Trouvain (1656-1708), installé *Au Grand Monarque*, édite à son tour (Fig. 6). L'image offre à la clientèle une belle variation iconographique guidée par le goût du jour et une pensée figurée en constante évolution. Mais le graveur en lettre ne s'est pas appliqué : il a transformé un « 4 » en « quatres » (sic) et a mal mesuré l'espace nécessaire pour le texte au point que la fin disparaît à l'impression.



Fig. 6. Anonyme, *L'Europe*, publié chez Nicolas Trouvain, eau-forte, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, L 81 LR/154 Recto

- 26 Pierre Deshayes (16..-17..), tient pour sa part une boutique autour de la rue Saint-Jacques, à la *Couronne Royale*. Il y vend une estampe intitulée *L'Europe* datée 1690 (Fig. 7). Elle représente une femme qui tient un fusil de chasse, vêtue d'une robe et d'une coiffe d'aspect régional. Un cheval est couché derrière elle. Retirons la lettre et l'image ne montre plus que le portrait d'une chasseresse de qualité. On note une rupture stylistique avec les images précédentes et surtout un appauvrissement du contenu, avec moins d'attributs, voire parfois aucun en rapport avec l'Europe. Plusieurs séries d'estampes de femmes élégantes, au langage symbolique affadi, tiré du registre cynégétique, n'ayant pratiquement plus de l'Europe que le nom est alors édité dans le quartier Saint-Jacques. Le moment de leur apparition coïncide avec le tournant iconographique qui illustre la crise de la conscience européenne des années 1680-1715 ⁸.



Fig. 7. Anonyme, *L'Europe*, publié chez Gaspard Deshayes, eau-forte, BnF, Estampes, Oa-56-Pet Fol (Fol. 89)

27 Un long texte est gravé sous l'image :

L'Europe

L'une des quatre parties du monde en est aussi la plus considérable, si l'on à égard à la puissance de ses / etats, à la politesse de ses habitants, du grand nombre, à la beauté, à l'exellente police de ses Villes, son grand com- / merce, la bonté de son air, et sa fertilité : C'est elle qui à donné des Alexandres, et des césars, à l'univers, qui a eu / au dedans de ses bornes les principales parties de la monarchie des romains de celle des grecs et qui au- / jourd'hui envoie avec succès des colonies dans les autres parties du monde, l'air y est également doux, si ce / n'est dans les contrées les plus septentrionales, la terre y fournit toutes sortes de grains, et de fruits, sa longueur / de l'Orient à l'Occident passe 12 cens lieües et sa largeur du Midi au Septentrion huit cens lieües, la religion cretienne / est la plus receüe en Europe et les Européens presche (sic) la Foy en Amérique, Afrique et dans l'Asie.

- 28 Ce texte gravé par un artisan malhabile est sans finesse du trait, sans grâce, il déborde du cadre et comporte des erreurs de grammaire qui ne relèvent pas du charme de l'ancien français. Il est une adaptation des définitions que l'on trouve dans les dictionnaires à la notice *Europe*, sans être le plagiat de l'une d'elles cependant. L'auteur du

texte, limité par le nombre de caractères de l'exercice auquel il s'est attelé, a pris soin de sélectionner les informations les plus pertinentes pour le public, mêlant références historiques, géographiques et religieuses, toujours dans la veine d'une Europe en tous points supérieure aux autres parties du monde.

Une poésie de l'Europe

- 29 Le tournant iconographique évoqué plus haut est accompagné, à mesure que les éditeurs publient des *bonnarts* en allégories au thème de l'Europe, d'une évolution de la lettre. Cette évolution porte, nous l'avons vu, sur le fond, mais elle porte aussi sur la forme du texte. L'économie même de la production des *bonnarts*, par les membres de la famille elle-même ou leurs suiveurs, en France ou à l'étranger, est basée sur la production de variantes d'un même sujet. Ces variantes touchent l'iconographie mais s'imposent aussi à la lettre de l'estampe pour ne pas lasser le public. À la prose, dont nous avons vu quelques exemples variés, s'est donc ajouté le mode poétique susceptible de séduire une clientèle supplémentaire. L'évolution du goût explique aussi ce recours à la versification. L'examen du corpus des *bonnarts* de l'Europe dans son ensemble, au prisme de l'iconographie allégorique de l'Europe dans les arts, confirme que cette versification entre en résonance avec l'évolution de l'iconographie des *bonnarts* de l'Europe qui, au fil des années, s'émancipent des représentations savantes, chargées d'attributs, de signes et de symboles parlants – mais peut-être trop sérieux – vers une imagerie plus légère, plus pittoresque, qui annonce le baroque et le rococo des décennies suivantes. Pour résumer – par une constatation empirique –, plus l'iconographie des *bonnarts* de

l'Europe est savante, plus elle est en prose ; plus elle s'écarte de ce fond savant, plus elle est en vers.

- 30 Les auteurs des lettres sont alors confrontés à un nouveau défi qui consiste à composer une poésie de l'Europe. Leur processus de créativité est encore plus contraint qu'en prose par l'impératif d'un texte court et en rimes. Quant au fond narratif, il peut être de plusieurs ordres.
- 31 Il prend d'abord, comme pour les textes qui ont été rédigés en prose, un appui primitif sur le discours descriptif des dictionnaires.
- 32 Ainsi est-ce le cas pour l'estampe vendue chez le graveur et éditeur Pierre Valran (né avant 1676 – mort après 1696). Son estampe intitulée *L'Europe* montre deux femmes au premier plan, l'une avec un fusil et une poudrière de chasse en bandoulière, l'autre avec un éventail (Fig. 8). Elles portent les mêmes robes, les mêmes coiffes, d'une sorte de tenue régionale. Elles ont les mêmes visages stéréotypés reprochés aux *bonnarts*. Une troisième femme, au deuxième plan, joue avec un chien de chasse. Les figures humaines sont de piètre qualité esthétique, les proportions sont mal maîtrisées par le graveur. Au dernier plan, une scène de chasse à courre complète la vue. Le décor champêtre est terminé au loin par un village dominé par le clocher d'une église. Sans le recours de la lettre, on ne voit ici, et sur les estampes qui suivent, qu'une simple scène de chasse.



Fig. 8. Anonyme, *L'Europe*, publié par Pierre Valran, eau-forte, BnF, département des estampes et de la photographie, OA-56-PET-FOL (Fol. 97)

33 Un quatrain à la rime approximative est gravé sous l'image :

L'Europe.
 La gloire des neuf sœurs a pour moi tant de charmes,
 Que mes soins vigilans eternisent les Arts,
 Et c'est dans mes Etats que la fureur des Armes
 Fait eclater l'honneur de Bellone et de Mars.

34 Les neuf « sœurs » évoquées sont les muses des arts. Ce texte concentre exclusivement son propos sur deux des qualités supérieures de l'Europe proclamées par les dictionnaires : dans les arts et dans la guerre. La chasse, à l'instar du tournoi, étant particulièrement considérée, par les princes de l'époque moderne, comme un simulacre stimulant de la guerre en temps de paix, un lien ténu s'instaure entre l'image et le texte.

35 Cependant, ce quatrain a-t-il été composé spécialement pour cette image ? La consultation des corpus nous révèle que non. Il figure déjà sur une estampe vendue quelques décennies plus tôt chez Pierre

Mariette, réalisée entre 1643 et 1670 par le graveur Jérôme David d'après un tableau non localisé de Claude Vignon (Fig. 9). Ce cas est l'exemple d'un plagiat *in extenso* pour la lettre d'un *bonnart*, puisé dans le fond d'estampes des marchands.



Fig. 9. Jérôme David, *Europa / L'Europe*, d'après Claude Vignon, édité chez Pierre Mariette, entre 1643 et 1670, taille-douce, BnF, Estampes, VM PHOT MIRI-19 (315)

- 36 Les représentations des quatre parties du monde sur un mode cynégétique faisant manifestement l'objet d'un véritable engouement, Nicolas Arnoult (1680-1722) grave et publie à son tour un *bonnart* intitulé *L'Europe* (Fig. 10). On y voit une femme, elle aussi vêtue d'une sorte de tenue régionale, équipée d'une poudrière de chasse en bandoulière, qui recharge un long fusil, tandis qu'une autre lui présente un oiseau, un pigeon sans doute, et qu'un homme de qualité se tient à leurs côtés, les dépouilles de lapins ou deux lièvres en main. Cette vue n'offre plus vraiment non plus de points

d'accroche avec le thème de l'Europe. Le discours de la lettre est donc un élément déterminant.



Fig. 10. Anonyme, *L'Europe*, édité par Nicolas Arnoult, eau-forte, BnF, BMO, Res-926(6)

37 C'est à nouveau un quatrain qui figure sous l'image :

L'Europe.

Quoique de quatre sœurs je sois la plus petite

Mes peuples sont fameux par des faits inouis

Mais ce qui fait tout mon mérite

C'est la France et le grand Louis

38 Les « sœurs » évoquées sont, cette fois, les quatre parties du monde, qui n'ont pourtant aucun lien sororal. Si les deux premiers vers déploient la rhétorique habituelle d'une Europe supérieure, les deux vers suivants sont particulièrement remarquables. En quelques mots, ils font l'apologie de la France et de Louis XIV. C'est une lettre au parti pris politique francophile dans la grande tradition encomiastique à l'endroit du monarque.

39 Revenons, pour terminer où nous avons commencé, à la famille Bonnard avec une estampe qui rencontra une belle fortune. Henri II Bonnard publie *Au Coq* une estampe au thème de l'Europe à l'iconographie dépouillée des oripeaux allégoriques traditionnels (Fig. 11). Elle offre au public la vue d'une jeune femme vêtue de manière très élégante qui tient un fusil. Derrière elle, un gentilhomme tient un cheval par la bride. Le fond est blanc.



Fig. 11. Anonyme, *L'Europe*, publié par Henri II Bonnard, eau-forte, BnF, département des estampes et de la photographie, Réserve Qb-201 (71)-Fol

40 Un quatrain est inséré sous l'image :

L'Europe
 Qu'on vante si l'on veut les beautés de l'Asie
 Des beaux traits sans esprit on doit peu faire cas
 Dans nos dames on voit du brillant des appas
 de ladresse par tout et manière jolie

41 Si le premier vers est dans la veine des manuels d'iconologie et des dictionnaires, les trois vers suivants rappellent combien les *bonnarts* sont avant tout des images de mode, et font de « nos dames », c'est-

à-dire des européennes, des dames aux qualités qui l'emportent sur celles de l'Asie, l'Afrique et l'Amérique. Mais l'image montre une chasseresse et le texte n'y fait pas référence. Ce qui semble être une nécessité est corrigé dans une autre version de l'estampe, où seul le quatrain est modifié :

L'on trouve en ce païs des Dames très actives
Qui savent menager chaque moment du jour
Car de peur de rester oisives
La chasse les occupe apres le jeu de l'amour ⁹ .

- 42 L'estampe connaît un succès certain au point d'être plagiée à la manière noire qui fait sa renommée à deux occasions, par Pieter Schenck (1660-1711) d'une part, avec une lettre en allemand et en néerlandais, et par Jacob Gole (1675-1724), graveur amstellodamois, petit-fils de réfugié français ¹⁰ . Sa copie s'intitule *Europa* (Fig. 12). Le fond de l'estampe, blanc chez Henri II Bonnard, est plongé dans un voile noir sur sa partie droite. Dans l'autre, Gole installe un décor de jardin à la française.



Fig. 12. Jacob Gole, *Europa*, d'après Henri II Bonnard, manière noire, Paris, Estampes, Oa-56-Pet Fol (Fol. 88)

- 43 Un texte bilingue, en français et en néerlandais, compose une partie de la lettre. C'est un quatrain versifié :

Europa
k'leer de oorlog in het voud; het rennen vliegen, iagen,
Vertoonen hoe ik in een veltslag my meet dragen 11
Jupiter mon ami me mit sur cette Terre,
Pour y faire des loix et enseigner la guerre.

- 44 Dans cet exemple, l'Europe s'exprime sur un autre mode que les précédents, celui de la prosopopée. L'Europe s'adresse au lecteur. C'est une nouvelle illustration de la diversité déployée par les auteurs des lettres des *bonnarts*. Les vers en néerlandais lient le thème de la mode à celui de la guerre ; ceux en français évoquent l'épisode mythologique grec, qui est l'enlèvement d'Europe par Jupiter métamorphosé en taureau. Pourquoi une lettre bilingue ? Pour les opportunités d'un commerce international. Quant à l'usage du français, plutôt que l'anglais par exemple ? Envisageons que l'origine parisienne de l'estampe et les racines françaises de la famille Gole y sont pour quelque chose.
- 45 On trouve enfin dans les corpus d'images un autre plagiat de cette estampe, sans doute réalisé en Allemagne étant donnée la typographie caractéristique du titre *Europa*. La figure féminine, le cheval et le page qui le tient par la bride sont fidèles à l'estampe originale, mais l'arrière-plan a été modifié lui aussi. Cette fois, l'artiste a installé sa figure de l'Europe dans un paysage forestier, avec un plan d'eau, des sapins et des montagnes dans le lointain. L'auteur, l'éditeur, le lieu et la date d'édition de cette *Europa* restent encore à déterminer. Remarquons que cette version, au contraire des précédentes, n'est agrémentée d'aucun texte. Son auteur, s'en est dispensé, mais une lettre *in absentia* est aussi une source de questionnement pour le chercheur, dès lors que des variantes

existent avec un texte : quelles sont les raisons qui ont conduit à ne pas en graver un ?

Pour une recherche sur la lettre des *bonnarts*

- 46 Les estampes en modes que furent les *bonnarts* intéressèrent sans aucun doute toutes les strates de la société des sujets de Louis XIV, la noblesse, le clergé et le tiers-état ; les deux premiers ordres parce qu'ils étaient représentés en modes, parfois nominativement, et qu'une véritable vanité attirait cette clientèle, le troisième ordre parce que ces estampes étaient une source d'information sur la vie curiale dont ils étaient socialement voire géographiquement écartés mais friands, et parce qu'elles offraient un moment illustré invitant à la rêverie. La sous-catégorie des *bonnarts en allégories* n'est peut-être plus exactement destinée à la même clientèle. On peut envisager des achats motivés par l'envie de voir de belles tenues et de beaux habits, de détenir des belles images à prix abordable, mais c'était bien une représentation allégorique, vendue souvent en série, que les clients achetaient. Elle avait un fond savant, nous l'avons montré, et c'est une différence importante d'avec une « simple » gravure de mode montrant un personnage de qualité. Son public était-il par conséquent plus restreint, plus instruit ? C'est encore une question à élucider.
- 47 Les *bonnarts* représentant l'Europe, portés par l'inconstance et le changement, moteurs de la mode, et par l'opportunisme d'éditeurs d'estampes demi-fines volantes, véhiculèrent l'idée d'Europe dans les milieux les plus populaires comme à la cour de Versailles, par une iconographie et une lettre de circonstance particulièrement didactique. Images et textes se complétaient pour engendrer une iconographie plus riche qu'elle ne le laisse croire. Ces *bonnarts*

constituèrent un système d'expression à part entière dans l'iconographie générale de l'idée d'Europe. Le vestiaire et le bagage symbolique qu'ils proposèrent délicatement écartent toute idée que ce thème y fut figé, immobile, sans dynamique. Notre analyse permet de comprendre que ces estampes ne furent pas que de simples gravures de mode populaires et délassantes, futiles et volatiles, mais qu'elles firent l'objet de textes élaborés, décrivant l'estampe en évoluant vers une grammaire des formes et du fond repensée au fil des éditions, preuve de vitalité commerciale comme intellectuelle. Témoins de leur époque, sources d'une matière inépuisable pour compléter l'étude du Grand Siècle finissant, elles offrent une idée d'Europe unique en leur genre prête à irradier le siècle des Lumières.

- 48 La lettre des *bonnarts* se révèle par conséquent être une importante source de savoirs encore inexplorés par le chercheur. Que lui dit-elle de l'image, par l'usage de l'ekphrasis, par la simple description ou par un propos savant ? Que dit-elle de sa propre forme : du recours à la versification ou à la prose, de sa typographie, de l'usage de la prosopopée à l'indicatif, au pluriel, de l'usage des pronoms *il* ou *elle*, des langues utilisées, du latin, des textes bilingues ? Que dit la lettre du discours déployé : d'un propos iconologique, qui mêle l'art de représenter et son explication ; d'un propos politique, avec ses partis pris francophiles ou pas ; d'un propos religieux, avec son gallicanisme assumé, face à l'ultramontanisme post-tridentin ou au protestantisme ; d'un propos technique, par l'évocation des sciences ; d'un propos moral, au moyen de dictons et de proverbes détachés, voir sans lien avec l'image ; d'un propos historique ? Que dit-elle des sources textuelles mobilisées, littéraires ou non, et de leurs écarts à ces sources ; de leur circulation entre nations, des plagats éventuels ? Que dit-elle de ses effets sur le public : de son rôle récréatif, informatif, propagandiste, didactique ; de sa place

dans l'histoire des idées, de la littérature ? Que dit-elle de la fabrication de l'estampe : de l'identité et de la profession de ses auteurs, dessinateurs, éditeurs, graveurs, imprimeurs, petites-mains, maîtres, poètes ou savants ; de leur créativité, de leur capacité d'invention, des dates, des lieux ? À quelles archives la lettre mène-t-elle enfin le chercheur quant à l'économie de l'estampe : sur sa contractualisation avec les graveurs en lettre, avec les auteurs des textes et des images ; sur la rémunération des tâches, les procès pour plagiat, pour impayés, etc. ? On le comprendra, les quelques mots de la lettre des *bonnarts*, parfois simplement faite de quelques abréviations, recèlent mille informations qui n'attendent qu'à contribuer de manière inédite à l'écriture de l'histoire.

NOTES

1. Pascale Cugy, *La dynastie Bonnard et les bonnarts. Peintres, graveurs et marchands de modes à Paris sous l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
2. Pascale Cugy, « Dictionnaire de la dynastie Bonnard (vers 1610-1785) », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], n° 265, 2021, consulté le 26 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1704>.
3. J'ai présenté une démonstration du caractère savant de l'iconographie des bonnarts au thème de l'Europe et de ses mutations à la fin du règne de Louis XIV, au colloque international L'Europe par l'image et en images : Sylvain-Karl Gosselet, « Fashionable Europe: Iconological Wonders à la Bonnard », Paris, École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, 9 juin 2022.
4. Sur les suiveurs des Bonnard, voir par exemple : Pascale Cugy, « Arnold Van Westerhout, Jacob Gole et quelques autres graveurs et marchands de modes installés hors de Paris », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], n° 263, 2020, consulté le 26 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1522> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.1522>
5. Nous présentons ici une sélection de 11 estampes, tirées du corpus des bonnarts représentant l'Europe.
6. Voir Sylvain-Karl Gosselet, *Louis XIV européen*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2024.

7. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Leers, 1690, article « Mode », p. 1336.

8. Voir note 3.

9. Anonyme, *L'Europe*, publié par Henri II Bonnard, eau-forte, BnF, département des estampes et de la photographie, Oa-56-Pet Fol.

10. Pieter Schenck d'après Henri II Bonnard, *Europa*, manière noire, BnF, département des estampes et de la photographie, EC-47(A)-Fol ; G.S. Keyes, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, CA. 1450-1700, vol. XXV, 1981, p.72.

11. Littéralement : « Les vêtements de la guerre dans le pli ; en courant, en volant, en chassant, / Montrent comment dans une bataille porter ma mesure ».

AUTEUR

SYLVAIN-KARL GOSSELET

Ingénieur de recherche, Laboratoire de recherche sur les cultures anglophones (LARCA UMR 8225), CNRS

La lettre de l'estampe dans les représentations de Charles I^{er} d'Angleterre

The texts in prints representing Charles I of England

Nicolas Bourgès

- 1 Les exemples de productions artistiques mettant en scène des monarques européens abondent à travers les siècles. L'art a parfois fait entrer certains d'entre eux à la postérité, à l'instar du régicide d'Henri IV en 1610¹. À l'époque moderne, seuls deux rois furent exécutés : Charles I^{er} en Angleterre en 1649, et Louis XVI en France en 1793. Cet article va se concentrer sur le cas du roi anglais, qui fut sur le trône de 1625 jusqu'à sa mort vingt-quatre ans plus tard. Afin de comprendre comment il est décrit dans les estampes qui vont être étudiées, il convient de revenir d'abord sur sa conception du pouvoir royal, provenant en droite lignée de son père Jacques I^{er}, qui avait inauguré la dynastie Stuart en 1603. Les deux hommes partageaient la vision d'un exercice de l'autorité royale fondé sur l'absolutisme, qui s'inscrivait dans un cadre politique où le Parlement anglais n'eut que peu voix au chapitre dans ces années-là. Après la Pétition des Droits de mai 1628, dans laquelle les parlementaires affirmaient la préséance de l'institution législative pour la levée des impôts, signée de mauvaise grâce un mois plus tard par le souverain, ce dernier prit

la décision de dissoudre le Parlement, démarrant un règne personnel de 1629 à 1640 connu sous l'expression de « tyrannie de onze ans ² ». Ce fut l'une des raisons menant à une guerre civile qui déchira le pays de 1642 à 1648, et se conclut par l'exécution du roi le 30 janvier 1649. Les réactions à cet événement furent nombreuses, allant généralement dans le même sens : les différentes cours d'Europe furent choquées en apprenant qu'un tribunal avait décidé de mettre fin à la vie d'un monarque, une première dans l'histoire anglaise. Des estampes furent produites la même année, mais le régime puritain mis en place dans la foulée de la mort du souverain par Oliver Cromwell (1599-1658) empêcha la création d'images commémorant ce moment. Cependant des estampes en provenance du continent permettent de voir comment cette exécution fut perçue. À partir du rétablissement d'un régime monarchique le 29 mai 1660, les estampes amplifièrent l'élaboration d'une image martyrologique, un mouvement encouragé par la canonisation de Charles I^{er} le 19 mai 1660 par l'Église d'Angleterre ³. La volonté de modeler une image, cette fois celle d'un roi martyr, se retrouve dans les exemples du corpus. Ceux-ci contiennent non seulement des images, mais aussi du texte : loin d'être un simple ajout, il permet souvent de les faire parler. La combinaison des deux fait éclore une certaine perception du roi aux yeux du lecteur, perception qui varie en fonction du pays d'où provient l'estampe. Ce sont les mécanismes mis en place pour façonner et perpétuer cette image dans une imbrication plus ou moins marquée avec le texte qui vont nous intéresser. Pour ce faire, trois aspects vont être analysés : tout d'abord les descriptions qui accompagnent l'évolution de son règne, depuis son accession au trône jusqu'au roi martyr, en anglais et dans d'autres langues du continent européen ; puis des déclinaisons de l'*Eikon Basilike* ; enfin,

des estampes tirées du cycle *The Most Remarkable Transactions of the Reign of Charles I* réalisé à la fin des années 1720.

De la figure de pouvoir au roi martyr

- 2 Charles avait un frère aîné, Henri-Frédéric, né en 1594, qui était censé succéder à son père avant de mourir en 1612. Charles devint prince de Galles quatre ans plus tard, et ses premières représentations en tant que nouvel héritier de la couronne attestent déjà de sa volonté d'être appréhendé comme une figure de pouvoir à part entière. Les exemples qui vont être examinés sont riches en références textuelles, tant du point de vue sémantique que formel. Dans le cas des estampes réalisées par Willem van de Passe (vers 1597-vers 1637 ⁴), on note la présence d'indications à côté de la figure de Charles (fig. 1).



Fig. 1. Willem van de Passe, *[Charles Ier trônant]*, burin, 25,6x20 cm, années 1630 (Londres, British Museum, P,2.2).

- 3 Sa fonction politique est déclinée, et le graveur a ajouté des feuilles de laurier autour de la désignation du monarque en dressant une liste en latin de toutes ses qualités : parmi celles-ci figurent la magnificence (« *Magnificentia* »), l'expérience (« *Experientia* ») et l'intelligence (« *Inteligentia* ») notamment. Par l'intermédiaire de la fameuse citation « Honi soit qui mal y pense », on y trouve également un renvoi à l'ordre de chevalerie le plus ancien du royaume, auquel tous les monarques depuis le règne d'Édouard III (1327-1377) ont appartenu. Ces références diverses s'évertuent à tracer les contours d'une figure de pouvoir, et d'un roi de droit divin, comme le rappelle le dernier vers du quatrain où Charles est comparé à son créateur, Dieu : « *But knowledge makes KING CHARLES most like his maker.* » Le texte a une fonction laudatrice : dès les premières années de son règne, il doit être paré de toutes les vertus.
- 4 Lorsque l'on s'intéresse maintenant à la fin de sa vie, une image différente se dessine au travers de la lettre de l'estampe. Un premier exemple, produit en 1649, provient de la ville d'Amsterdam (fig. 2).



Fig. 2. Anonyme, *Engelandts Memoriael*, burin, 18,5x14,3 cm, 1649 (New York, The Metropolitan Museum of Art, 50.576.136).

- 5 Le texte au-dessus de l'image fait référence à Thomas Wentworth, premier comte de Strafford ⁵ (1593-1641), et à William Laud (1573-1645), archevêque de Canterbury de 1633 à 1645 ⁶. Les deux hommes furent condamnés à mort par le Parlement pour haute trahison, et le nom du roi est placé à la fin d'une liste d'hommes exécutés qui suggère que la mort de trois figures politiques et religieuses majeures incombe aux parlementaires. La mise en avant typographique du titre, *Engelandts Memoriael*, ne doit pas faire oublier l'importance du processus judiciaire – « *Beschuldigingen, Defencien, Vonnissen* » (respectivement l'accusation, la défense, la sentence) – qui conduisit à ces exécutions. La description, qui prend soin de décomposer les étapes ayant mené à la mort de ces trois hommes, tend vers une mise en accusation des membres du Parlement ; cette réaction quasi immédiate à l'exécution a aussi une portée davantage historique, puisque le texte de cette estampe

suggère que le jugement porté sur cette décision par les générations futures sera sévère.

- 6 Un deuxième exemple, anglais celui-là, propose un long extrait de l'histoire de la guerre civile rédigée par Edward Hyde, premier comte de Clarendon (1609-1674), qui exerça les fonctions de conseiller auprès de Charles I^{er} dans les premières années de la guerre civile ⁷ (fig. 3).



Fig. 3. George Vertue, *The Royal Martyr Charles the First*, burin, 48,2x30,6 cm, 1757 (Aberystwyth, National Library of Wales, 99233549802419).

- 7 Le comte rédigea son texte de 1646 à 1648, dans les dernières années du conflit, mais la première édition ne fut publiée qu'entre 1702 et 1704, soit plus d'un demi-siècle après la mort du roi. Le passage retenu insiste sur les qualités de son caractère, en tant qu'époux et souverain. Les extraits les plus élogieux ont été sélectionnés, alors qu'il faut garder à l'esprit que Clarendon se montre critique à l'endroit du monarque à certaines pages de son ouvrage.

Contrairement aux estampes précédentes, le texte occupe cette fois une place prépondérante. Les majuscules attirent l'attention sur Charles et son exécution. L'argumentation adoptée magnifie le roi dans le domaine public, soulignant ses qualités de piété (« *Piety* »), de sobriété (« *Sobriety* ») et de retenue (« *Chastity* »), mais aussi privé, en insistant sur son affection conjugale (« *Conjugal Affection* »). Ce portrait qui célèbre ses vertus morales se double d'une rhétorique judiciaire qui le présente comme une victime des événements (« *Innocent Person* ») avant de le hisser au rang de martyr, comme l'indique le titre de l'estampe. De surcroît, dans l'image, les quatre colonnes placées de part et d'autre du portrait du monarque sont surmontées d'inscriptions : la crainte de Dieu (« *Fear God* »), et l'honneur du roi (« *Honour King* »), qui font écho non seulement à l'attitude que ses sujets auraient dû adopter, mais aussi à sa définition de l'exercice du pouvoir. Enfin, au-dessus de la figure du souverain se trouve l'inscription « défenseur de la religion et de la loi anglaises » (*Religio et Legum Angl. Defensor*), une référence classique aux descriptions de portraits depuis Henri VIII et la création de l'Église d'Angleterre en 1534 où les monarques successifs sont présentés comme les défenseurs de la foi ⁸.

- 8 Jusqu'ici les estampes étudiées étaient composées d'une seule image à laquelle renvoie le texte. Cependant une estampe de 1650 montre que la description entre texte et image peut s'avérer parfois plus complexe (fig. 4).



Fig.4. Anonyme, *Execution of King Charles I* (includes portraits of Thomas Fairfax, 3rd Lord Fairfax of Cameron; Oliver Cromwell), burin, 42,3x52,2 cm, vers 1650 (Londres, National Portrait Gallery, NPG D33017).

- 9 Elle est divisée en deux parties symbolisant la terre et le ciel. Le sens de lecture se fait de bas en haut, et de gauche à droite, avant de passer par le centre. Elle repose davantage sur la narration à travers les images et une progression de la vie terrestre du roi à son accueil céleste parmi ses pairs royaux, en passant les derniers moments de sa vie en revue : le texte se veut purement descriptif, et la composition globale implique une plus grande densité comparée aux deux estampes précédentes, suivant en cela une présentation hagiographique. Tandis que les phrases descriptives sont en italique, le nom du roi et du lieu où il fut décapité sont imprimés en majuscules et centrés : au-delà de l'identification, il s'agit de mettre l'accent sur l'information essentielle, l'exécution de Charles.
- 10 Certaines estampes vont même jusqu'à isoler certains moments spécifiques du processus judiciaire, telle celle produite par un

graveur anonyme où le texte du mandat d'exécution, l'un des derniers documents officiels qui placent Charles dans la position d'un condamné à mort, est reproduit au-dessus de l'image, qui elle-même recontextualise ce que le lecteur-spectateur peut voir — les soldats et les gens venus assister à l'exécution (fig. 5).



Fig. 5. Anonyme, *A View of the Place and Manner of K. Charles the First's Execution*, burin, 19,4 x 23,9 cm (Londres, National Portrait Gallery, NPG D18313).

- 11 Le titre indique que le mandat fut émis le 29 janvier 1649, la veille de l'exécution du roi. L'enchaînement de ces vingt-quatre heures se trouve réparti dans l'espace qui sépare le texte de l'image où l'on voit le monarque s'avancer. Un nom est mentionné explicitement, celui de Francis Hacker (?-1660), un soldat qui combattit aux côtés des tenants du Parlement pendant la guerre civile et qui fut chargé de garder le roi, de l'accompagner jusqu'à l'échafaud et de signer l'ordre d'exécution. Il occupe la place d'un spectateur témoin de l'Histoire : cette estampe cherche à rendre la portée de ce texte en

faisant prendre conscience au lecteur qu'il fait partie d'une série d'événements historiques qui mirent temporairement fin au régime monarchique en Angleterre.

- 12 Des estampes où le texte est rédigé en français circulèrent également, comme celle de 1652, pendant la période du Commonwealth (1649-1660). Les faits biographiques portent principalement sur la relation entre le roi et le royaume de France : son mariage avec Henriette Marie (1609-1669), fille d'Henri IV et de Marie de Médicis, en 1625 ; le siège de l'île de Ré deux ans plus tard, marquant une défaite anglaise, après l'envoi de trois expéditions menées par le duc de Buckingham (1592-1628) pour aider les Rochelais assiégés par les troupes du cardinal de Richelieu (1585-1642) en 1627-1628. Cette référence à cette défaite militaire anglaise cherche à démontrer que la France est plus puissante que l'Angleterre. Le texte aborde aussi la politique intérieure outre-Manche : le Parlement est tenu pour responsable de la guerre civile, l'accent étant mis sur l'attitude jugée impardonnable de Thomas Fairfax (1612-1671) et d'Oliver Cromwell, les vainqueurs de la bataille de Naseby en 1645, alors à la tête de l'armée parlementaire qui défit les royalistes. Quelle que soit l'origine géographique des estampes – Angleterre, France, Hollande – on constate, pour celles dont le texte est en faveur du roi, des attaques contre l'institution parlementaire responsable de ce qui est présenté comme la destinée tragique de Charles.
- 13 La Restauration de 1660 fut un moment charnière, puisqu'elle marqua le retour de la monarchie après onze ans d'interruption avec le Commonwealth. Dès l'arrivée de Charles II sur le trône, des estampes revinrent sur le destin de son père pour mieux souligner la légitimité du fils aîné de Charles I^{er} (fig. 6).

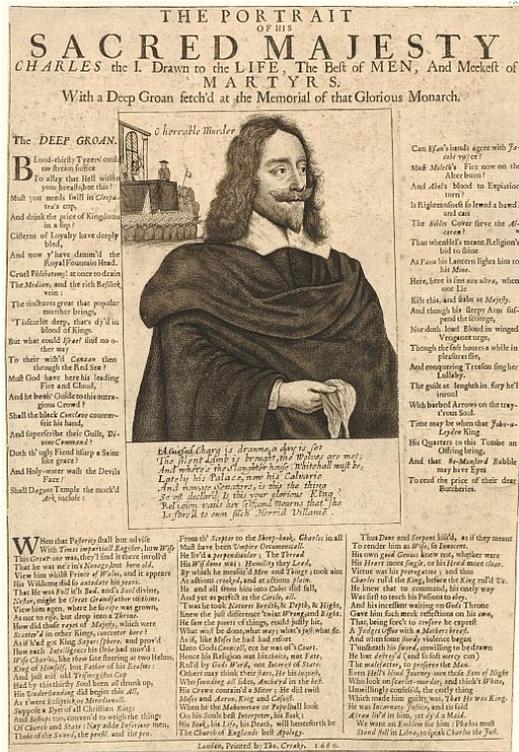


Fig. 6. Anonyme d'après Richard Gaywood (attr.), *The Portrait Of His Sacred Majesty Charles the I*, burin, 1660, 35,6x24,3 cm (Londres, British Museum, P,2.41).

14 La disposition des poèmes sur *The Portrait of His Sacred Majesty Charles the I* a été consciencieusement calculée : celui qui entoure le portrait du souverain a recours à un ton laudateur qui fait des deux corps du roi quelque chose de complet et parfait, alors que celui qui le portrait du deuxième monarque de la dynastie Stuart adopte un ton beaucoup plus accusateur en mettant le Parlement en cause, en associant le roi à l'image d'un « agneau silencieux » – « *The silent Lamb* » – face aux loups (« *The Wolves* ») que sont le tribunal et les anti-royalistes. La lamentation, sciemment détachée à côté de la tête du roi, assimile la mort de Charles I^{er} non pas à une exécution mais à un meurtre (« *O horrible Murder* »), en attirant simultanément l'attention du lecteur. La présence marquée des textes permet un mélange de tons sur un même support pour lier la mort du souverain à la responsabilité du Parlement, tout en célébrant sa vie et sa postérité.

- 15 Des lignes de force se dessinent parmi les estampes vues jusqu'ici : des textes classiques accompagnent l'image du roi au début de son règne, en affirmant son rôle politique et en plaçant son règne sous les meilleurs auspices, puisque paré de toutes les qualités ; au moment de son exécution, et pendant les années qui s'ensuivirent, une lettre sévère envers les protagonistes anti-royalistes, dont la conduite est considérée impardonnable, tout en présentant Charles comme un martyr, une image perpétuée dans l'*Eikon Basilike*.

Déclinaisons autour de l'*Eikon Basilike*

- 16 Cet ouvrage, dont le titre grec signifie « le portrait royal », cimentera l'image du roi martyr. Il s'agit d'une autobiographie supposée de Charles publiée le jour même de sa mort ⁹, censée montrer la pureté de ses convictions politiques et de ses principes religieux, où il s'exonère des accusations de gouvernement tyrannique ou de trahison. Le livre connut trente-cinq éditions rien qu'en 1649 ¹⁰, dont trois en Hollande et une en France. Le souverain commença à travailler sur ce projet deux ans avant son exécution. Dans son texte *A Vindication of King Charles* (1647), Edmund Symmons, membre de l'Église d'Angleterre, fut le premier à dresser un parallèle entre le Christ et Charles, que l'on retrouve dans de très nombreux textes par la suite, y compris le frontispice du livre (fig. 7).

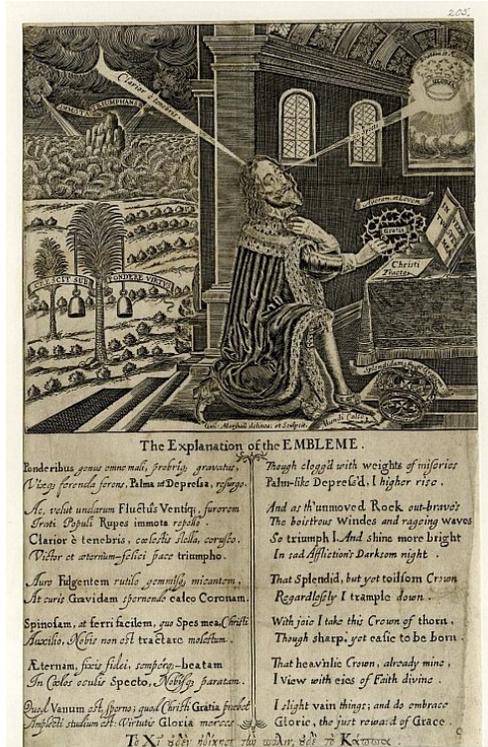


Fig. 7. William Marshall, *Frontispice de l'Eikon Basilike*, burin, Londres, 1649.

- 17 La symbolique de l'image se trouve reflétée dans l'explicitation écrite. Le latin, utilisé dans l'image, se retrouve dans le poème, également rédigé en anglais. Plusieurs objets, à commencer par les deux couronnes sur la droite, sont dotés d'une légende qui permet une première identification, explicitée par le poème, dont le titre, « *The Explanation of the EMBLEME* » — « L'explicitation de l'emblème » — donne déjà un indice au lecteur qui va pouvoir compléter son interprétation en le lisant. La complémentarité entre image et texte est d'autant plus évidente que le roi s'exprime dans les vers qui accompagnent l'image à travers le pronom personnel « *I* » (« je ») qui introduit une forme d'animation. Sa rhétorique est fondée sur des oppositions qui insistent sur l'importance de la religion et son assimilation à un destin christique, et par extension son détachement de son rapport à la vie : la couronne royale et la couronne d'épines, l'abaissement (« *clogg'd with weights of miseries* » /

« entravé par un pesant abattement ») et l'élévation (« *I higher rise* » / « Je m'élève plus haut »), le terrestre (« *I slight vain things* » / « je dédaigne les choses vaines ») et le divin (« *heavenlie Crown* » / « la couronne céleste ») rythment son propos. Cette projection contredit sa conception politique du pouvoir, fondée en grande partie sur des textes de son père Jacques I^{er} – tels que le *Basilikon Doron* ¹¹ (1599) – qui se voyait comme le père de son peuple, et la tête du corps politique. Pourtant, si l'on reprend la théorie des deux corps du roi ¹², on comprend que le contenu de ce poème cherche à renforcer l'aspect humain au détriment du corps politique et institutionnel. L'approche est ici épидictique, sans le moindre discours politique ni constitutionnel.

- 18 L'image du roi orant a été reprise et inversée, comme dans cet exemple où Charles perd sa couronne de roi, tandis qu'il s'apprête à recevoir une couronne céleste, dans un décor qui évoque le Golgotha (fig. 8).



Fig. 8. Salomon Savery, [*Charles I^{er} recevant la couronne céleste*], eau-forte, 11,43x9,22 cm, sans date (Édimbourg, National Galleries of Scotland, SP II 20.70).

- 19 Le huitain fusionne la rhétorique accusatoire anti-parlementariste et la valeur sacrificielle de sa mort ; le deuxième quatrain décrit le roi comme le garant des valeurs fondamentales du pays, victime de ses ennemis. Une nouvelle comparaison avec la Passion du Christ apparaît — « *For thine's like to thy Sauours Suffering* » / « Car ta souffrance est comparable à celle de ton Seigneur » — perpétuant l'idée du sacrifice et du martyr qui se retrouve dans l'image où apparaît la couronne au sol, tandis que le monarque tend la main droite vers la couronne au ciel, tenue par deux anges.
- 20 Un autre exemple prolonge cette construction : la couronne rejoint d'autres symboles renversés du pouvoir royal — le sceptre, l'orbe — tandis que Charles, emprisonné, s'adresse directement au Christ, avec la mention « les mots du roi » (« *The King's words* ») dans la marge de gauche (fig. 9).

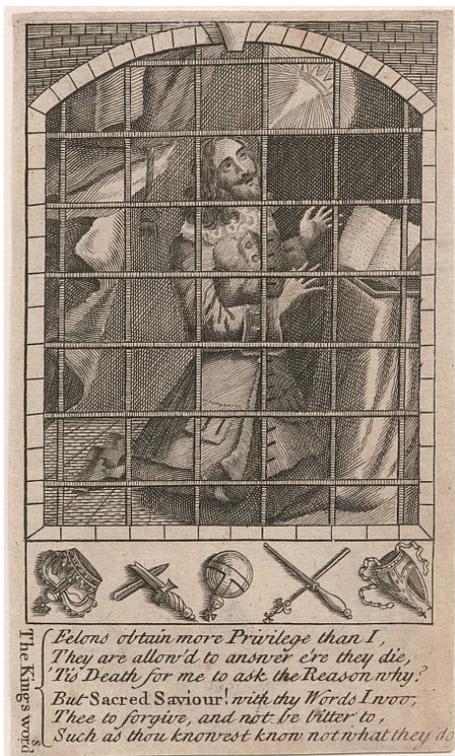


Fig. 9. Anonyme, *King Charles I*, burin, 12,3x7,4 cm, sans date (Londres, National Portrait Gallery, NPG D18223).

- 21 Il exprime son incompréhension face à sa condamnation à mort, tout en trouvant la consolation dans les mots du Seigneur, qui pourra accorder son pardon à ceux qui l'envoient à l'échafaud. La typographie attire aussi l'attention du lecteur sur les deux noms cités, ceux du roi et du Seigneur, qui ne sont pas en italiques. La comparaison de cette estampe avec le frontispice de l'*Eikon Basilike* fait ressortir une différence dans les types de phrases : là où le poème du deuxième est uniquement constitué d'assertions, celui du premier mélange tournures interrogative (« *to ask the Reason why?* » / « pour demander quelle est la raison ? ») et exclamative (« *Sacred Saviour!* » / « Seigneur sacré ! »), ce qui le place sur le plan du *pathos*, voulant ainsi amener le lecteur à se questionner sur le sort du roi.
- 22 Une estampe (fig. 10) fait appel à des figures de l'histoire religieuse en Angleterre, intégrée de manière symbolique à l'image sous la forme de trois bûchers : Thomas Cranmer (1489-1556), archevêque de Canterbury de 1533 à 1555 ; Nicholas Ridley (vers 1502-1555), évêque de Londres ; Rowland Taylor (1510-1555), archidiacre d'Exeter ¹³.



Fig. 10. Anonyme, [Charles I^{er} et l'archevêque Laud en prière], burin, sans date, 17x11,3 cm (Londres, British Museum, 1981, U.3025).

23 Les trois hommes furent exécutés, et entrèrent dans l'Histoire comme des victimes des persécutions contre les protestants menées sous le règne de Marie I^{ère} de 1553 à 1558. Le xvi^e siècle entre en résonance avec les deux personnages du xvii^e au centre de l'image, le roi et William Laud, ce dernier apparaissant déjà dans la figure 2 : ce parallèle tend à suggérer une continuité historique entre deux époques où des membres éminents de l'Église d'Angleterre apparaissent comme des victimes de l'aveuglement et du fanatisme. La citation biblique tirée du Livre de Daniel, « *Thus Daniel prayed and made supplication before his God* ¹⁴ » (« Alors ces hommes se précipitèrent et trouvèrent Daniel qui suppliait et invoquait son Dieu ¹⁵ »), met l'accent sur la dimension humaine et divine. Les deux phrases qui la précèdent, « *A true Christian is not much solicitous what wrong He suffers from Men, while he retains in his soul what he*

believes is right before God. The Comforts of Gods Mercies often raiseth the souls of the greatest Sufferers to be the most glorious Saints » (« Un véritable chrétien n'est pas vraiment inquiet du mal que lui infligent les hommes, tandis qu'il conserve en son âme ce qu'il croit être bon devant Dieu. Les consolations de la miséricorde divine élèvent souvent l'âme de ceux qui souffrent le plus pour devenir les plus grands saints. ») sont tirées de *The Pious Politician*, un recueil de pensées de Charles dont la première édition remonte à 1684¹⁶, ce qui tisse un lien encore plus marqué avec le contenu autobiographique de l'*Eikon Basilike*.

- 24 Dans ces exemples, le texte explicite le contenu de l'image, allant jusqu'à donner la parole à Charles pour inviter le lecteur à le percevoir comme la victime d'une injustice qui se transforme en sacrifice placé sur le même plan que la mort du Christ. La lettre de l'estampe brosse également le portrait d'un roi incompris. Jusqu'à maintenant, ce sont des estampes isolées qui ont été intégrées au corpus : bien que reliées les unes aux autres d'un point de vue thématique, elles n'étaient pas conçues comme une série, ce qui ne fut pas le cas de *The Most Remarkable Transactions of the Reign of Charles I*.

The Most Remarkable Transactions of the Reign of Charles I

- 25 Au XVIII^e siècle, un exemple de retour sur les grands moments de la vie du roi est le cycle initié par la souscription lancée par le graveur Thomas Bowles (1689/90-1767), un projet auquel furent associés plusieurs graveurs français et qui s'inscrivait dans la volonté du parti tory, resté attaché à l'idée d'une monarchie héréditaire et de la subordination de ses sujets à son autorité, de montrer sa loyauté

envers le roi martyr. Plusieurs des estampes, publiées en 1728, permettent de suivre les derniers moments de la vie du roi, à commencer par les adieux à ses enfants (fig. 11).



Fig. 11. François-Bernard Lépicié, *King Charles I: He Says Farewell to his Children*, burin, 40,8x46,3 cm, 1728. Paris, BnF, Estampes, Db-20-Fol.

- 26 La mise en scène se veut théâtrale, au sens premier du terme, notamment avec le recours au rideau et au soldat qui annonce le moment ultérieur de sa mort. Le commentaire « Le spectateur assiste aux derniers moments des membres de la famille royale ensemble » contient une dimension métatextuelle : au-delà d'une description de l'action principale, il suggère ce que le lecteur-spectateur doit ressentir pour susciter l'empathie. Le texte s'adresse directement au spectateur : le terme « scène » fait écho à une dramatisation des postures qui accentuent le *pathos*. Le type de discours employé est majoritairement indirect, mais le recours au discours direct pour retranscrire les propos que Charles tiens à son fils Henri, duc de

Gloucester 17 (1640-1660) – « Il ne faut pas que vous acceptiez la Couronne pendant la vie de vos Frères ; car ils trancheront la Tête à vos Frères quand ils pourront vous attraper ; et la votre aussi a la fin, c'est pourquoy je vous ordonne de n'accepter point la Couronne d'eux 18 » - met l'accent sur sa responsabilité à travers la mention de la transmission de la couronne.

- 27 *L'Apothéose du Roi* (fig. 12) clôt le cycle : le titre et la présentation renvoient à la peinture de Rubens qui montre l'apothéose de son père, Jacques I^{er} 19 .



Fig. 12. Bernard Baron, *The Apotheosis, or, Death of the King*, burin, 41,3x45,4 cm, 1728. Londres, National Portrait Gallery, NPG D26389

- 28 On y trouve une référence intertextuelle à travers le renvoi au mandat d'exécution, déjà évoqué dans la figure 5. La précision narrative en termes de temps et de lieu correspond à la plus petite des deux images. Le texte préempte ce qui est montré dans l'estampe : il décrit l'exécution visible sur la droite, qui ne prend

que peu d'espace comparé au couronnement du roi au ciel. La lettre insiste sur le moment tragique de la vie terrestre de Charles (« un Regne Malheureux et traverse »), quand l'image le montre en tant que martyr, créant une complémentarité qui permet un enchaînement entre les deux, comme si l'image centrale prenait la suite du texte.

Conclusion

- 29 Le texte des estampes examinées s'inscrit dans la continuité de la littérature royaliste. La lettre de ces estampes s'abreuve à différentes sources, et prends de multiples formes : références bibliques, poèmes, récits biographiques. Beaucoup de figures politiques et religieuses de premier plan, dont certains proches du roi, tel l'archevêque William Laud, sont convoquées selon une approche accumulative afin de rappeler que Charles doit être perçu avant tout comme une victime. Sa vie est relatée de manière rétrospective, en fonction de ce qui lui advint en 1649 : les épisodes de *The Most Remarkable Transactions of the Reign of Charles I* évoquent la succession des derniers mois de la vie du roi, dans une présentation narrative dont l'alternance entre moments intimes (les derniers instants passés avec ses enfants) et à portée historique confère une tournure tragique aux dernières estampes du cycle. D'un point de vue rhétorique, la juxtaposition de ces textes met en lumière un phénomène d'amplification qui mêle éloge et passions. Différents registres discursifs sont utilisés, mais l'accusation et le *pathos* sont les deux plus répandus : il s'agit de dénoncer le comportement et les décisions des membres du Parlement tout en appuyant sur l'idée d'une mort sacrificielle. On note une continuité narrative dans les textes qui montrent Charles en tant que figure christique, ou dans le

cycle d'estampes de 1729, où la même forme doit être conservée pour donner une cohérence à l'ensemble, tandis que la reprise de l'image du frontispice permet de créer des échos d'une estampe à l'autre. La lettre redouble parfois ce que l'on peut déduire des images, ou en complète la signification, jusqu'à permettre au souverain de s'exprimer, tel que dans l'*Eikon Basilike* et les textes qui en sont dérivés. L'interprétation du texte dépend du contexte dans lequel furent produites les estampes : celles du xvii^e siècle furent réalisées directement après l'exécution, ou quelques mois après, à des moments de forte tension politique ; celles du xviii^e siècle relèvent avant tout de l'expression d'un point de vue tory, ce qui justifie le choix d'un cycle d'estampes où la continuité narrative est prégnante. Dans les deux cas, la lettre enrichit la compréhension de l'image, et cherche à convaincre le lecteur de la valeur martyrologique de l'exécution de Charles I^{er}.

NOTES

1. Danièle Thomas, *Henri IV : images d'un roi entre réalité et mythe*, Bizanos, Héraclès, 1996 ; Lucie Abadia, « Le thème henricéen dans les peintures de salon de 1750 à 1880 », *La Légende d'Henri IV*, Biarritz, J&D Éditions ; Pau, Société Henri IV, 1995, p. 323-351 ; Denise Turrel, « Les usages iconographiques de l'assassinat d'Henri IV au xix^e siècle », *La Révolution française*, n° 1, 2012 : <https://journals.openedition.org/lrf/408>

2. Parmi les nombreux ouvrages qui abordent l'aspect personnel du règne de Charles I^{er}, voir notamment Charles Carlton, *Charles I, The Personal Monarch*, Londres, Routledge ; K. Paul, 1983 ; Kevin Sharpe, *The Personal Rule of Charles I*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1992.

3. De son vivant déjà, Charles fut conscient de son image et comprit le rôle que pouvait jouer l'art, d'où la place centrale occupée par Antoine van Dyck (1599-1641), peintre du roi à la cour, dans la production de portraits qui soulignaient son pouvoir et sa prestance. Sur ce

thème, voir notamment Thomas N. Corns (dir.), *The Royal Image: Representations of Charles I*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1999.

4. Né à Cologne, il vécut à Londres à partir de 1621.

5. En tant que vice-roi d'Irlande de 1632 à 1640, il représentait le roi dans ce pays. Il fut aussi nommé conseiller de Charles en 1639. Pour des informations biographiques, voir Hugh F. Kearney, *Strafford in Ireland 1633-1641: A Study in Absolutism*, Manchester, Manchester University Press, 1959 ; J.F. Merritt, *The Political World of Thomas Wentworth, Earl of Strafford, 1621-1641*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

6. Cette fonction est la deuxième dans la hiérarchie de l'Église d'Angleterre, derrière le monarque. Sur sa vie, voir Hugh Trevor-Roper, *Archbishop Laud*, Londres, Macmillan and Co., 1940 ; Charles Carlton, *Archbishop William Laud*, Londres ; New York, Routledge ; Kegan Paul, 1987.

7. Voir notamment Martin Watson Brownley, *Clarendon and the Rhetoric of Historical Form*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1985.

8. Au moment du règne de Charles I^{er}, le monarque était le gouverneur suprême de l'Église d'Angleterre en vertu de l'Acte de Suprématie de 1558.

9. Elizabeth Skerpan Wheeler, « Eikon Basilike and the Rhetoric of Self-Representation », Thomas Corns (dir.), *The Royal Image...*, op. cit., p. 122.

10. *Ibid.*, p. 122.

11. L'ouvrage fut d'abord publié à Édimbourg, avant de connaître un grand succès lors de sa réédition à Londres en 1603.

12. Voir l'ouvrage classique d'Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1989 [1957].

13. Cranmer fut l'un des responsables des deux premières éditions du *Livre de prière commune* qui fixe la liturgie de l'Église d'Angleterre ; Ridley défendit Jane Grey (vers 1537-1554) face à Marie Tudor ; Taylor dénonça des pratiques catholiques sous le règne de Marie I^{ère}. Ces trois hommes sont connus comme les martyrs d'Oxford. Voir D. M. Loades, *The Oxford Martyrs*, Londres, B. T. Batsford, 1970. Pour des détails biographiques individuels, voir Diarmaid MacCulloch, *Thomas Cranmer: A Life*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1996 ; William James Brown, *The Life of Rowland Taylor LL.D.*, Londres, Epworth Press, 1959.

14. Il s'agit d'une réécriture du verset « *Then these men assembled, and found Daniel praying and making supplication before his God.* » (Daniel, 6, 11), tel qu'il figure dans la Bible du roi Jacques, publiée pour la première fois en 1611, qui fait toujours autorité.

15. Cette citation, tirée de la Nouvelle Bible Segond, correspond au chapitre 6, verset 12 du Livre de Daniel dans cette édition.

16. *The Pious Politician, Or Remains of the Royal Martyr; Being Apophthegms and Select Maxims Divine, Moral, and Political: Left to Posterity by that Incomparable Prince Our Late Sovereign King*

Charles I. Faithfully Collected, and Never Before (by Themselves) Published , Londres, Thomas James ; Benjamin Harris, 1684, p. 12 et 62 respectivement.

17. Il s'agit du troisième fils de Charles I^{er}. Les deux premiers, Charles et Jacques, avaient quitté le pays en 1650.

18. L'orthographe originale a été conservée pour les citations de ces estampes.

19. La peinture, réalisée entre 1632 et 1634 à la suite d'une commande de Charles en hommage à son père, est visible au plafond de Banqueting House à Londres.

RÉSUMÉS

L'exécution de Charles I^{er} en 1649 fut à l'origine d'une grande production artistique, notamment des estampes dont la lettre révèle l'expression d'un point de vue royaliste dont l'un des principaux arguments consistait à placer la responsabilité de la mort du roi du côté des soutiens du Parlement. Plusieurs thèmes se détachent des renvois faits dans les textes – la martyrologie, le parallèle avec le Christ – et s'appuient sur l'utilisation d'un registre qui oscille entre l'accusation et le pathos. La lettre de l'estampe complète l'image pour transmettre un message politique, jusqu'à permettre au monarque de se faire entendre par l'entremise du discours direct.

Charles I's execution in 1649 set off the creation of a large number of artworks, including prints, the texts of which reveal the expression of a royalist point of view, with one of the main arguments being to blame the supporters of Parliament for the king's death. Several topics stand out among the references made in those texts – martyrology, the parallel with Christ – and are based on the use of a register that fluctuates between accusation and pathos. The texts from those prints complement the images to convey a political message, to the point where the monarch can speak through direct speech.

INDEX

Keywords : Angleterre, Charles Ier, Eikon Basilike, martyrologie

AUTEUR

NICOLAS BOURGÈS

Maître de conférences en civilisation britannique (époque moderne), Université Paris

Nanterre / CREA EA 370

La genèse du catalogue raisonné de graveurs en France, d'Edme-François Gersaint (1744) à Charles-Antoine Jombert (1774)

Historiography of Engravers Catalog raisonné in France (1744-1774): from Edme-François Gersaint (1694-1750) to Charles-Antoine Jombert (1712-1784)

Greta Kaucher

La gestation de la notion de « catalogue raisonné » correspond au mouvement général des idées philosophiques et esthétiques de la seconde moitié du xvii^e siècle, à la révolution scientifique qui est en marche et à l'apparition d'un nouveau paradigme de la pensée, d'abord de manière informelle puis au sein des Académies royales nouvellement créées (Peinture, Sculpture, Architecture). Né dans la mouvance de l'ordonnancement général des idées et des concepts, grâce à une impulsion cartésienne, le catalogue raisonné tend à globaliser les connaissances sur l'œuvre d'un artiste dans un discours à visée encyclopédique, totalisant et exhaustif, marchant de pair avec les bilans généraux du savoir propres aux idées du temps.

Héritier de la *Frühauflklärung* de l'aire culturelle germanique et des Lumières en France, la pratique du « catalogue raisonné » s'inscrit dans une très noble tradition philosophique et esthétique. Il est

porteur non seulement d'une volonté d'accumuler des connaissances, de rendre sensible un corpus, de l'isoler pour le juger, le considérer et le maîtriser, mais il cherche également à nous donner les moyens de dégager une esthétique et une rationalisation autour d'une œuvre, et plus encore une philosophie de l'art sous-jacente ou implicite. D'ailleurs l'un des couronnements de cette évolution des idées est l'*Encyclopédie* publiée sous la direction de Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert à partir de 1751¹, qui se fait l'écho de cette préoccupation éminemment exhaustive dans l'étude et le mouvement de la connaissance au milieu du XVIII^e siècle.

La matérialisation du « catalogue raisonné »

Dès le mois de janvier 1736, Edme-François Gersaint (1694-1750), haute figure du marchand mercier de la première moitié du XVIII^e siècle, donne ce qui semble être le premier « catalogue raisonné » paru en France, celui d'une collection de coquilles et autres curiosités naturelles², qu'il s'est procuré en Hollande en vue de former une collection personnelle. Ce catalogue fut rédigé en vue d'une vente aux enchères à son retour à Paris, la même année. Ce catalogue fondateur, modèle du genre, reçu avec un enthousiasme jamais démenti par la communauté des curieux, comme tous ceux qu'il publiera par la suite, semble être le premier en France à porter la mention de « catalogue raisonné ». Avec ce catalogue, Gersaint lance une nouvelle mode parmi les curieux en France, car avant lui l'intérêt pour les coquillages était l'apanage presque exclusif de quelques savants attachés au Jardin royal des plantes médicinales, le futur Muséum d'Histoire Naturelle. Cette pratique va révolutionner de nombreux aspects de l'histoire de l'art et fournira des outils historiques et critiques de première importance pour

l'historiographie depuis son apparition. La légitimation de ce type de catalogue en France se fait grâce à la clairvoyance commerciale et scientifique de Gersaint.

Au xviii^e siècle, la description de la gravure prend une ampleur inédite grâce à la création de « catalogues raisonnés » de graveurs. Celui-ci connaîtra son apogée en 1770 avec le travail de Charles-Antoine Jombert et son catalogue de l'œuvre de Charles-Nicolas Cochin³. Pour la première fois, le catalogue n'est plus seulement descriptif mais propose un ordre chronologique, ce qui change tout : l'inscription des œuvres dans le temps inaugure une « histoire de l'art » qui ne dit pas encore son nom. Mais avant d'en venir aux catalogues de Jombert, analysons ceux de ses prédécesseurs. Entre le premier catalogue datant de 1744 et le dernier rédigé par Jombert en 1774, l'évolution est considérable.

Edme-François Gersaint ou la création du « catalogue raisonné » de graveur

Hormis l'éloge après décès du graveur Sébastien Leclerc (1637-1714) publié par l'abbé de Vallemont⁴ en 1715, donnant une liste de ses gravures, peu détaillée, sans indication de format ni de date, il y eut très peu de tentatives de dresser un catalogue de graveur avant celle de Gersaint. Cette histoire prend un tour décisif, de manière quelque peu fortuite, en 1744, avec la mort de Quentin de Lorangère. En effet, la vente aux enchères de la très riche collection de cet amateur d'art, et bibliophile, offre à Gersaint l'opportunité de créer un catalogue⁵ (Fig. 1) à la mesure de cette collection et d'y développer la description des gravures (Fig. 2). Le catalogue est orné d'un frontispice dessiné et gravé à l'eau-forte par Cochin montrant un cabinet avec des amateurs examinant des gravures ou regardant les

tableaux exposés. Les « estampes » de Jacques Callot, Stefano Della Bella, Sébastien Le Clerc et Bernard Picard, pour ne citer qu'eux, ont donné l'idée à Gersaint de fournir un catalogue complet de l'œuvre de plusieurs de ces artistes. Il s'en explique dans son *Avertissement liminaire* :

J'ai trouvé cet œuvre [de Callot] si beau & si fourni de pieces, non-seulement rares, mais uniques, qu'il m'a fait naître l'idée de profiter de cette occasion, pour pouvoir donner au Public un Catalogue complet des ouvrages de ce Maître, en ajoutant à la suite de ce que possédoit feu M. de Lorangere, tous les morceaux que j'ai pû recueillir, tant dans les deux Œuvres du Cabinet du Roi que dans ceux des différens Curieux qui en ont fait des Collections suivies, & dans lesquels j'ai pris une note du sujet & de la grandeur de tous les morceaux qui ne se sont point trouvés dans celui de feu M. de Lorangere ⁶ .

Gersaint ajoute qu'il souhaitait « être de quelque utilité aux Curieux ». Ce catalogue a donc été conçu dans le but de satisfaire la gourmandise des amateurs, ses clients, avec bien évidemment en arrière-plan un véritable enjeu éditorial et financier pour lui. Certes, Gersaint était un marchand d'estampes, mais il était aussi un amateur d'art lui-même ; et c'est cette curiosité-là qui l'a poussé dans cette démarche éditoriale.

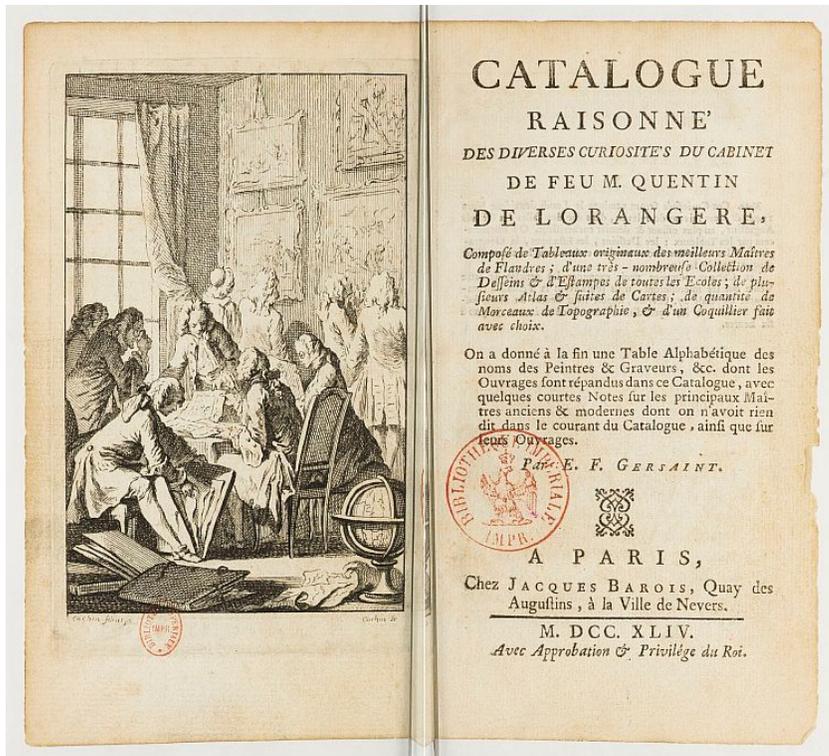


Fig. 1. Page de titre et frontispice du *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangere*, par Edme-François Gersaint, 1744. BnF, Estampes, Yd-9-8

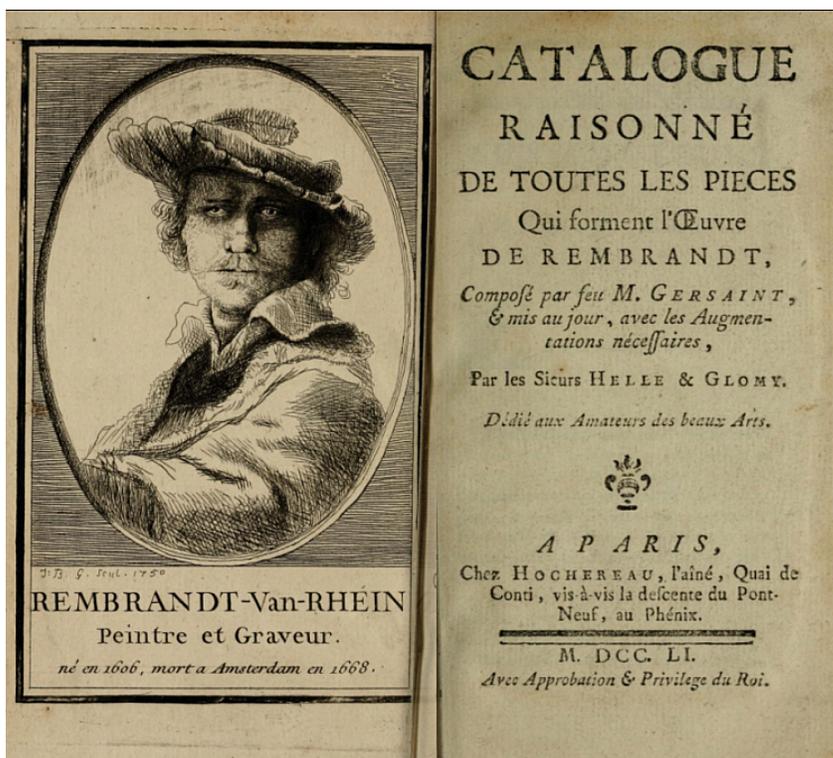


Fig. 2. Page de titre du *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'Œuvre de Rembrandt*, par Gersaint, Helle et Glomy, 1751. Collection particulière

De manière concrète, Gersaint a d'abord décrit l'œuvre de Callot que possédait Lorangère, qui avait réuni 1543 pièces réparties en vingt-sept portefeuilles. Et c'est par portefeuille qu'il décrit les pièces, donc sans ordre particulier si ce n'est leur emplacement physique. Les pièces ne sont d'ailleurs pas numérotées. Gersaint tente de décrire les sujets, sans toutefois leur donner systématiquement un titre, en précisant de temps en temps la dimension exacte, souvent se contentant des adjectifs « petites », « moyennes » et « grandes ». Il signale le texte gravé dans la planche ainsi que sa rareté, en comparant les œuvres des grands collectionneurs.

Après cette première partie, Gersaint en commence une nouvelle, dédiée à la collection du roi et celle de différents amateurs. Autrement dit, Gersaint outrepassa largement le simple exercice du catalogue de vente d'une collection particulière. Son catalogue devient le lieu d'une véritable étude comparative des gravures et des collections qui les conservent, étendant son analyse aux gravures de Callot de l'avocat au parlement Pottier, M. de Clairambault, de Clèves ou encore Pierre-Jean Mariette.

Si la démarche veut tendre à l'exhaustivité, la méthode, elle – il faut le reconnaître –, reste confuse, tandis que le classement se contente d'être par localisation des collections et subdivisé par genre. Dans sa thèse publiée en 2002, Guillaume Glorieux a bien expliqué la démarche de Gersaint, qui était de « mettre à la portée du plus grand nombre des connaissances parfois complexes au départ et réservés à une élite⁷ ». En somme, par ce catalogue, Gersaint offre pour la première fois une vue d'ensemble de l'œuvre d'un artiste – cet aspect sera d'ailleurs salué par la critique de l'époque –, mais cette vision est – il faut là aussi le reconnaître – quelque peu myope, faute pour

Gersaint de n'avoir su trancher entre deux exercices : d'un côté, le catalogue de vente d'une collection particulière, mettant en valeur les plus belles pièces ou les plus rares ; de l'autre, la monographie d'artiste. Quoi qu'il en soit, par ce catalogue, Gersaint pose la première pierre à l'édifice – édifice qu'il aurait souhaité poursuivre avec l'œuvre de Della Bella, de Leclerc et de Rembrandt car le temps lui a manqué : Gersaint meurt six ans plus tard, en 1750. Il avait été le premier à entreprendre le catalogue raisonné de l'œuvre gravé d'un seul artiste.

L'idée du catalogue raisonné de graveur était toutefois dans l'air du temps car au même moment, les marchands Pierre-Charles-Alexandre Helle († 1767) et Jean-Baptiste Glomy († 1786) avaient eux aussi eu ces idées et travaillaient déjà à un catalogue de l'œuvre gravé de Rembrandt. Il faut dire que les deux éditeurs avaient eu la chance de mettre la main sur un bel ensemble de gravures de cet artiste. Toutefois, Gersaint avait plus de capacité qu'eux pour mener à bien ce travail et ils se proposèrent de lui confier leurs notes.

Conscients de la révolution opérée par Gersaint dans le marché de la curiosité, Helle et Glomy écrivent : « On peut dire que ces ventes ont formé de nouveaux amateurs, & ont tiré la curiosité des estampes de l'espèce de létargie [sic] dans laquelle (qu'on nous permette de le dire), elle sembloit être plongée ⁸. » L'avantage de Gersaint est qu'il avait su « conserver la confiance des acquéreurs ⁹ » grâce à son honnêteté et sa rigueur, ce qui n'était pas le cas de tous les marchands et experts, de plus Gersaint utilisait un style « simple & intelligible [...] sans employer ce ton empoulé, & des expressions recherchées si fort à la mode, mais particulièrement ridicules dans un catalogue ¹⁰. » Plus qu'aucun autre artiste, Rembrandt était imité et contrefait, et un tel catalogue de son œuvre gravé devenait une réelle nécessité.

À la mort de Gersaint, sa veuve confia le manuscrit du catalogue aux deux marchands, qui se sont chargés de le compléter en consultant d'autres collections. L'année suivante, le catalogue paraissait ¹¹ (Fig. 3) et celui-ci était attendu comme le révèle l'*Avertissement des éditeurs* : « Depuis long-tems les Amateurs se plaignoient du besoin où il se trouvoient de catalogues exacts des meilleurs maîtres, pour les aider dans la recherche des morceaux qui faisoient l'objet de leur curiosité ¹². » Le catalogue devient ainsi avant tout un outil pratique qui manquait jusque-là et, d'après les éditeurs, il doit contenir trois points : 1° « l'explication précise de la composition », 2° « ce qui caractérise [son] originalité », 3° « les premières épreuves de certaines estampes précieuses ».

Mais c'est aussi un instrument de travail permettant aux collectionneurs de les mettre en garde et « les mettre à l'abri d'être trompés par le peu de bonne-foi, ou l'ignorance de quelques marchands » ¹³. C'est dans ce but qu'Helle et Glomy avaient projeté de publier un ouvrage intitulé « Introduction à la connoissance des Estampes », dans lequel ils auraient donné une histoire de la gravure mais surtout des « catalogues exacts des estampes des meilleurs maîtres ». La tâche leur paraissait assez facile du fait de leur activité de marchands d'estampes et ils avaient ainsi commencé à réunir des informations sur les œuvres de « Rubens, Vandyck, Callot, Labelle, Le Clerc & [...] quelques maîtres françois ».

Ce catalogue permettait aussi de former de nouveaux amateurs et donc potentiellement de renouveler leur clientèle. Ici, le projet éditorial prend la tournure d'un véritable catalogue. Les pièces sont numérotées – on compte 418 numéros –, et classées par ordre de sujet : « Portraits de Rembrandt », « sujet de l'Ancien Testament », « gueux ou mendiants », etc. Pour la première fois, les descriptions sont fouillées et chaque pièce est accompagnée de ses dimensions

exactes. La rareté est également spécifiée, ainsi que les différents états. Ce catalogue connut un tel succès qu'il fut traduit en anglais dès l'année suivante¹⁴ (Fig. 3). Suite à cet engouement, Helle et Glomy envisageaient de donner les catalogues raisonnés de Corneille Vischer, Philips Wouwerman et Nicolaes Pietersz Berghem, mais aucun de ces projets ne vit le jour.

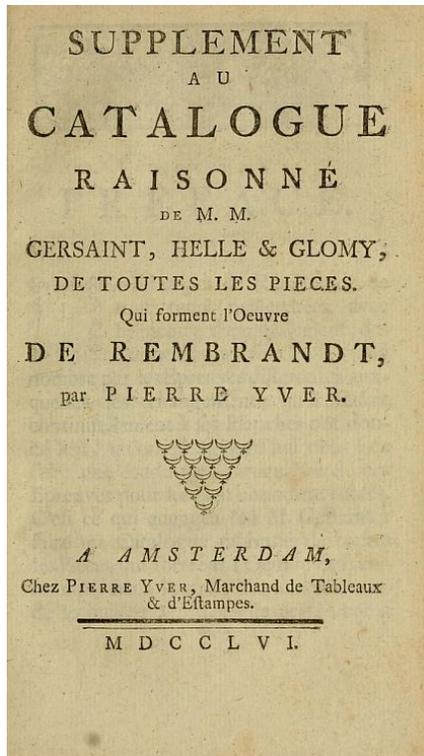


Fig. 3. Page de titre du *Supplement au Catalogue raisonné de M.M. Gersaint, Helle & Glomy de toutes les pièces qui l'orment l'œuvre de Rembrandt par Pieter Yver*, 1756. Collection particulière

Le courtier et marchand d'estampes amstellodamois Pieter Yver (1712-1787), considérant que le catalogue de Rembrandt avait des lacunes, lui donna une suite qu'il publia cinq ans plus tard, en 1756, avec l'accord de Helle¹⁵. Ce *Supplément* compte 211 numéros, plus 83 morceaux gravés d'après Rembrandt par ses élèves ou ses imitateurs, ainsi que des pièces douteuses, le tout établi grâce à plusieurs œuvres formés par d'amateurs éclairés (Fig. 4).

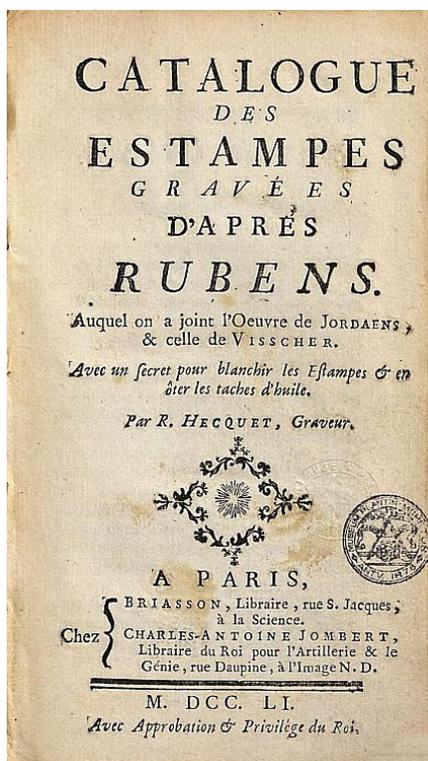


Fig. 4. Page de titre du *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*. Auquel on a joint l'œuvre de Jordaens & celle de Visscher, par Robert Hecquet, 1751. Anvers, Musée Plantin-Moretus

Après Gersaint, l'École gersainienne

La même année qu'Helle et Glomy, le graveur, marchand et expert Robert Hecquet (1693-1775) publia le *Catalogue des estampes gravées d'après les célèbres peintres Rubens, Jordaens et Vischer*, chez Briasson et Jombert précisément¹⁶ (Fig. 5). À la différence de ses confrères marchands d'estampes, Hecquet n'avait d'abord formé ce catalogue que pour son usage personnel. Ce n'est qu'ensuite, cédant à la pression de plusieurs demandes, qu'il finit par le publier. Là encore, il détaille sa démarche dans l'*Avertissement* : « J'y donne une notice des plus belles epreuves des estampes gravées d'après Rubens, & j'entreprends de montrer à les discerner¹⁷. »

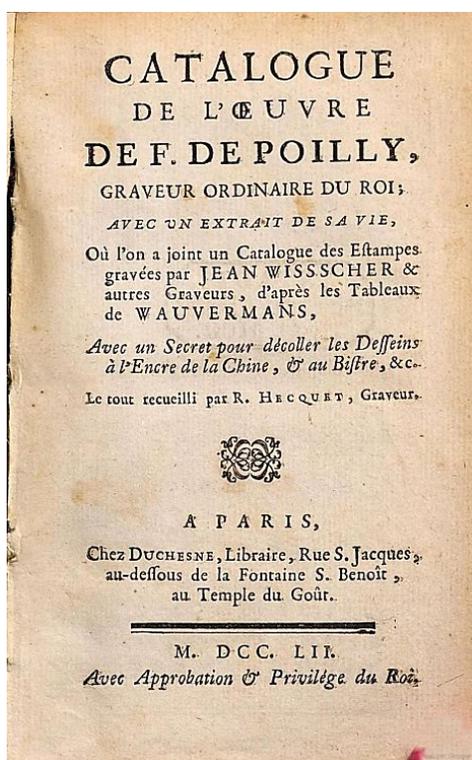


Fig. 5. Page de titre du *Catalogue de l'œuvre de F. de Poilly*, par Robert Hecquet, 1752. Bibliothèque de l'Université de Zurich

Son but n'était donc pas de former le catalogue exhaustif de l'œuvre de l'artiste mais plutôt d'en dresser un catalogue de pièces choisies, dans un but didactique. C'est donc en tant que connaisseur qu'il apporte sa pierre à l'édifice, ayant lui-même un œil averti pour former une collection d'épreuves de choix. Hecquet est le premier à entrer dans des considérations techniques. Il permet à l'amateur de discerner les plus belles épreuves, il en donne une description précise avec leurs tailles, les noms des graveurs, leurs titres et leurs dédicaces éventuelles afin de les distinguer les unes des autres. Il porte également un jugement sur la qualité des épreuves et leur rareté. Selon lui, la beauté d'une estampe dépend de l'imprimeur et de sa capacité à savoir « bien aprêté son noir, & d'avoir essuyé la planche exactement, sans cependant l'essuyer ni trop, ni trop peu ¹⁸

. »

Ce catalogue offre un tournant dans l'approche des estampes. Hecquet souhaite montrer ce qui, à ses yeux, est de plus accompli dans l'œuvre de chaque graveur, ce qui se recommande le plus à la curiosité des amateurs surtout d'un point de vue esthétique. En somme une nouvelle pratique de l'iconophilie est en train d'acquérir ses lettres de noblesse. Hecquet suit une méthode rigoureuse. Il choisit de ne pas donner les titres gravés d'une pièce en entier quand ils lui semblent trop longs, mais seulement les trois premiers mots afin de repérer les faux, de même pour les dédicaces. Il donne ensuite le nom du graveur, le privilège, la hauteur et la largeur. Les pièces sont classées par sujet. Toutefois, afin de ne pas alourdir le catalogue, toutes ces informations sont données sous formes d'abréviation avec initiales, ce qui rend l'ensemble difficilement lisible. L'auteur, dont l'expérience dans l'exercice de sa profession et les nombreuses recherches l'ont mis en situation d'arbitre, exerce cette autorité de connaisseur et juge pour discerner les estampes méritant d'être considérées comme les plus belles épreuves, portant ainsi un jugement sur les épreuves qu'il faut acquérir et leur degré de rareté.

Dans la foulée, l'année suivante, en 1752, il publie le catalogue de l'œuvre de François de Poilly chez Duchesne¹⁹ (Fig. 6), avec le même classement et le même type de description. Toutefois, Hecquet introduit une nouveauté importante : le catalogue est divisé en trois parties correspondant à trois périodes de la vie de l'artiste, soit, pour la première fois, l'idée d'une mise en perspective historique des œuvres présentées. Mais Hecquet ne va pas au bout de la démarche : le cadre chronologique est trop large, les datations ne sont pas assez fines et l'ensemble manque de rigueur.

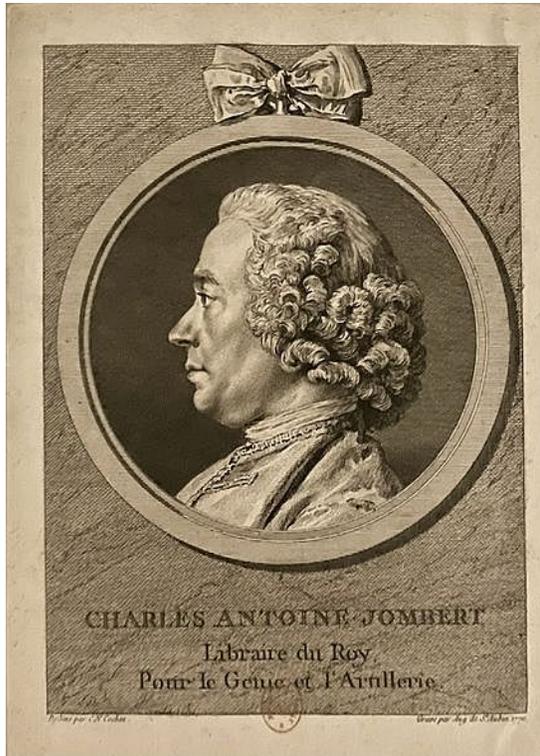


Fig. 6. Augustin de Saint-Aubin, *Portrait de Charles-Antoine Jombert*, eau-forte, 1772. BnF, Estampes, Réserve Ee-15-Fol

Malgré leurs défauts, les ouvrages de Hecquet connurent un beau succès éditorial au point que 15 ans plus tard, en 1767, ils sont réédités par Pierre-François Basan, son ami intime et témoin à son mariage, qui les publie à la suite de son *Dictionnaire des graveurs*²⁰. L'éditeur s'en explique dans sa préface : les catalogues de Hecquet étaient épuisés « depuis plusieurs années et que nos correspondants, ainsi que divers amateurs français et étrangers, ne cessent de nous demander²¹ ». Il n'en a pas changé la disposition, seulement, « mis un peu plus d'exactitude dans la description des estampes, ainsi que dans les titres ou inscriptions qui les accompagnent²² ». En effet, Basan n'est pas un éditeur comme les autres : en 1750 il avait commencé sa carrière comme graveur avant de se tourner vers le commerce.

Après les publications de Hecquet, il faut attendre pas moins de dix ans pour avoir un nouveau catalogue raisonné de graveur, celui que rédigea sur son propre travail Antoine de Marcenay de Ghuy (1724-1811), lui-même peintre et graveur amateur²³. Le catalogue qu'il donne au public témoigne d'une démarche différente. L'auteur, passionné par l'œuvre de Rembrandt, suit dans ses compositions au plus près la manière du grand maître hollandais, notamment sa technique du clair-obscur. Marcenay de Ghuy essaie de montrer l'importance et la variété de son travail, cherchant à attirer l'attention des autorités de l'Académie Royale de peinture et de sculpture qu'à son grand regret il ne réussira jamais à intégrer.

En somme, à cette date, en 1767, mis à part Gersaint et Hecquet, tous les autres intervenants n'ont réalisé que des suites de catalogues ou des rééditions. La situation va radicalement changer avec l'arrivée de Jombert dans cette histoire.

Charles-Antoine Jombert ou la maturité du « catalogue raisonné »

En 1770, lorsque Charles-Antoine Jombert²⁴ (Fig. 7), libraire du roi pour l'artillerie et le génie, fait irruption dans le petit milieu des éditeurs de catalogue raisonné de graveurs, dont il connaît bien entendu tous les intervenants, il est conscient d'apporter une méthode inédite jusqu'alors et dont il ne se départira jamais pour ses trois catalogues : celle d'établir des catalogues raisonnés bâtis sur une chronologie extrêmement rigoureuse. Autant les catalogues de Della Bella et de Leclerc étaient attendus depuis 1744 comme le laissait entendre Gersaint, autant la publication du catalogue raisonné d'un artiste vivant, en l'occurrence celui de Charles-Nicolas Cochin, était absolument inédite.

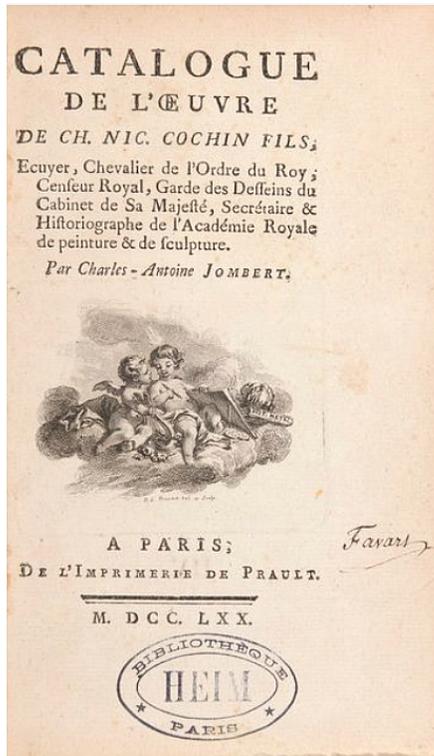


Fig. 7. Page de titre du *Catalogue de l'œuvre de Ch. N. Cochin fils*, par Charles-Antoine Jombert, 1770. Collection particulière

Catalogue de Charles-Nicolas Cochin (1770)

Comme ami d'enfance, Jombert était aussi l'un des premiers collectionneurs de ses gravures et dès les premières compositions, il prit l'habitude de tenir un véritable « journal » de la genèse, de la gestation et de l'exécution de chacune des œuvres de son ami, notant avec une grande rigueur des dates, des événements et des circonstances qui ont contribué à l'élaboration et à l'accomplissement du catalogue raisonné. Au terme des quarante années d'amitié qui les liaient, Jombert s'était ainsi constitué une documentation considérable sur l'œuvre de Cochin qui l'incitait à publier ce catalogue. Accompagnant un exemplaire du catalogue tout juste imprimé, Jombert écrivait ainsi au célèbre marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments du roi, frère de la Pompadour,

collectionneur lui-même et surtout intime de Cochin avec qui il avait fait le voyage d'Italie en 1749-1751 :

J'ay l'honneur de vous présenter ce foible échantillon du goust que j'ai toujours eu pour les arts et pour toutes les productions de M. Cochin fils [...]. Personne n'étoit plus à portée que moi de donner quelque ordre au nombre considérable de pièces qui forment son œuvre depuis quarante-quatre ans qu'il a le burin à la main. J'ai donc tâché de débrouiller le chaos de la quantité d'ouvrages qu'il a fait[s], et j'ay rendu compte autant qu'il m'a été possible, du tems où chaque pièce a paru, ainsi que des motifs qui l'ont occasionnée ²⁵ .

Afin d'établir le catalogue de l'œuvre gravé de Cochin, Jombert travailla à partir de sa propre collection, mais il prit aussi le parti, comme l'avaient fait en leur temps Gersaint pour Callot ou Helle et Glomy pour Rembrandt, d'étoffer ses recherches aux œuvres conservées au Cabinet du Roi, enrichie par les soins de son garde, Hugues-Adrien Joly (1718-1800), que Jombert mit également à contribution, tout comme son propre réseau d'amis.

De façon inédite, Jombert choisit de classer les gravures par ordre chronologique, non seulement par année, mais aussi par mois, ajoutant même les délais d'exécution quand il les connaissait. Il consigne ainsi qu'un dessin lui « a couté plus de six mois de son tems ²⁶ », ou au contraire qu'il n'avait eu que quatre jours pour dessiner et graver deux vignettes ²⁷ . Jombert indique la technique d'exécution de chaque estampe, précise si les compositions sont originales ou s'il s'agit d'interprétations, fournit la description des sujets, les mesures, le sort qu'ont eu les cuivres, les différents états des gravures, ainsi que des appréciations sur la rareté des planches, et l'origine des commandes, et quand il le peut, il signale la localisation des épreuves dans les collections et cabinets.

Le catalogue comprend trois cent vingt numéros pour un total de 1262 pièces. Jombert a particulièrement bien décrit quarante numéros du catalogue de Cochin, car il s'agissait d'œuvres dont il était lui-même le commanditaire et qui avaient servi à illustrer

plusieurs de ses propres éditions. Malgré quelques critiques de rigueur, la réception du catalogue sur Cochin fut élogieuse, ce qui l'incita à en entreprendre un nouveau, cette fois-ci consacré au graveur italien Stefano Della Bella, poursuivant ainsi l'œuvre initiée par Gersaint.

Catalogue de Stefano Della Bella (1772)

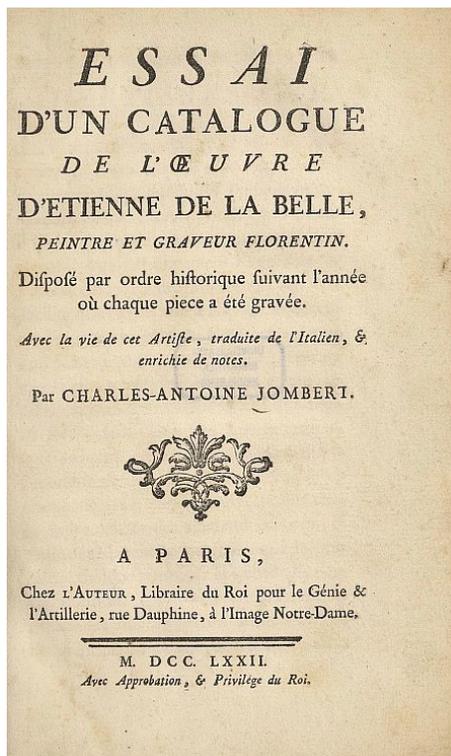


Fig. 8. Page de titre de *l'Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de La Belle*, par Charles-Antoine Jombert, 1772. Collection particulière

Ce catalogue ²⁸ parut deux ans après celui de Cochin, en 1772 (Fig. 8). Il semble que Jombert ait travaillé avec une extrême rapidité, non sans peine ni dommages, son acharnement lui valant de perdre la vue. En février 1771, quelques mois avant la parution du catalogue, dans une lettre adressée à son ami orléanais, le collectionneur Thomas-Aignan Desfriches, il décrit la méthode exigeante qu'il a suivie pour sa rédaction :

Le catalogue de l'œuvre de La Belle me tourne la tête, je veux le faire dans le gout de celui de Cochin, par ordre chronologique, et non par ordre de matiere comme ont fait jusqu'a present tous nos marchands d'estampes : cet ordre par suite des tems est d'autant plus difficile a suivre qu'il y a peu d'estampes de La Belle où il y ait l'année, et que je suis obligé de la deviner souvent par l'inspection de l'estampe même : ce qui n'est pas toujours bien aisé, comme vous le savés fort bien ²⁹ .

Dans les pièces liminaires du catalogue, avec une sincérité rare, il expose les limites de sa méthode, dévoile ses faiblesses et les difficultés qu'il a dû surmonter. D'emblée, il s'explique sur le choix même du titre qu'il donne à son catalogue :

Le titre d'essai, que je donne à ce petit ouvrage, est un aveu de mon insuffisance, & une suite des difficultés presque insurmontables que j'ai rencontrées en voulant remplir exactement la tâche que je m'étois imposée dans l'arrangement des pieces de ce catalogue par ordre historique. [...] Mais qu'il est différent de décrire les ouvrages d'un artiste [...] dont on a été à portée de suivre toutes les entreprises un peu considérables, ou de parler de ceux d'un étranger mort il y a plus d'un siècle, & qui a passé une grande partie de sa vie dans un coin de l'Italie, où il n'a été connu que d'un très-petit nombre de personnes ! [...] Si les Marolles, les Florent Lecomte, les Gersaint, & les autres faiseurs de catalogues, ont trouvé anciennement tant de difficulté à rassembler les œuvres de la Belle, même d'une maniere confuse & sans ordre [...] quels obstacles n'ai-je pas été obligé de vaincre, pour connoître à présent le tems où chaque piece a été faite, & pour lui assigner la place qu'elle doit occuper dans son œuvre ³⁰ [...].

En outre, Jombert, qui évoque ce travail dans la correspondance échangée avec ses amis, nous renseigne sur la façon exacte dont il s'y prend. On sait ainsi qu'il s'est imposé de consulter et comparer différentes collections afin de découvrir les particularités de chaque estampe, mais ce procédé exigeant impliquait d'y consacrer un temps considérable. Il demande ainsi à Desfriches :

Si j'avois le petit œuvre de La Belle de M. de Champreneau, que notre ami Champion s'est approprié, cela m'aideroit beaucoup, car le lot que je lui [ai] acheté, pour 60 lt, ne m'a été utile a rien du tout : à mon arrivée a Paris, l'ayant confronté avec le peu que j'en avois déjà, j'ai vû que c'étoient les mêmes et beaucoup plus mal conditionnées : au lieu que dans celui qui est resté à M. Champion il y avoit beaucoup de ses anciennes pieces qui m'auroient donné la facilité de deviner les autres. Je suis donc obligé d'aller tous les matins à la Bibliothèque du Roy, passer la matinée sur celui qui appartient au Roy, qui est très beau et des plus complets, mais sans aucun ordre, ce qui me donne beaucoup de peine et me fait perdre bien du tems ³¹ .

Trois mois plus tard, lorsque Champion doit venir à Paris et montrer sa collection à Jombert, ce dernier écrit à Desfriches :

Qu'il [Champion] ne se donne point la peine d'apporter à Paris son œuvre de La Belle par rapport à moi, car toutes mes opérations pour mon catalogue sont achevées et il est en état d'être mis sous presse quand j'aurai le temps d'en revoir les épreuves ; ainsi son volume me deviendrait inutile ; d'ailleurs depuis le temps que je cours les ventes, j'ai grossi considérablement mon œuvre de La Belle qui est sûrement à présent plus ample et plus complet que le sien et dans un meilleur ordre, puisque j'y ai observé l'ordre chronologique depuis la première pièce gravée par La Belle en 1626 jusqu'à la dernière que sa mort en 1664 l'a empêché d'achever ³² .

En janvier 1772, le garde des estampes de la bibliothèque du roi Hugues-Adrien Joly évoque les projets des différents catalogues que Jombert désire entreprendre dans cette lettre adressée à leur ami commun le baron Karl Heinrich Heineken, directeur du Kupferstich Kabinett de Dresde :

Nous attendons qu'il [Charles-Antoine Jombert] fasse imprimer les Catalogues des Œuvres d'Etienne La Belle, de Sébastien Le Clerc [...] ; il seroit à désirer, et je l'en empresse très fort, qu'il nous donne tout de suite un Recueil complet et suivi de tous les Maîtres que nous appellons Les Petits Maîtres. Il est homme de Lettres et de goût, il est exact jusqu'au scrupule, il ne faut que l'encourager ³³ [...].

Le catalogue de Della Bella fut tiré à cinq cents exemplaires, comme on le sait d'après la commande qu'il avait passé à son gendre, l'imprimeur Louis Cellot, le 28 décembre 1771 ³⁴ . Plus d'un an après la parution de son catalogue, le 6 février 1773, Jombert, avec l'objectif de promouvoir la publication, fit imprimer cinq cents placards doubles annonçant à la fois le catalogue de Della Bella et celui de Cochin, paru plus de deux ans plus tôt, afin de relancer la vente de celui-ci.

Catalogue de Sébastien Leclerc (1774)

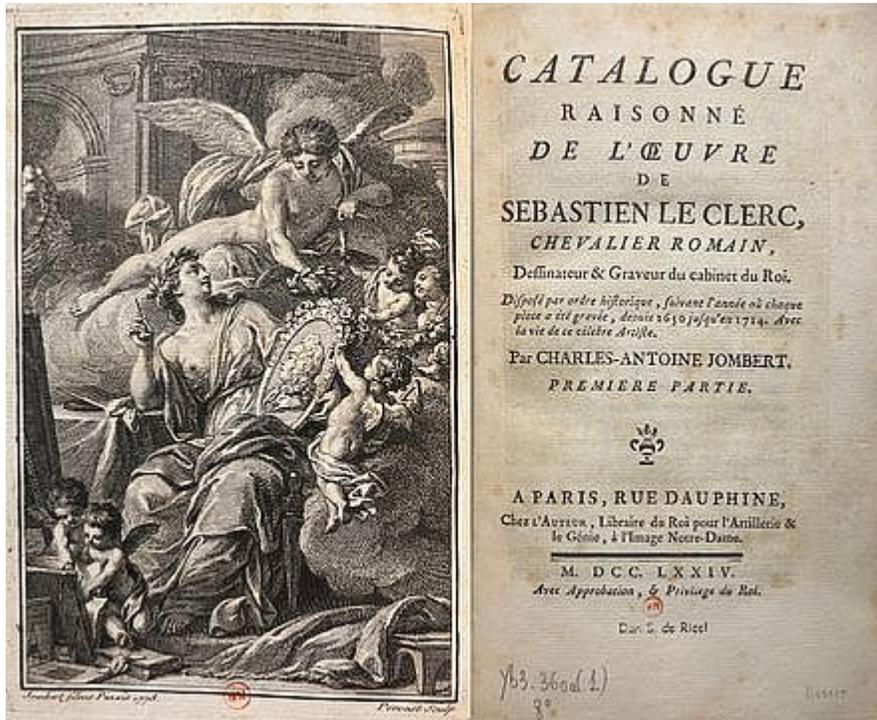


Fig. 9. Page de titre et frontispice du *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc*, par Charles-Antoine Jombert, 1774. BnF, Estampes, Yb3-360 (A, 1)-8

Le troisième catalogue raisonné publié par Jombert voit le jour en 1774³⁵ (Fig. 9). Il est consacré à l'un des plus célèbres graveurs du XVII^e siècle, Sébastien Leclerc (1637-1714). Soixante ans plus tôt, l'abbé de Vallemont avait donné une liste succincte de ses œuvres, tandis que celui réalisé par Jombert est en tout point incomparable. La gazette *l'Année littéraire* donne un compte-rendu de vingt pages de cet ouvrage qui débute lui-même en ces termes : « Ce catalogue des Estampes sorties de la main d'un seul maître, est le plus considérable qui ait encore paru jusqu'ici³⁶. » :

Ce Catalogue, qui présente l'ensemble & la totalité des productions d'un artiste célèbre, & qui les fait connoître dans le plus grand détail, m'a paru, [...] très-bien distribué, & rédigé avec beaucoup de goût. Les divers Œuvres de Grands-Maîtres qu'a déjà publiés M. Jombert, font l'éloge de ses connoissances dans cette partie ; il a d'autant plus de droit à la reconnaissance publique, que ce travail est très-ingrat, & qu'il suppose un grand nombre de recherches & de dépenses³⁷.

Dans les pièces liminaires, Jombert en retrace la genèse. D'abord, il a dressé l'état des différentes collections qui fleurissaient alors, et

qu'il a mises à contribution pour mener à bien son œuvre. Lorsqu'il a entrepris de rédiger le catalogue – soit bien avant le mois de mai 1771 –, il ne possédait encore aucune estampe de l'artiste. Il a donc commencé par étudier la prestigieuse collection du cabinet du Roi formée jadis par Jacques-Louis Beringhen (1651-1723), contemporain du graveur, qui comprenait 2762 morceaux :

Je n'avois pas encore une seule estampe de le Clerc en ma possession, mais la complaisance et l'urbanité de M. Joly, garde des estampes de ce magnifique cabinet, y ont suppléé, par la permission qu'il m'a accordé[e] de venir tous les jours régulièrement y puiser les connoissances dont j'avois besoin pour cette entreprise, qui étoit alors au-dessus de mes forces. J'y ai passé ainsi six semaines de suite, sur cet œuvre de le Clerc, conjointement avec M. Joly, qui a bien voulu me faire part de ses lumieres & me guider dans ce travail. Avec le secours de cet ami officieux & éclairé, j'ai pris note sur des cartes [c'est-à-dire des fiches], de la grandeur & du sujet de toutes les estampes que renferme cette précieuse collection

38 .

Après le cabinet du roi, Jombert entreprit d'examiner la collection de la présidente de Bandeville, qui l'avait acquise en 1766 lors de la vente du cabinet de Dezallier d'Argenville, comprenant 3237 estampes et vingt-quatre dessins. C'est avec l'aide de l'abbé Gruel, garde de ce cabinet, qu'il a pu faire « ses recherches iconographiques » écrit-il, et cela durant une nouvelle période de six semaines. Jombert signale que l'abbé Gruel « a même poussé la complaisance jusqu'à me tenir compagnie & m'aider de ses conseils dans mon travail. [...] Nous avons en conséquence pris ensemble de nouvelles notes sur d'autres cartes, soit des estampes que je ne connoissois pas encore, soit des différences à observer dans celle que je connoissois déjà³⁹. »

C'est ensuite l'œuvre considérable, « le plus riche & le plus abondant », formé par Paignon-Dijonval (1708-1792), auprès duquel il avait été introduit par Joullain fils (1734 ?-1790), que Jombert examine. À nouveau, il nous apprend que les trois hommes ont examiné chaque pièce une à une durant plus de quinze jours et ses

compagnons lui ont fait remarquer « la plupart des différences & des particularités qui font le principal mérite de ce catalogue, & qui lui attireront sans doute les suffrages des véritables amateurs, pour lesquels les moindres détails deviennent intéressans ⁴⁰. »

Le marchand d'estampes Gabriel Huquier contribua également à l'élaboration du catalogue en lui apportant tout son savoir et lui faisant « apercevoir les beautés & le mérite particulier de chaque pièce ⁴¹. » Huquier connaissait de nombreuses anecdotes et particularités sur l'œuvre de Leclerc, grâce à son amitié avec le fils de ce dernier. Par ailleurs, l'abbé Laurent Leclerc avait rédigé un catalogue manuscrit des œuvres de son père qui passa dans les mains d'Huquier et que Jombert eut la possibilité de recopier. Quelques mois avant le décès d'Huquier, le collectionneur lui ouvrit son cabinet et ils travaillèrent ensemble durant six semaines « le matin & l'après-dinée, sans discontinuer, à regarder avec attention chaque estampe de son œuvre l'une après l'autre, & à en observer les différences. J'écrivois en même tems sur des cartes, sous sa dictée, toutes les anecdotes & les particularités que la vue & l'examen réfléchi de ces mêmes estampes pouvoient lui rappeler ⁴². »

Ainsi, grâce à l'étude minutieuse de ces quatre cabinets pendant cinq mois, Jombert était à même de dresser avec une grande rigueur un catalogue détaillé de toutes les pièces qu'il avait pu retrouver, correctement décrites, avec leurs dimensions, comprenant l'indication des différents états et la mention des dessins ayant servi à l'élaboration des gravures.

Se passionnant pour son travail et les estampes de Leclerc, Jombert commença sa propre collection d'œuvres du graveur. En mai 1771, il acquit mille cinq cents gravures lors de la vente Fabre, qu'il enrichit ensuite de 3255 estampes lors de celle de Huquier. Mais, il ne se contenta pas des ventes parisiennes, il se rendit dans : « les

provinces les plus reculées, & jusques dans les pays du Nord ; ayant tiré de la Suède & de la Saxe, plusieurs estampes de la plus grande rareté ⁴³ ». À la fin, son cabinet personnel comptait 12913 estampes et soixante-quatre dessins originaux. Mais ne perdant pas le sens du commerce, il profite de la publication du catalogue pour annoncer aux amateurs qu'il est prêt à vendre six mille pièces d'estampes de Leclerc qu'il possède afin de former deux œuvres complets.

Ses demandes avaient dépassé les frontières et même le baron Heineken à Dresde voulut l'aider. Dans une lettre du 27 décembre 1773, Jombert reçoit enfin un paquet avec des estampes de Leclerc destinées à être décrites dans son catalogue mais ce colis arrivait trop tard. Il répond ainsi à son ami :

J'ai trouvé dans ces deux paquets les trois estampes gravées par Le Clerc que j'attendois avec grande impatience, mais elle (sic) me sont parvenu trop tard pour mon catalogue, l'article où il en est fait mention étant déjà imprimé. J'y suppléerai par une addition que j'insérerai dans l'errata, n'étant plus à portée de la faire autrement ⁴⁴ .

Ainsi, Jombert travaillait sans discontinuité dans son cabinet. Vivant en partie à Saint-Germain en Laye, il écrit à ses amis : « Le peu de tems que je reste à Paris, je ne sors point du tout, et je reste enfoncé dans mon cabinet à griffonner des cartes pour le catalogue de l'œuvre de Le Clerc ⁴⁵ . » Après avoir consulté toutes les importantes collections parisiennes, c'est en province qu'il trouve de l'aide. À Orléans, Jombert avait trouvé un amateur aussi passionné que lui, qui l'aidait dans ses travaux : Charles Le Normant du Coudray (1712-1789), cousin d'Aignan-Thomas Desfriches, qui possédait deux mille huit cents pièces de Leclerc. Ainsi, lorsqu'il se rendait à Orléans, Jombert apportait avec lui « une petite boîte pleine de cartes, dans laquelle il y a de quoi nous occuper une douzaine de jours avec l'ami Du Coudray ⁴⁶ », écrit-il. Il précise les liens de cette amitié dans l'introduction de son catalogue :

Avant que de mettre au net le manuscrit de cet ouvrage, j'ai cru devoir faire un nouveau voyage exprès à Orléans, pour consulter cet ami éclairé sur les matériaux immenses que j'avois rassemblés dans mes diverses recherches, & pour soumettre le tout à son jugement & à ses décisions : nous en avons fait ensemble le choix & la rédaction. Enfin si j'ai eu la constance de persévérer jusqu'à la fin dans cette entreprise épineuse, je le dois à ses encouragemens & à ses bons conseils. Car, il faut l'avouer, j'ai été tenté plusieurs fois de l'abandonner par les difficultés de toute espece que j'ai rencontré[es] de tems en tems en y travaillant ⁴⁷.

En avril 1772, Jombert écrivait : « Je suis toujours occupé de mon catalogue de l'œuvre de Le Clerc, à en perdre la tête ⁴⁸. » La première commande de mille exemplaires fut lancée le 10 juillet 1773, toutefois d'autres commandes de titres et d'étiquettes se poursuivirent en 1774, laissant entrevoir des ajouts. Et cinq cents placards furent commandés le 23 juillet 1774 ⁴⁹.

Trois ans après sa parution, Joly évoque encore ce catalogue, dans une lettre à Heineken : « Il est d'un détail qui ennuie les uns et qui instruit beaucoup les autres. Il n'y avoit qu'un Jombert qui pût expliquer ou rendre raison du pourquoi telle ou telle chose avoit été faite [...]. Bref c'est son dernier ouvrage et celui par où la vüe lui a manquée ⁵⁰. »

Le projet non abouti du catalogue de Jacques Callot

Jombert avait entrepris un quatrième catalogue raisonné de graveur, celui de Jacques Callot (1592-1635), mais la cécité l'empêcha de poursuivre ses recherches. Jombert avait d'ailleurs affirmé à Heineken le 27 décembre 1773 qu'il ne souhaitait finalement pas poursuivre ses travaux : « Vous jugerés par vous même, Monsieur, du tems et du travail que cet ouvrage a dû me couter : aussi suis-je bien resolu d'en rester la, et de ne plus entreprendre d'autre catalogue ⁵¹. »

Arrivé au terme de cette rapide étude, on comprend mieux le processus de création du catalogue raisonné de graveur en France

où, finalement, tout s'est joué en à peine 30 ans, de 1744 à 1774. Certes, l'apport initial de Gersaint a été fondamental, mais celui de Jombert fut décisif. Mais il faut tout de suite préciser : Jombert, comme il ne cesse de le répéter, n'était pas seul : si ces travaux ont pu être publiés en un temps record, c'est aussi grâce à l'aide de tous les amateurs qui l'entouraient et leurs riches conseils. Surtout, la démarche de Jombert s'affirme comme celle d'un véritable historien de l'art avant la lettre, suivant une méthode rigoureuse ; où l'on voit une vraie science de l'histoire se mettre en place, se dégager de ses analyses, comparant et discutant de chaque pièce sujette à controverse, parmi toutes les collections dont il avait connaissance, afin de les replacer dans une perspective historique. Pour cette raison, ses catalogues raisonnés eurent beaucoup de succès dès leur parution. En novembre 1773, Joly les analyse parfaitement, et anticipe sur l'avenir, dans une lettre adressée à Heinecken :

Il [Jombert] est homme lettré, il unit ce goût à celui des arts, ses quatre catalogues sont autant de traités parfaits, Et sur l'histoire, Et sur la gravure, ouvrages qui nous manquaient et que lui seul était en état de produire. Vous avez bien raison de l'engager à suivre cette carrière pour les anciens Petit-mâîtres ou pour tel autre qu'il voudra entreprendre ; il laissera des modèles à ceux qui lui succéderont ⁵² .

NOTES

1. Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson [et al.], 1751-1772.

2. *Catalogue raisonné de coquilles, et autres curiosités naturelles. On joint à la tête du Catalogue quelques observations générales sur les coquilles, avec une liste des principaux cabinets qui s'en trouvent, tant dans la France que dans la Hollande ; une autre liste des auteurs les plus rares qui ont traité de cette matière, & une table alphabétique des noms arbitraires, tant françois que francisés, attribués aux coquilles par les curieux*, Paris, Flahault, Prault fils, 1736.

3. Charles-Antoine Jombert, *Catalogue de l'œuvre de Ch. N. Cochin fils*, Paris, Prault, 1770.
4. Pierre Le Lorrain, abbé de Vallemont, *Éloge de Mr le Clerc, avec le Catalogue raisonné de ses ouvrages*, Paris, N. Caillou et J. Musier, 1715.
5. *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangere, Composé de tableaux originaux des meilleurs Maîtres de Flandres ; d'une très-nombreuse Collection de Dessains & d'Estampes de toutes les Écoles [...]*, Paris, Jacques Barois, 1744.
6. *Ibid.*, p. V-VI.
7. Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint : Edme-François Gersaint, marchant d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.
8. *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'Œuvre de Rembrandt, Composé par feu M. Gersaint ; & mis au jour, avec les Augmentations nécessaires, par les Sieurs Helle & Glomy, Dédié aux Amateurs des beaux Arts*, Paris, Hochereau, l'aîné, 1751, p. X.
9. *Ibid.*, p. VIII.
10. *Ibid.*, p. XII.
11. *Catalogue and description of the etchings of Rembrandt*, 1752. Bibliothèque de l'INHA, 12 RES 769.
12. *Ibid.*, p. V.
13. *Ibid.*, p. VI.
14. *A catalogue and description of the etchings of Rembrandt Van-Rhyn [...] by M. Gersaint*, Londres, T. Jefferys, 1752.
15. Pieter Yver, *Supplément au catalogue raisonné de M. M. Gersaint, Helle & Glomy, de toutes les pièces. Qui forment l'Œuvre de Rembrandt*, Amsterdam, Pierre Yver, 1756.
16. Robert Hecquet, *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens. Auquel on a joint l'œuvre de Jordaens, & celle de Visscher. Avec un secret pour blanchir les estampes & en ôter les taches d'huile*, Paris, Antoine-Claude Briasson ; Charles-Antoine Jombert, 1751.
17. *Ibid.*, p. III.
18. *Ibid.*, p. IV.
19. Robert Hecquet, *Catalogue de l'œuvre de F. de Poilly... où l'on a joint un catalogue des estampes gravées par Jean Wisscher et autres graveurs, d'après les tableaux de Wauvermans, avec un secret pour décoller les dessins à l'encre de Chine et au bistre, etc.*, Paris, Duchesne, 1752.
20. François Basan, *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens, avec une méthode pour blanchir les estampes... Nouvelle édition... précédée de la vie de Rubens... Troisième partie faisant suite au Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, Paris, Delormel, 1767, 2 vol.
21. *Ibid.*, Avertissement, p. I.
22. *Ibid.*, vol. II, [p. II].
23. *Idée de la gravure. Lettre sur l'Encyclopédie au mot Graveur et Catalogue raisonné des planches de l'œuvre de M. de Marcenay de Ghuy*, Paris, Imprimerie d'Houry ; l'auteur ; Wille, 1764.
24. Greta Kaucher, *Les Jombert : Une famille de libraires parisiens dans l'Europe des Lumières (1680-1824)*, Genève, Droz, 2015.

25. Jules-Joseph Guiffrey, « Le Catalogue de l'œuvre de Charles Nicolas Cochin par Jombert », dans *Nouvelles Archives de l'art français*, Paris, J. Baur, 1874-1875, pp. 319-321 : lettre de Jombert à Marigny du 16 décembre 1770. La lettre autographe est conservée aux Archives nationales, O1 1912, pièce 165.
26. Ch.-A. Jombert, *Catalogue de l'œuvre de Ch. N. Cochin fils*, op. cit., n° 76.
27. *Ibid.*, n° 97.
28. Ch.-A. Jombert, *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle*, Paris, l'auteur, 1772.
29. Paul Ratouis de Limay, *Un Amateur orléanais au xviii^e siècle : Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800)*, Paris, H. Champion, 1907, p. 109 : lettre de Jombert à Desfriches du 21 février 1771 (Paris, Fondation Custodia, 2006-A-484).
30. Ch.-A. Jombert, *Essai d'un catalogue...*, op. cit., p. IV-V.
31. P. Ratouis de Limay, *Un Amateur orléanais...* op. cit., p. 109 : lettre de Jombert à Desfriches du 21 février 1771 (Paris, Fondation Custodia, 2006-A-484).
32. P. Ratouis de Limay, *Un Amateur orléanais...* op. cit., p. 113 : lettre de Jombert à Desfriches du 13 mai 1771 (Paris, Fondation Custodia, 2006-A-487).
33. Hugues-Adrien Joly, *Lettres à Karl-Heinrich von Heinecken 1772-1789*, Paris, Bibliothèque nationale, 1988, p. 54 : lettre de Joly à Heinecken du 21 janvier 1772.
34. « Etat des impressions faites pour Monsieur et Madame Jombert, par Cellot, Imprimeur » (AN, MC, LXXVIII, 835 : inventaire après décès de Marie-Angélique Guéron le 30 juin 1778).
35. Ch.-A. Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc*, Paris, l'auteur, 1774.
36. Conscient de son immense entreprise, dès la première ligne de l'*Avertissement* du catalogue de Leclerc, Jombert écrit : « Voici le plus considérable catalogue d'estampes d'un même maître, qui ait encore paru : il consiste en 3412 pièces différentes. » (*Ibid.*, I, p. III). Maxime Préaud dans l'*Inventaire du Fonds Français* donne le nombre de 3108 estampes de Leclerc, et en matière de prolificité de cet artiste il signale : « il semble qu'il n'y ait aucun œuvre de graveur qui atteigne ce nombre ». M. Préaud estime que l'œuvre complet de cet artiste, y compris les différents états, s'élèverait à plus de 4600 épreuves différentes (*Inventaire du Fonds Français, graveurs du xvii^e siècle, Sébastien Leclerc*, Paris, Bibliothèque nationale, 1980, t. VIII, p. 20).
37. *L'Année littéraire*, 6 juillet 1774, 4, lettre VIII, p. 184.
38. Ch.-A. Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc*, op. cit., p. XVII.
39. *Ibid.*, p. XVIII.
40. *Ibid.*, p. XIX-XX.
41. *Ibid.*, p. XXI.
42. *Ibid.*, p. XXI-XXII.
43. *Ibid.*, p. XX.
44. Dresde, Technische Universität, Mscr. Dresd. App.292,105 : lettre de Jombert à Heinecken du 27 décembre 1773.

45. Paris, Fondation Custodia, 2006-A-489 : lettre de Jombert à Desfriches du 24 novembre 1771.
46. Paris, Fondation Custodia, 2006-A-491 : lettre de Jombert à Desfriches du lundi saint [20 avril] 1772.
47. Ch.-A. Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc*, op. cit., p. XXII-XXIII.
48. Paris, Fondation Custodia, 2006-A-491 : lettre de Jombert à Desfriches du 20 avril 1772.
49. « État des impressions faites pour Monsieur et Madame Jombert, par Cellot, Imprimeur » (AN, MC, LXXVIII, 835 : inventaire après décès de Marie-Angélique Guéron le 30 juin 1778).
50. H.-A. Joly, *Lettres à Karl-Heinrich von Heinecken...* op. cit., p. 89 : lettre de Joly à Heinecken du 6 avril 1777.
51. Dresde, Technische Universität, Mscr. Dresd. App.292,105 : lettre de Jombert à Heinecken du 27 décembre 1773.
52. H.-A. Joly, *Lettres à Karl-Heinrich von Heinecken...* op. cit., p. 62 : lettre de Joly à Heinecken du 7 novembre 1773.
-

RÉSUMÉS

Comment s'est mis en place le catalogue raisonné de graveur au XVIII^e siècle et en particulier la pratique de Charles-Antoine Jombert ? Publiant les catalogues de Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), Sébastien Leclerc (1637-1714) et Stephano Della Bella (1610-1664), non plus par ordre thématique mais par ordre chronologique, le libraire révolutionne la méthode et se place dans la perspective d'un historien de l'art. Cette entreprise éditoriale s'inscrit dans une lignée de catalogues qui l'ont précédé, à commencer par ceux d'Edme-François Gersaint (1694-1750), Pierre-Charles-Alexandre Helle (17..-1767), Jean-Baptiste Glomy (vers 1711-1786), Pieter Yver (1712-1787), Robert Hecquet (1694-1775), Antoine de Marcenay de Ghuy (1724-1811), ou encore Pierre-François Basan (1723-1797). Quelle est leur démarche individuelle, leur réflexion et leurs enjeux ? Que se joue-t-il durant ces quelques dizaines d'années et quelle signification apporter à la scène du collectionnisme de gravures en France au milieu du XVIII^e siècle ?

How was the *catalogue raisonné* of engravers established in the 18th century, particularly through the practice of Charles-Antoine Jombert? By publishing the catalogs of Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), Sébastien Leclerc (1637-1714), and Stephano Della Bella (1610-1664) no longer in thematic order but in chronological order, the bookseller revolutionized the method and positioned himself as an art historian. This editorial undertaking follows a

lineage of catalogs that preceded it, starting with those of Edme-François Gersaint (1694-1750), Pierre-Charles-Alexandre Helle (17..-1767), Jean-Baptiste Glomy (circa 1711-1786), Pieter Yver (1712-1787), Robert Hecquet (1694-1775), Antoine de Marcenay de Ghuy (1724-1811), and Pierre-François Basan (1723-1797). What were their individual approaches, reflections, and objectives? What was at stake during these few decades, and what significance can be attributed to the print collecting scene in France in the mid-18th century?

INDEX

Mots-clés : catalogue raisonné ; Sébastien Leclerc ; Edme-François Gersaint ; Charles-Antoine Jombert ; Jacques Callot ; Stefano Della Bella ; Charles-Nicolas Cochin

AUTEUR

GRETA KAUCHER

Chercheuse indépendante, Docteur en Sciences historiques et philologiques

Morceaux doubles, premières épreuves, et différences presque imperceptibles : l'évolution et la formalisation de la description des états au XVIII^e siècle

Twin Impressions, First Proofs, and Nearly Imperceptible Variations: The Evolution and Formalization of State Descriptions in the 18th Century

Antoine Gallay

- 1 De nos jours, l'étude d'une estampe implique généralement la description préalable – ou du moins l'identification – de ses différents états. Dans le milieu académique, muséal ou marchand, la pratique va de soi : la comparaison de plusieurs épreuves entre elles permet de repérer les différences spécifiques qui résultent des transformations que le graveur a opérées sur la plaque de cuivre. La chronologie de ces modifications peut ensuite être reconstituée et fournir de précieuses informations sur l'histoire de l'estampe et, par extension, sur celle de son auteur : on peut ainsi observer comment Rembrandt retouchait progressivement ses compositions pour créer un effet de clair-obscur réussi ¹ ; on peut retracer le parcours des cuivres de Callot ou de Stefano della Bella selon les adresses que les

différents éditeurs y inscrivent successivement ² ; on peut s'interroger sur les raisons derrière l'apparente versatilité du graveur qui, à une même estampe, donna successivement les traits de Cromwell, de Louis XIV, puis de Charles I^{er}, avant de revenir au premier ³. Enfin, les états permettent d'identifier la nature de certaines compositions peintes ou dessinées : dans le cas où celles-ci sont similaires au premier état d'une estampe, elles ont probablement servi de modèle à cette dernière ; à l'inverse, si le dessin ou le tableau présente des éléments que l'on ne trouve que dans les états plus tardifs, cela signifie qu'il s'agit cette fois assurément d'une copie d'après l'estampe ⁴.

- 2 Or il arrive bien souvent qu'une pratique émerge et se développe pour des raisons en partie distinctes de celles qui font aujourd'hui sa valeur. Le but du présent article est de retracer comment l'identification et la description des états s'est développée durant le long xviii^e siècle pour finalement s'imposer de manière uniforme dans toutes les grandes entreprises de catalogage au siècle suivant. L'histoire de l'identification des états n'est pas tant l'histoire de leur découverte progressive que l'histoire des fonctions et des significations que l'on prête à de telles différences. Autrement dit, il s'agit ici de comprendre pourquoi, parmi toutes les différences qui peuvent exister d'une épreuve à une autre, seules les différences découlant des modifications volontaires opérées sur le cuivre sont devenues significatives. En effet, toute épreuve particulière est différente d'une autre épreuve, même si elle est tirée à partir du même cuivre. Les amateurs d'estampes l'ont rapidement su, puisque, dès le xvi^e siècle, ils favorisaient déjà les belles épreuves bien imprimées et bien conservées, ce qui impliquait de les distinguer d'épreuves en mauvais état, ou tirées à partir d'un cuivre sale ou usé ⁵. Un siècle plus tard, ces différences d'une épreuve à une autre

pouvaient même présenter un intérêt potentiel aux yeux de certains amateurs. Ainsi Michel de Marolles note-t-il dans le catalogue de sa seconde collection paru en 1672, que « les pièces doubles mesmes ne seroient pas inutiles, parce qu'il s'y trouve tousjours de la différence ⁶ ». Il acquérait sans doute la plupart de ses estampes en lots et se retrouvait ainsi fréquemment avec des doublons apparents. Cependant, en comparant ceux-ci, il pouvait remarquer qu'aucune épreuve n'était jamais exactement pareille à une autre : outre les copies que l'on pouvait plus ou moins aisément distinguer des originaux ⁷, Marolles avait certainement repéré des différences plus fines, non seulement dues aux modifications opérées par le graveur sur la planche, mais aussi à l'usure de celle-ci, à ses défauts, ou encore à la qualité de l'impression ou au type de papier employé ⁸. À ce moment-là, pour l'amateur, il n'y avait pas encore lieu de distinguer formellement les différences d'état de toutes les autres différences possibles.

- 3 Cette observation préliminaire ne signifie cependant pas que, dans la pratique, les différences d'état se confondaient avec toutes les autres différences possibles jusqu'à la fin du XVII^e siècle. En effet, certaines épreuves témoignant de modifications particulièrement remarquables pouvaient avoir acquis une valeur particulière bien avant que de telles modifications commencent à faire l'objet de discussions. Ainsi, les quelques épreuves des deux états inachevés du Adam et Ève de Dürer avaient sans doute été précieusement conservées en raison de leur caractère extraordinaire ⁹. De même, au moins depuis le milieu du XVII^e siècle, on savait distinguer le Massacre des Innocents de Raimondi avec ou sans le « chicot » – c'est-à-dire le petit arbre situé en haut à droite de l'estampe ¹⁰. Il est en outre attesté que certains amateurs comme le peintre Peter Lely ou Marolles lui-même possédaient dans leurs collections

plusieurs estampes moins fameuses à double ou à triple, avec des différences d'état, ce qui laisse supposer un intérêt spécifique pour celles-ci ¹¹.

- 4 Cet intérêt découle sans doute de la curiosité ou de l'étonnement que pouvaient initialement susciter de telles différences. L'un des témoignages les plus remarquables de ce type de réaction est la petite note rédigée directement au verso d'une épreuve du *Portrait de la mère de Rembrandt*, pour indiquer que cette pièce « est peu commune, avec des hachures derrière le dos ¹² » (fig. 1). Un amateur avait sans doute annoté cette épreuve après avoir observé sa particularité en la comparant à une épreuve plus commune. Une telle observation était manifestement le fruit du hasard, et non pas le résultat d'une recherche active.



Fig. 1. Rembrandt van Rijn, *Portrait de la mère de l'artiste*, 1631, eau-forte, 145 × 129 mm, état i/iv (épreuve avec les hachures et l'inscription au verso) et état iii/iv (sans les hachures), Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-740 et RP-P-OB-741.

- 5 Pour que le concept même d'états puisse être formulé, il faut au préalable qu'un intérêt généralisé pour l'identification et la

description des différences d'état se soit développé. Or un tel intérêt ne peut lui-même se manifester que sous plusieurs conditions. D'une part, il faut que les épreuves présentant des différences d'état soient suffisamment répandues sur le marché pour qu'elles puissent être repérées et identifiées, afin de susciter ensuite des interrogations et des conversations entre marchands et amateurs. Ce n'est qu'à travers ce processus que les différences d'état peuvent être rapprochées les unes des autres, quitter le régime de la singularité et se voir attribuer une fonction et une valeur spécifiques, au-delà de celles associées à la simple curiosité. D'autre part, il faut que les informations relatives aux différences d'état puissent être aisément partagées. De fait, lorsque l'information n'existe que par le biais d'une note rédigée sur une épreuve particulière – comme dans l'exemple du *Portrait de la mère de Rembrandt* – ou par la comparaison entre deux épreuves réunies dans une collection particulière, elle reste très peu accessible car sa diffusion dépend uniquement d'échanges particuliers. C'est seulement grâce au développement de catalogues que les différences d'état peuvent progressivement apparaître comme un phénomène global auquel un sens peut être donné.

- 6 Afin de reconstituer la conceptualisation progressive des différences d'état, je vais premièrement considérer la diversité des motifs qui ont pu conduire les amateurs à s'intéresser à de telles différences. Dans un second temps, je me concentrerai plus particulièrement sur la manière dont les états devinrent progressivement perçus comme des étapes du travail de l'artiste. Je suggérerai qu'il existe un lien entre le succès des états au cours du XVIII^e siècle et la fascination que les amateurs développèrent au même moment pour l'observation et la reconstitution du processus créatif. Pour conclure, je nuancerai l'importance de ce phénomène en exposant les autres fonctions

attribuées aux différences d'état afin d'esquisser les raisons qui ont pu conduire à l'autonomisation de ce concept et à son usage systématique dans l'écriture des catalogues.

Une pluralité de conceptions

- 7 J'ai jusqu'à présent employé le terme « état » par convenance. Il convient cependant de préciser que ce mot et ses équivalents dans d'autres langues ne furent adoptés qu'au début du XIX^e siècle pour dénoter les différences résultant des modifications opérées sur le cuivre ¹³. Au cours des deux siècles précédents, les amateurs et les marchands recouraient à une variété de termes dont le sens n'était pas clairement arrêté. En France, on pouvait par exemple parler de « morceaux doubles », d'« épreuves retouchées » ou « avec changemens », de « premières » ou de « secondes épreuves ». À première vue, la diversité des qualificatifs suggère qu'un cuivre légèrement retouché ou considérablement regravé n'était pas forcément perçu de la même façon. En outre, le terme « épreuve », employé presque systématiquement dans ce contexte, ne permet pas de caractériser la nature des modifications, puisqu'il peut s'appliquer à l'ensemble des pièces résultant d'un même tirage mais aussi, évidemment, à la feuille de papier en tant qu'objet spécifique. Par exemple, une « épreuve retouchée » peut, en théorie, dénoter, d'une part, l'épreuve particulière à laquelle on a ajouté des traits à la main et, d'autre part, toutes les épreuves tirées après que le cuivre a été modifié. Cette ambiguïté se retrouve manifestement dans le reste de l'Europe : aux Pays-Bas, on utilisait le terme de « *proefdruk* » en précisant parfois que celle-ci était « *met verandering* ¹⁴ » (avec changement) – sans que la nature de ceux-ci soit toujours spécifiée. À la fin du XVIII^e siècle, en Angleterre et en Allemagne, on se servait

aussi couramment de termes équivalents – à savoir « *impression* ¹⁵ » et « *Abdrück* ¹⁶ ». Or à l'origine, ces termes réfèrent plutôt au processus d'impression ou à l'épreuve elle-même ¹⁷. Afin de spécifier le sens du terme, il fallait alors y adjoindre un qualificatif qui permettait de préciser leurs caractéristiques – « *with variations* » (avec variations) – ou de les dénombrer – « *the first impressions* » ou « *die erste Abdrücken* » (les premières épreuves).

- 8 Cette polysémie s'explique par la diversité des significations et des valeurs initialement attribuées aux différences d'état, comme l'exemplifient bien deux cas contemporains l'un de l'autre. Dans les années 1640, Rembrandt commença à effectuer des tirages relativement conséquents avant de retoucher à nouveau le cuivre, de telle sorte qu'un nombre important d'épreuves se retrouvaient sur le marché avec des différences qui devenaient dès lors aisément identifiables ¹⁸. Il semble que cette pratique ait généré un certain intérêt chez les amateurs. Si l'on en croit le témoignage plus tardif d'Arnold Houbraken, « l'engouement était si grand que les gens ne pouvaient être considérés comme de véritables amateurs s'ils n'avaient pas la petite Junon avec et sans la couronne, le petit Joseph avec la tête blanche et brune, et ainsi de suite ¹⁹ ». Si, dans le cas de la première estampe, *Le Mariage de Jason et de Creüse*, seul un détail à la petite figure de Junon change (fig. 2), l'assombrissement du visage du protagoniste debout dans *Joseph racontant ses songes* ²⁰ est déjà plus flagrant. Un autre cas mentionné ensuite par Houbraken ²¹ est autrement plus remarquable. Dans l'estampe de la *Femme devant le poêle* ²², Rembrandt avait supprimé le bonnet de la femme pour laisser paraître ses cheveux. La première différence est difficilement perceptible, tandis que la dernière saute aux yeux. Or, dans un cas comme dans l'autre, les amateurs auraient cherché à posséder les deux états différents, sans se contenter simplement de l'un ou

l'autre : ils prêtaient donc la même attention à chacune de ces différences en dépit de leur importance inégale.

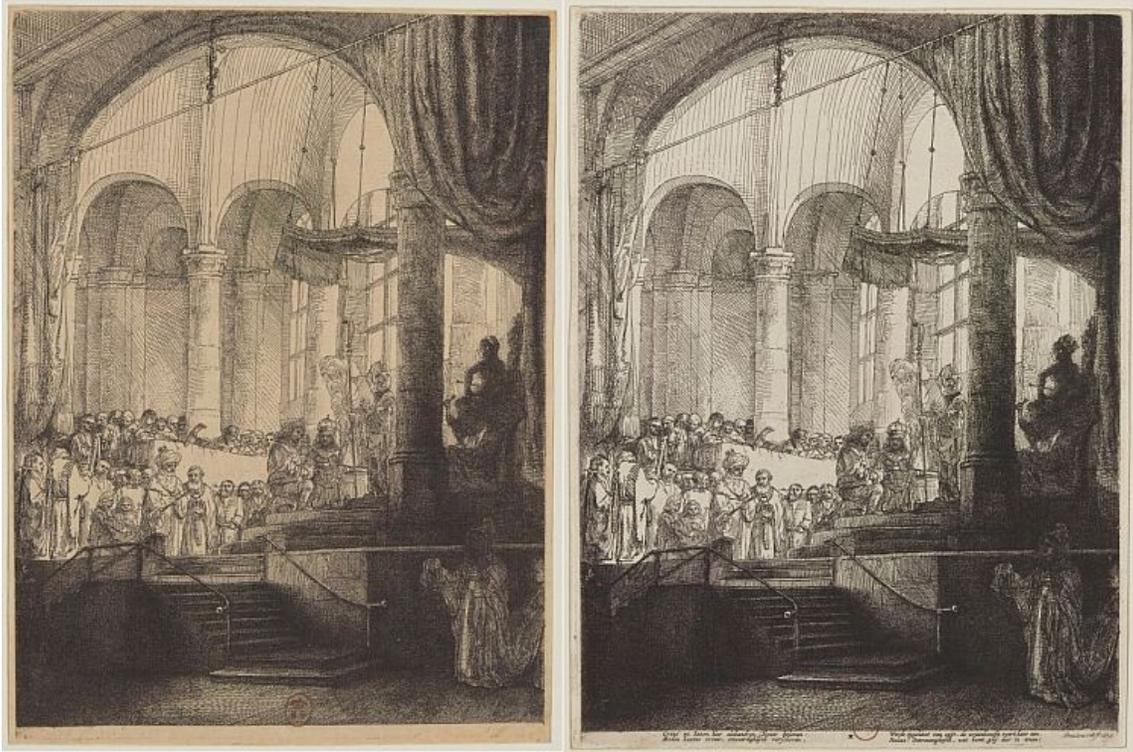


Fig. 2. Rembrandt van Rijn, *Le Mariage de Jason et de Creüse*, 1648, eau-forte, 240 × 176 mm, état i/v (la Junon est sans la couronne) et état iv/v (avec la couronne), BnF, Estampes, Réserve Cb-13 (A, 15).

- 9 La situation apparaît fort différente dans un autre contexte : quelques années plus tôt, Israël Henriet fit imprimer les *Grandes misères de la guerre* de Callot avant l'ajout des vers dans le registre inférieur mais avec les noms du graveur et de l'éditeur. La présence de ces inscriptions indique que l'éditeur cherchait à produire des pièces destinées au marché et non pas de simples épreuves d'essai : l'absence des vers aurait simplement servi à signifier leur antécedence sur les épreuves avec les vers et donc à garantir leur qualité supérieure, selon un procédé qui devint courant au siècle suivant ²³. Dans ce cas, les amateurs n'avaient aucun intérêt à posséder une pièce de chaque état : il leur suffisait évidemment de posséder les épreuves de premier état, avant l'ajout des vers.

- 10 Bien que l'on puisse aujourd'hui parler de différences d'état dans chacun de ces deux exemples, il semble peu probable qu'un amateur du XVII^e siècle ait pu réunir sous une catégorie conceptuelle commune les variations visibles sur les estampes de Rembrandt et l'ajout de la lettre par Henriët : les différences dans la lettre n'appartenaient manifestement pas au même registre que d'autres différences d'état. Cette distinction perdura par la suite, comme en témoigne le traitement que Florent Le Comte consacre aux estampes de Robert Nanteuil dans son *Cabinet des singularitez*. Il décrit à de nombreuses reprises des épreuves dites « retouchées », auxquelles il consacre chaque fois une entrée spécifique, et précise que le terme ne signifie pas « que la planche ait été usée, mais bien qu'on y a fait quelque augmentation ou diminution suivant les occasions dans lesquelles ils ont servi ²⁴ ». Ce qualificatif englobe donc généralement toute modification apportée à la figure, mais il n'est pas employé dans le cas d'un simple ajout de la lettre ²⁵. En conséquence, la formulation utilisée par Le Comte trahit clairement sa conception : les modifications apportées à la lettre ne relèvent pas de la même nature que les « retouches » données à la figure.
- 11 Les épreuves de Nanteuil que Le Comte qualifie de « retouchées » semblent donc pouvoir être apparentées aux pièces de Rembrandt « avec changement » (« *met verandering* »). De fait, Le Comte emploie également, à une seule reprise, le terme de « changemens » pour qualifier ces épreuves, mais dans le dessein de préciser que « l'œuvre de Nanteuil ne consiste pas nécessairement dans tous ces Portraits où il y a eu des changemens, mais dans les autres seulement, où je n'ay pas fait *ce nota* ²⁶ ». Autrement dit, il suffisait de posséder les épreuves non retouchées, sans chercher à obtenir en outre celles qui comportent des changements. Cette précision suggère que différences d'état des estampes de Nanteuil n'étaient

alors pas aussi appréciées et valorisées que celles de Rembrandt. En effet, à la même période, la plupart des grands amateurs d'estampe avaient développé un goût particulier pour les différents états des estampes du graveur néerlandais, comme l'attestent par exemple les collections de Jan Pietersz Zomer ²⁷ ou de Jacques-Louis de Beringhen ²⁸.

- 12 Le soin avec lequel Le Comte décrit les pièces « retouchées » de Nanteuil suggère cependant qu'il avait pu observer chez un amateur – peut-être Michel Bégon qui se targuait de posséder l'œuvre complet du graveur ²⁹ – des épreuves d'états différents, placées en pendant dans un recueil. Il note par ailleurs que, bien que la présentation des deux états différents soit superflue, elle peut faire « un ornement particulier ³⁰ ». De manière générale, il semble qu'au tournant du XVIII^e siècle, l'intérêt pour les différences d'état restait encore cantonné au cas de Rembrandt, et que seuls quelques amateurs particuliers pouvaient trouver un sens à la réunion des différents états des pièces d'autres graveurs comme Nanteuil. Cependant, en l'espace de quelques décennies, les valeurs associées aux états se modifièrent, générant alors un intérêt considérable. Le cas de Sébastien Le Clerc permet d'illustrer ce changement de perspective.
- 13 Le Clerc partageait avec Rembrandt une propension à retoucher fréquemment ses cuivres en tirant chaque fois plusieurs épreuves pour en examiner l'effet ou pour plaire à certains amateurs ³¹. De fait, il est difficile de savoir à quel moment les nombreux amateurs qui convoitaient ses ouvrages prirent conscience de l'existence de ces différents états et commencèrent à s'y intéresser. Il semble que les différences d'état demeuraient encore peu connues au tout début du XVIII^e siècle, lors du vivant du graveur. Dans le catalogue qu'il consacra à l'œuvre de son père en 1717, l'érudit Laurent-Josse

Le Clerc ne décrit que quatre estampes avec des différences d'état ³². Sans surprise, il s'agit de différences très visibles, comme dans la *Prise de la forteresse de Montmélian* ³³ : l'arrière-plan initialement laissé blanc fut ensuite complété par une façade évoquant l'intérieur de la Grande Galerie de Versailles. La pièce la plus frappante est sans aucun doute celle de l'*Apothéose d'Isis*, pour laquelle Le Clerc avait entièrement regravé la scène centrale, transformant les danseurs d'opéra en protagonistes d'un véritable sacrifice antique (fig. 3). Pour cette estampe, Laurent-Josse précise bien qu'il « faut avoir les deux ³⁴ », et atteste de ce fait l'intérêt des amateurs pour une différence aussi remarquable. Quant aux trois autres pièces, elles sont simplement qualifiées de « doubles », ce qui laisse entendre que chacun des deux états était perçu comme une pièce individuelle et méritait en conséquence de figurer dans une collection.

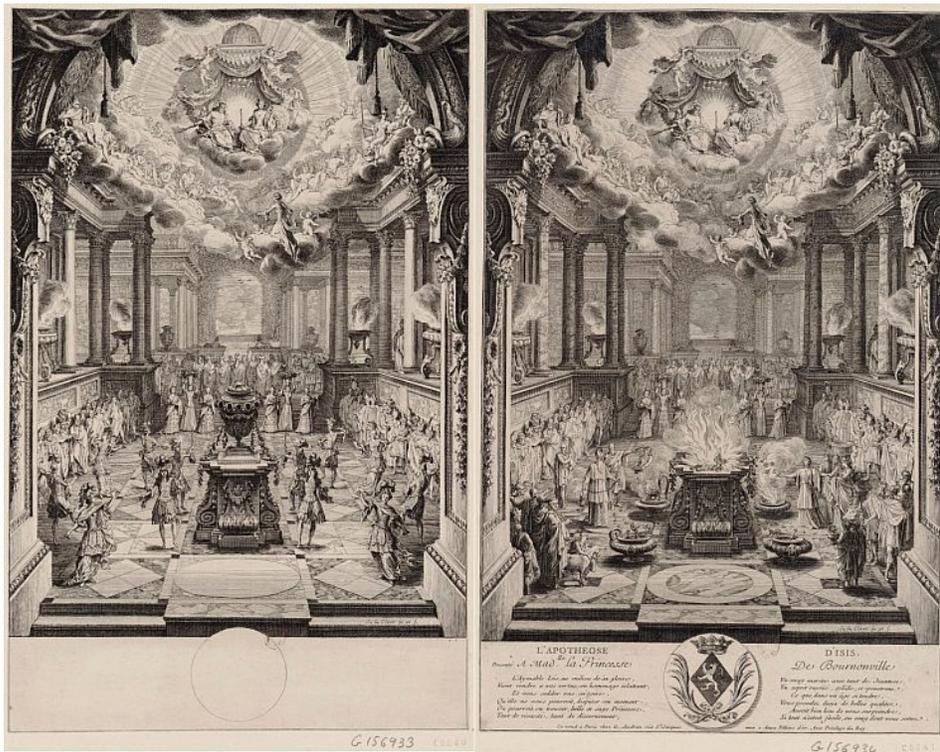


Fig. 3. Sébastien Le Clerc, *L'Apothéose d'Isis*, 1693, eau-forte et burin, 338 × 218 mm, état v/x (avec les danseurs) et état x/x (avec les sacrificateurs), BnF, Estampes, Réserve Qb-201 (68), Hennin 6040 et 6041.

14 Cependant, à ce moment-là, certains amateurs avaient déjà commencé à s'intéresser plus largement aux différents états des pièces de Le Clerc. Les catalogues de vente produits durant les années 1730 et 1740 mentionnent en effet de nombreuses pièces avec des « différences ». Ainsi, dans le catalogue de la collection du duc de Mortemart publiée en 1739 sont par exemple décrits « trois Esther, dont leur différence se trouve, l'une dans le trône avec le soleil, la deuxième, sans soleil, la troisième dans les marbres ³⁵ », « la Multiplication des pains, avec ses différences dans le rocher, et des figures, dans l'éloignement ³⁶ », ou encore « les petites Batailles d'Alexandre, avec la différence de l'épaule nue ³⁷ ». Ces formules lapidaires attestent que de telles différences étaient déjà bien connues des amateurs à ce moment-là. De fait, contrairement aux quatre pièces mentionnées par Laurent-Josse, ce n'était plus nécessairement en raison de leur caractère manifeste que ces différences plaisaient. Ainsi le premier état de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone* ³⁸ se caractérisait uniquement par la tête du héros encore de profil, avant que Le Clerc ne la modifiât pour la représenter de trois quarts. Or ce premier état était alors si recherché qu'il était connu « par les curieux sous le nom de la tête retournée » comme le précise le marchand Edme-François Gersaint en 1744 ³⁹. De la même façon, toujours selon Gersaint, « on appelle vulgairement [...] l'Épaule nue » le premier état des *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* d'après Le Brun, avant que Le Clerc n'ombrât la figure agenouillée tout à gauche (fig. 4).



Fig. 4. Sébastien Le Clerc, d'après Charles Le Brun, *Il est d'un Roy de se vaincre soi-même*, 1695, eau-forte et burin, 141 × 172 mm, état ii/v (avant l'ombre sur la figure agenouillée à droite) et état v/v (avec l'ombre), Lyon, Bibliothèque municipale, inv. F17LECO05666 et Londres, British Museum, 1895,1015.104

- 15 En l'espace de quelques décennies, un véritable engouement pour les différences d'état des estampes de Le Clerc s'était répandu parmi les amateurs. Les marchands, à commencer par Gersaint, avaient certainement joué un rôle dans ce développement, en contribuant à identifier les différences d'état, à les formaliser et à les diffuser, par l'échange direct avec les amateurs et, à plus forte raison, par la publication de catalogues. Leurs intérêts à l'égard de cette mode étaient manifestement économiques. Durant cette période, la rareté s'était en effet imposée parmi les principaux critères de valeur déterminant le prix d'une estampe ⁴⁰. Aussi, en fonction de leur rareté, les états pouvaient largement contribuer à déterminer la valeur d'une épreuve particulière. Dans leurs catalogues, les marchands notent d'ailleurs presque systématiquement la rareté des épreuves de premier état et cherchent à la quantifier par comparaison. Ainsi, au dire de Gersaint, l'épreuve de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone* « avec la tête retournée » est certes « beaucoup plus rare » que l'épreuve commune, mais l'épreuve de l'*Académie des sciences et des beaux arts* « sans le squelet d'un cerf, et sans une tortue

[...] est rarissime », c'est-à-dire « encore beaucoup plus rare que l'entrée d'Alexandre avec la tête retournée ⁴¹ ».

- 16 Les motivations des amateurs sont quant à elles plus difficiles à décrypter. Certes, la possession d'épreuves rares constituait en soi une source de plaisir, notamment parce qu'elle leur permettait de se distinguer au sein du petit milieu des amateurs ⁴². Cependant, tout ce qui est rare n'étant pas forcément désirable, la rareté ne saurait expliquer à elle seule l'engouement pour les différents états. Si, dans *l'Apothéose d'Isis* ou *la Prise de la forteresse de Montmélian*, la possession des deux états différents se trouvait justifiée par l'importance de la transformation, qui entraînait la modification du sens même de l'œuvre, de tels cas demeuraient extrêmement rares et ne sauraient aucunement expliquer l'engouement pour les différents états des pièces de Le Clerc, sans parler de celles de Rembrandt ou, dans une moindre mesure, celles de Nanteuil. De fait, malgré leurs spécificités, ces trois cas présentent un certain degré de similitude : les différences d'état sont généralement relatives à l'ajout ou à la suppression d'un ou de plusieurs éléments de la composition. On peut dès lors suggérer que l'amateur éprouvait un certain plaisir à voir les attributs des figures ainsi modifiés alors que le reste de l'image demeurait strictement identique. En conséquence, les différences d'état auraient d'abord plu en raison de leur caractère essentiellement ludique.
- 17 Cependant, au tournant du siècle, au moment où les états de Le Clerc, de Nanteuil et d'autres graveurs commençaient à attirer l'attention des amateurs, les estampes de Rembrandt se révélaient progressivement sous un nouvel angle qui allait contribuer à bouleverser l'intérêt pour les différences d'état. Dans son *Abrégé de la vie des peintres* paru en 1699, Roger de Piles mentionne en effet que le graveur « a retouché plusieurs de ses estampes jusqu'à quatre et

cinq fois pour en changer le clair-obscur et pour chercher un bon effet ⁴³ ». Cette brève remarque a souvent été relevée dans l'historiographie récente, mais ses implications cruciales n'ont jusqu'alors jamais été identifiées. Or de Piles ne pouvait avoir eu accès à une telle information autrement que par le biais d'amateurs qui étaient précisément parvenus à récolter suffisamment d'épreuves d'états différents, puis à les organiser de telle sorte à produire cette signification. Cela révèle donc que les différents états des estampes de Rembrandt étaient identifiés et recherchés, non plus seulement parce qu'ils permettaient d'observer la disparition ou l'apparition d'éléments précis – la couronne de Junon, la face ombrée de Joseph, le bonnet de la femme au poêle ou la clé sur ce même poêle – mais parce qu'ils permettaient de rendre compte de la manière dont Rembrandt pouvait opérer afin d'améliorer l'effet de ses estampes. Autrement dit, les états ne servaient plus seulement un plaisir ludique, ils étaient à présent perçus comme de véritables étapes du travail du graveur à travers lesquelles l'amateur pouvait tenter de reconstituer mentalement le processus de création.

De l'œuvre à l'artiste : les différences d'état comme moyen de reconstituer le processus créatif

- 18 La fascination naissante des amateurs pour les différents états de Rembrandt comme moyen de reconstituer le processus créatif n'est pas seulement suggérée par l'affirmation de Roger de Piles. Elle se trouve attestée par la description que Houbraken fait de deux estampes dans le dessein, précisément, d'illustrer la manière dont le graveur travaillait :

On voit du petit portrait de Lutma (pour donner un exemple pour tous) trois impressions différentes : une qui est grossièrement esquissée, une un peu plus

élaborée, avec l'ajout d'une fenêtre, et enfin une exécutée de manière détaillée et puissante. On découvre aussi sur le petit portrait de Silvius, qu'il a d'abord été grossièrement gravé, l'ombre délicate et la force y ont été ajoutées par la suite, et ont été traitées aussi délicatement et doucement que possible par l'art de la gravure ⁴⁴.

- 19 Dans les deux cas, non seulement les différences d'état servaient à montrer la progression du travail du graveur, mais en outre, elles se caractérisaient par une amélioration générale de l'effet d'ensemble de la planche – et non plus simplement par la modification d'un élément particulier. La collection de Jacques-Louis de Beringhen, probablement débutée durant la dernière décennie du XVII^e siècle, atteste cet intérêt : selon le catalogue, on y trouvait par exemple trois épreuves de la *Fuite en Égypte de nuit*, l'une « ordinaire toute noire », la seconde « moins poussée au noir [et] le ciel [...] plus lumineux », et enfin la troisième « encore moins chargée de noire ⁴⁵ » (fig. 5). Si la description elle-même ne met pas l'accent sur le processus créatif, puisqu'elle ne décrit pas les différences en termes de travail et privilégie un ordre manifestement antéchronologique, la présence de ces trois épreuves dans la collection témoigne bien de l'intérêt de Beringhen lui-même pour ces modifications qui, comme le soulignaient de Piles et Houbraken au même moment, permettaient de rendre compte du processus créatif. Un demi-siècle plus tard, les auteurs du premier catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Rembrandt, paru en 1751, exprimèrent clairement les raisons de ce goût particulier pour les états :

On découvre par-là le génie de ce Maître, les routes différentes qu'il a suivies pour parvenir à la perfection de sa planche, les raisons qui peuvent l'avoir déterminé à en changer l'effet, à supprimer des figures, et à en substituer d'autres, et enfin par quel degré il est venu insensiblement au point de terminer son ouvrage ⁴⁶.



Fig. 5. Jacques Callot, *Pandore*, v. 1625-1626, eau-forte, 92 × 131 mm, état i/ii (le Jupiter avec le foudre) et état ii/ii (sans le foudre), Londres, British Museum, 1861,0713.977 et X,4.276

20 Cette nouvelle compréhension des états dans l'œuvre de Rembrandt avait sans aucun doute largement contribué à la fascination que ses estampes générèrent durant le XVIII^e siècle. Certains grands amateurs, comme Jan Pietersz Zomer, Valerius Röver, ou Amade de Burgy, se targuaient d'ailleurs de posséder tous les différents états des estampes du graveur ⁴⁷. Une telle prétention était évidemment infondée : le nombre d'états connus – et reconnus comme tels – n'a cessé de se modifier jusqu'à nos jours, au fil des nombreuses additions et corrections au premier catalogue raisonné ⁴⁸. Dès la parution de celui-ci, l'identification et la description des différents états occupait une place considérable, qui ne cessa de croître par la suite. À peine cinq ans plus tard, en 1756, le marchand amstellodamois Pierre Yver produisait un supplément à ce catalogue, dans lequel il soulignait justement que la description des différents états, en lien avec le mode de production particulier de Rembrandt, constituait un enjeu central pour les amateurs

Les estampes de Rembrandt, de tout temps recherchées avec beaucoup d'empressement des connoisseurs, sont en si grand nombre par les épreuves différentes auxquelles les changements qu'il faisoit continuellement à ses planches ont donné lieu, qu'on est aujourd'hui obligé de faire une étude très-particulière de ces épreuves pour les bien connoître toutes ⁴⁹.

- 21 La considération des états comme étapes du processus de création n'avait pas seulement favorisé leur succès auprès des amateurs, elle avait également contribué à harmoniser leur description. Ainsi, dans l'introduction au catalogue raisonné des estampes de Rembrandt qu'il fit paraître en 1797, Adam von Bartsch critiquait l'organisation antéchronologique des « épreuves avec changemens » qu'avaient privilégiée ses prédécesseurs : il affirmait la nécessité de les ranger « dans l'ordre où ces changemens successifs ont été faits sur la planche ». Dans la même optique, il jugeait essentiel de les distinguer des autres différences « qui ne sont que de simples accidens de l'impression, et qui ne partent d'aucun travail essentiel entrepris sur la planche même ⁵⁰ ». Certes, il n'adopta pas un mode de description systématique similaire au nôtre, mais sa pratique reflète, d'une part, sa compréhension des états comme étapes du travail de l'artiste et, d'autre part, son désir de diffuser au mieux cette idée auprès de son lectorat.
- 22 Il est possible que la signification particulière attribuée aux différences d'état dans le cas de l'œuvre de Rembrandt ait également pu être adaptée à l'œuvre d'autres graveurs et stimuler ainsi un intérêt plus généralisé pour les états. Au cours du XVIII^e siècle, il était devenu commun de percevoir les états comme des étapes du processus créatif du graveur, comme en témoigne indirectement Louis Doissin, dans un petit poème sur la gravure : « quand on court à l'immortalité, on compte pour rien les momens d'un travail opiniâtre ; on touche, on retouche sans cesse une gravure, et l'on trouve toujours quelque nouvelle beauté à y ajouter ⁵¹ ». L'engouement de certains amateurs pour les différences d'état pouvait même explicitement être attribuée à ce motif. Gilbert Paignon-Dijonval aurait ainsi entrepris, selon son petit-fils, « la recherche la plus complète possible des diverses épreuves, des

moindres différences ou remarques, des progrès des diverses planches, et des travaux successifs des graveurs sur la même planche ⁵² ». Après Rembrandt, Le Clerc était sans doute le graveur dont les différents états étaient les plus recherchés. Dans l'introduction de son catalogue raisonné, Charles-Antoine Jombert souligne ainsi combien il s'était attaché à décrire les « différences que les amateurs ont remarquées dans un grand nombre de ces planches », car il n'y aurait, selon lui, « point de graveur qui ait tant fait de changemens à ses ouvrages que notre artiste ⁵³ ». À cet égard, il loue tout particulièrement la richesse de la collection de Paignon-Dijonval, laquelle contenait par exemple huit états différents de l'*Académie des sciences et des beaux arts*, « toutes avec des différences sensibles, qui indiquent les divers travaux que l'auteur y a ajoutés successivement pour amener cette magnifique estampe au point de perfection où elle se voit dans les épreuves entièrement finies ⁵⁴ ». D'autres estampes, comme les *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, avec et sans « l'épaule nue » (fig. 4) ou la *Devise héroïque de Louis XIV* avec et sans la jambe d'Hercule, témoignent de la manière dont le graveur pouvait chercher à améliorer la composition, en rééquilibrant les différentes masses sombres ou les positions des figures ⁵⁵. Quant à l'intérêt pour la « tête retournée » de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, il peut en partie s'expliquer par les spéculations relatives aux raisons qui auraient conduit Le Clerc à effectuer une telle modification ⁵⁶. Ici aussi, l'accumulation des différents états pouvait donc servir à reconstituer la manière par laquelle le graveur était parvenu à achever sa planche.

Les états, le goût pour la rareté, et l'approche érudite de l'estampe

- 23 Cependant, ce travail de reconstitution ne constituait pas toujours une fin en soi, et il pouvait servir un autre dessein, en apparence plus trivial. Les épreuves de premier état étant en règle générale plus rares que les épreuves plus tardives, la restitution la chronologie des différents états permettait de garantir la rareté des premières épreuves. En décrivant la collection de Quentin de Lorangère, Gersaint pouvait par exemple affirmer qu'une épreuve de la *Foire de l'Impruneta* imprimée à Florence ⁵⁷ était « beaucoup plus rare et plus estimée [que la précédente], par la différence qui s'y trouve et qui la désigne pour épreuve antérieure, à cause des deux petites armes qui sont dans les deux coins du bas de la précédente, et qui ne se trouve point dans celle-ci ⁵⁸ ». L'absence de certains éléments sur une épreuve était ainsi considérée comme l'indice le plus fiable de l'antériorité de celle-ci, et permettait alors d'attester sa rareté. Cependant, dans certains cas, cette approche présentait d'évidentes limites. Aussi distinguait-on deux états différents de la petite *Pandore* de Callot, l'un dans lequel Jupiter tient un foudre de la main droite, et l'autre sans le foudre (fig. 5). Celui-ci étant naturellement considéré comme l'état antérieur, il passait pour être beaucoup plus rare que l'état avec le foudre ⁵⁹ . En réalité, cependant, il s'avère que le foudre n'avait pas été ajouté mais bien supprimé ⁶⁰ : aussi, contrairement à ce que les amateurs croyaient, une épreuve avec le foudre est-elle bien plus rare qu'une épreuve sans le foudre.
- 24 Si l'exemple de la *Pandore* témoigne du caractère parfois fallacieux de la reconstitution des étapes du travail du graveur, il atteste surtout l'importance accordée à la rareté qui semble ici précéder l'intérêt porté au processus créatif. De fait, dans le cas de la *Foire de l'Impruneta* ou de la *Pandore*, les modifications sont si mineures qu'elles relèvent en premier lieu du détail amusant et ne sauraient

constituer un indice significatif du travail du graveur. Ainsi la possession des deux états différents n'était pas jugée absolument nécessaire : si l'on en croit les mentions figurant dans les catalogues de vente, la plupart des amateurs s'étaient contentés de posséder le premier état supposé de la *Pandore* ⁶¹. Dans le même ordre d'idée, Charles-Antoine Jombert soulignait dans son catalogue de l'œuvre de Stefano Della Bella, qu'il suffisait d'acquérir le premier état de la fameuse *Vue du Pont-Neuf* ⁶² « avant qu'on ait ajouté le coq sur le clocher de Saint Germain-l'Auxerrois » en s'assurant qu'on y aperçoive « facilement le cours de la Reine-Mère dans le plus grand lointain ⁶³ ». Dans le cas présent, la préférence portée au premier état ne reposait pas uniquement sur le critère de la rareté ; elle était également justifiée par la plus grande qualité de l'impression.

25 Cependant, au cours du XVIII^e siècle, un lien étroit s'était bel et bien tissé entre la valeur accordée à la rareté et l'intérêt pour le processus créatif, comme en témoigne le développement des premières épreuves à l'eau-forte pure destinées au marché, et non plus simplement, comme par le passé, à servir d'essai. Dès les années 1720, Jacques Dumont le Romain procédait à un tirage très limité de certains de ses cuivres après les avoir travaillés uniquement à l'eau-forte ⁶⁴. Il transmettait ensuite la planche à un buriniste qui se chargeait d'achever le travail. Durant les décennies suivantes, de nombreux graveurs et dessinateurs travaillaient ainsi : ils tiraient un petit nombre d'épreuves à partir de la planche gravée à l'eau-forte seule, puis ils se chargeaient de la terminer au burin – à moins qu'ils ne délèguent cet ouvrage à l'un de leurs confrères ⁶⁵.

26 Or, l'intérêt des amateurs pour les épreuves à l'eau-forte pure ne reposait pas seulement sur leur rareté. L'eau-forte, par la liberté de mouvement qu'elle permettait, s'apparentait au dessin : elle relevait de la première pensée du graveur et permettait donc de mieux

exprimer sa manière singulière – ou son génie – que ne le ferait une pièce achevée au burin ⁶⁶. Ce jugement n'impliquait pourtant pas que l'amateur dût se contenter des épreuves à l'eau-forte mais qu'il devait joindre celles-ci aux épreuves terminées au burin. Dans son catalogue raisonné de l'œuvre de Charles-Nicolas Cochin le Jeune, Charles-Antoine Jombert soulignait à de nombreuses reprises que tout amateur devait posséder « l'eau-forte et le fini » de chaque estampe du graveur qui se déclinait ainsi ⁶⁷. Quant à Gersaint, il exprimait indirectement l'intérêt de posséder les deux états différents : ceux-ci répondaient en effet aux « deux seuls motifs qui peuvent exciter les curieux à faire des collections d'estampes », à savoir « y admirer l'esprit de la pointe quand l'estampe est gravée à l'eau forte, ou la beauté et la fermeté du travail quand elle est gravée au burin ⁶⁸ ».

- 27 La recherche des premières épreuves gravées à l'eau-forte pure semble pouvoir être rapproché de l'engouement croissant que connaissaient au même moment les épreuves dites « avant la lettre ». Cependant, si les unes comme les autres sont issues des premiers tirages, leur acquisition répondait à des motivations fort différentes. On recherchait les épreuves avant la lettre en premier lieu parce que l'absence d'inscription signifiait l'antériorité du tirage sur les épreuves communes, et garantissait donc la qualité de l'impression ⁶⁹. En outre, de telles pièces étant généralement tirées en petit nombre, leur rareté les rendait également désirables, si bien qu'à la fin du XVIII^e siècle, le marchand François-Charles Joullain dénonçait la manière dont les graveurs faisaient systématiquement imprimer des épreuves avant la lettre pour les vendre à des prix jugés excessifs ⁷⁰. Si la plupart des amateurs souhaitaient donc acquérir une pièce avant la lettre, ils n'éprouvaient cependant pas le besoin de joindre à celle-ci la même estampe avec la lettre : l'une ou l'autre suffisait

généralement. Ainsi, de grands amateurs comme Quentin de Lorangère, Claude Potier ou Pierre Clairambault avaient réunis, dans les œuvres de Callot qu'ils avaient composés, de nombreuses pièces avec des différences d'état et un certain nombre d'épreuves avant la lettre ; dans ce dernier cas, ils n'avaient cependant pas cherché à obtenir les mêmes pièces avec la lettre ⁷¹. La description des différences dans la lettre ne requérait d'ailleurs aucunement le même soin que les différences résultant du travail du graveur. Pour son catalogue de l'œuvre de Rubens paru en 1752, Robert Hecquet ne jugea pas nécessaire de distinguer les épreuves avant ou avec la lettre : il se contentait simplement de mentionner qu'il « faut avoir cette estampe avant ⁷² [la lettre] ». Vingt ans plus tard, Jombert fournissait parfois des descriptions fort détaillées des différentes adresses ajoutées aux estampes de Stefano Della Bella, mais il les reléguait généralement en note de bas de page car elles ne servaient qu'à « être assuré des premières épreuves ⁷³ ». Il s'agissait donc d'une simple indication destinée à permettre aux amateurs de choisir aisément les meilleures épreuves.

- 28 Ce traitement particulier peut s'expliquer par le fait que les inscriptions n'étaient généralement pas exécutées par l'auteur de la figure et requéraient l'intervention d'un artisan spécialisé ⁷⁴. Dans un contexte où les différences d'état devinrent essentiellement appréciées comme témoins du processus créatif, les modifications de la lettre ne présentaient guère d'intérêt en elles-mêmes : l'amateur ne ressentait pas le besoin de posséder deux épreuves avant et avec la lettre, et le catalographe ne trouvait aucune raison de décrire minutieusement ce qui distinguait l'une de l'autre. La perception des états comme étapes du processus artistique avait sans nul doute favorisé l'intérêt pour la recherche et l'identification des différences d'une épreuve à une autre au cours de la première moitié du XVIII^e

siècle. Cependant, elle conduisait aussi à écarter toute trace de modification sur le cuivre qui ne dépendait pas directement du travail de l'artiste.

- 29 Cette tendance n'était cependant pas hégémonique. En effet, les estampes de Le Clerc semblent avoir progressivement échappé à cette logique. Avant le milieu du siècle, plusieurs des grandes collections parisiennes comprenaient quelques épreuves des pièces du graveur avant et avec la lettre ⁷⁵. En outre, dans son catalogue raisonné de l'œuvre de Le Clerc, paru seulement deux ans après celui consacré aux estampes de Della Bella, Jombert accorde cette fois à la description des différences dans la lettre le même statut qu'à celle de toute autre différence d'état. Ce choix doit être attribué à l'intérêt particulier que les plus grands amateurs contemporains – Paignon-Dijonval ou Charles Le Normant du Coudray – manifestaient pour l'intégralité des différences d'état, même lorsque celles-ci ne consistaient qu'en un changement de la lettre ⁷⁶. Que cet engouement ait été particulièrement significatif dans le cas des pièces de Le Clerc s'explique, d'une part, par le nombre exceptionnel de changements auxquels le graveur avait procédé, lesquels encourageaient une recherche d'exhaustivité. D'autre part, ses estampes avaient généré, notamment au travers de Jombert et de son entourage, un mode de collectionnisme érudit, dans lequel la moindre information relative à chaque pièce individuelle était jugée potentiellement digne d'intérêt, non pas seulement pour le catalographe mais également pour l'amateur lui-même ⁷⁷.
- 30 La description des différences dans la lettre commença à être plus systématique au tournant du XIX^e siècle. Dans son *Peintre graveur*, Bartsch pouvait parfois se contenter de mentionner brièvement qu'il existait « des épreuves avant les noms » ou « avant les mots ⁷⁸ », mais il lui arrivait aussi de décrire avec précision les différences

dans la lettre en les intégrant parmi les différences d'état. Par exemple, il distingue « quatre différentes épreuves » des *Trois vaches au repos* de Nicolaes Berchem ⁷⁹ et souligne que « [l]a troisième ne diffère de la seconde qu'en ce qu'au haut de la gauche se voient gravés les mots : *N. Berghem fe.* ⁸⁰ ». De manière plus radicale encore, il consacre une description complémentaire aux deux premiers états de l'*Allégorie de la guerre* de Hendrick Goltzius ⁸¹ qui ne concerne que des différences dans la lettre :

La première [épreuve] est sans l'inscription : Curus Belli, et sans les vers : Varius eventus est belli etc. Cette épreuve porte l'adresse : Theodor. Galle excud.

La seconde porte au milieu du haut les mots : Currus Belli. Elle est pareillement sans le vers : Varius eventus est belli etc. Dans l'adresse, le mot Theodor. est effacé et remplacé par celui de Joan ⁸² .

- 31 De telles informations permettaient alors de reconstituer le parcours du cuivre entre les mains de différents éditeurs. Autrement dit, la description des états ne servait plus tant à décrire les étapes du travail du graveur qu'à reconstituer l'histoire du cuivre même.
- 32 En dépit du soin apporté à cet aspect et d'une conscience aiguë des enjeux propres à la description des états, Bartsch ne chercha jamais à définir une pratique d'écriture systématique. Il semble que ce soit à Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil que revient le mérite d'avoir déterminé l'usage actuel dans son *Peintre-graveur français* ⁸³ . En effet, dès le premier volume paru en 1835, le terme « état » est toujours employé, la suite des différents états est présentée dans l'ordre chronologique, et chaque état, indépendamment de sa nature, est distingué par un numéro en chiffre romain. Comme l'atteste le sous-titre donné à son ouvrage, Robert-Dumesnil s'était largement inspiré de l'entreprise de Bartsch ⁸⁴ . Pourtant, un réel écart sépare la démarche de chacun des deux catalographes. Loin d'être anodine, elle témoigne en réalité d'un changement conceptuel induit par l'adoption progressive du terme « état » – et surtout de

son équivalent anglais « *state* » – dans la littérature sur l'estampe durant les trois premières décennies du XIX^e siècle ⁸⁵.

Conclusion

- 33 Durant le XVII^e siècle, l'absence de catalogues décrivant les différences d'état rendait leur identification encore très difficile : seule la rencontre hasardeuse de deux épreuves d'une même estampe offrait alors l'occasion de repérer un nouvel état. De telles découvertes étaient certainement trop rares pour susciter un réel intérêt. Certes, le tirage des *Grandes misères de la guerre* avant l'inclusion des vers atteste que certains amateurs recherchaient les pièces avant la lettre pour s'assurer de leur qualité tandis que le témoignage de Houbraken suggère que les différences dans plusieurs estampes de Rembrandt étaient connues des contemporains du graveur et généraient déjà un certain engouement en raison de leur caractère ludique. Tout laisse penser que de tels cas demeuraient cependant exceptionnels, et que les différences d'état restaient, dans la plupart des cas, comparables à d'autres différences remarquables d'une épreuve à une autre, et étaient ainsi appréciées comme de simples curiosités mais non recherchées activement.
- 34 Pour que les états commencent à être recherchés et à faire l'objet de descriptions, la réunion de plusieurs facteurs était nécessaire. Les états devaient tout d'abord susciter un intérêt suffisamment fort chez un certain nombre d'amateurs. Il semble que les estampes de Rembrandt aient pu jouer un rôle crucial dans ce développement, non pas en raison des éléments précis que le graveur avait volontairement modifié dans certaines de ses pièces, mais plutôt parce que les variations observées dans les premières épreuves pouvaient se présenter comme autant d'étapes de son travail. Ce

mode d'appréhension des états fut ensuite appliqué à d'autres graveurs et se généralisa, entraînant notamment les graveurs à tirer des premiers états à l'eau-forte pure, plus à même d'exprimer l'esprit de leur créateur.

35 Il fallait également des supports matériels pour diffuser ces informations, ce que permirent la rédaction et la publication de catalogues détaillant leur contenu à la pièce et non plus à l'ensemble. Ce phénomène résultait en partie de l'attrait croissant des amateurs pour les états et contribua, dans un mouvement dialectique, à le stimuler davantage, entraînant un goût pour les états rares. Les épreuves avant la lettre, initialement recherchées pour leur qualité supérieure, devinrent également convoitées en raison de leur rareté. Durant la seconde moitié du siècle, les moindres différences, même les plus insignifiantes, suscitèrent un engouement inédit chez les amateurs les plus fervents. En réponse à cet intérêt, les catalographes redoublèrent de soin dans leurs descriptions et adoptèrent une approche toujours plus érudite de l'estampe, dans laquelle chaque état servait finalement à reconstituer l'histoire de l'œuvre elle-même, indépendamment de celle de son créateur.

NOTES

1. Sur la question des états chez Rembrandt, voir en dernier lieu Robert Fucci (dir.), *Rembrandt's Changing Impressions*, Cologne, Walther König, 2015.
2. Antony Griffiths et Hugo Chapman, « Israel Henriet, the Chatsworth Album and the Publication of the Work of Jacques Callot », *Print Quarterly*, vol. 30, n^o 3, 2013, p. 273-293 ;

Roger-Armand Weigert, « Stefano della Bella et trois de ses éditeurs parisiens : les deux Pierre Mariette et François Langlois dit Ciartres », *Études d'art*, vol. 5, 1950, p. 71-84.

3. À propos de cette estampe, voir Grazia Rapacciuolo et Maxime Préaud, « Pierre Lombart (1612/1613-1681), “Maître graveur en taille-douce” », *Nouvelles de l'estampe*, n° 247, 2014, p. 16-18.

4. À titre d'exemple, je me permets de renvoyer à la démonstration que j'ai faite dans ce sens, au sujet de deux dessins liés à l'estampe de la *Grande galerie de Versailles* de Sébastien Le Clerc (Antoine Gallay, « Sébastien Leclerc's Preparatory Drawing for the View of the Hall of Mirrors (1684) : A Reassessment », *Print Quarterly*, vol. 39, n° 3, 2022, p. 45-50).

5. Marianne Grivel, « L'amateur d'estampes en France aux xvi^e et xvii^e siècles », in Frédéric Barbier (dir.), *Le Livre et l'historien : études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, Genève, Droz, 1997, p. 217-218.

6. Michel de Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce. Avec un dénombrement des pièces qui y sont contenues*, Paris, François Langlois, 1672, p. 8.

7. C'est l'un des enjeux principaux des *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et graveure, et des originaux d'avec leurs copies* d'Abraham Bosse (Paris, A. Bosse, 1649). Sur le statut et la pratique de la copie d'estampes, voir notamment Véronique Meyer, « Gravure d'interprétation ou de reproduction ? Invention, traduction et copie : réalités historiques et techniques », *Estampes et gravures d'illustration*, Lyon, Institut d'histoire de l'art de Lyon, 1989, p. 44 ; Antony Griffiths, *The Print before Photography : an Introduction to European Printmaking 1550-1820*, Londres, British Museum, 2016, p. 128-131.

8. Selon Cristina Aube (*Michel de Marolles and the Rise of Printmaking in the Grand Siècle*, thèse de doctorat, Université du Delaware, 2013, p. 199, n. 559), il est difficile de savoir si Marolles parle des seules différences d'état ou de toutes les sortes de différences qui peuvent exister entre deux épreuves. À mon sens, les différences d'état sont bien trop rares pour se trouver « toujours » entre deux épreuves : en conséquence, Marolles fait nécessairement référence ici à toutes les différences possibles, par exemple celles concernant le papier ou la qualité d'impression.

9. Rainer Schoch, Matthias Mende et Anna Scherbaum (dir.), *Albrecht Dürer : das druckgraphische Werk*, Munich, Prestel, 2001, n° 39. Ces deux pièces figuraient manifestement déjà dans la collection d'Albert de Saxe-Teschen (Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur*, Vienne, Degen et Mechetti, 1802-1821, vol. 7, p. 30-31) mais il serait intéressant de pouvoir identifier leurs précédents propriétaires.

10. A. Griffiths, *The Print Before Photography...*, *op. cit.*, p. 430.

11. Diana Dethloff, « Sir Peter Lely's Collection of Prints and Drawings », in Christopher Baker, Caroline Elam et Genevieve Warwick (dir.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 136. Concernant Marolles, la question a été négligée par Cristina

Aube (2013), et je remercie Carla Julie, qui consacre actuellement sa thèse à l'amateur, de m'avoir confirmé la présence d'épreuves de différents états dans les recueils de la BnF.

12. « *dit is Ongemeen : met asseerin[g] achter de rugh* ». Voir à ce sujet Ger Luijten, « Rembrandt the Printmaker : The Shaping of an Oeuvre », in Erik Hinterding, Ger Luijten et Martin Royalton-Kisch (dir.), *Rembrandt, the Printmaker*, Londres, British Museum, 2000, p. 21; R. Fucci (dir.), *Rembrandt's Changing Impressions*, op. cit., p. 31.

13. Voir Antoine Gallay, « Writing the History of the Copperplate: The Dissemination of the Term "State" among Early Nineteenth-century Print Scholars » (en préparation).

14. Voir par ex. *Catalogus van de weêrgalooze en eenigste volkome verzameling der printkunst van Rembrandt met alle haar' veranderingen [...] vergaderd zedert den jaare 1728 tot heden door den heer Amadé de Burgy / Catalogue de l'incomparable et la seule complete collection des estampes de Rembrant, avec toutes leurs variations, gravées de sa propre main [...] Recueilli depuis l'An 1728 jusqu'à présent, par M. Amadé de Burgy*, La Haye, Pieter Gerard van Baalen, 1755. Sur l'emploi et la signification de ces termes, voir R. Fucci (dir.), *Rembrandt's Changing Impressions*, op. cit., p. 34.

15. Voir par ex. Edme-François Gersaint, Pierre-Charles-Alexandre Helle et Jean-Baptiste Glomy, *A Catalogue and Description of the Etchings of Rembrandt Van-Rhyn, With some Account of His Life*, Londres, T. Jeffereys, 1752 ; Daniel Daulby, *A Descriptive Catalogue of the Works of Rembrandt and His Scholars Bol, Livens, and Van Vliet*, Liverpool, J. Mac Creery, 1796.

16. Voir par ex. Adam von Bartsch, *Anleitung zur Kupferstichkunde*, Vienne, J. B. Wallishauser, 1821.

17. William Gilpin, *An Essay Upon Prints : Containing Remarks Upon the Principles of Picturesque Beauty, the Different Kinds of Prints, and the Characters of the Most Noted Masters*, Londres, G. Scott, for J. Robson, 1768, p. 242-246 ; Johann Caspar Füesslin, *Raisonirendes Verzeichnis der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke*, Zurich, Drell ; Gessner ; Füesslin und Comp., 1771, p. 178.

18. Sur cette pratique, voir en dernier lieu Robert Fucci, « Rembrandt and the Business of Prints », in Stephanie S. Dickey et Jochen Sander (dir.), *Rembrandt in Amsterdam : Creativity and Competition*, Ottawa, National Gallery of Canada, 2021, p. 325-343.

19. « *Ja de drift was in dien tyd zoo groot dat zulke luiden voor geen regte lief hebbers gehouden wierden, die het Junootje met en zonder 't kroontje, 't Josephje met het wit en bruine troonitje en diergelyke meer, niet hadden* » (Arnold Houbraken, *De Grootte schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, J. Swart ; C. Boucquet ; M. Gaillard, 1753 (1718-1721), vol. 1, p. 271).

20. *New Hollstein*, n° 167.

21. « *Ja het Vrouwtje by de kachel, schoon van zyn geringste, moest elk met, en zonder 't witte mutsje, met, en zonder het sleutelkachtje hebben, 't geen hy door zyn zoon Titus (kwamsuis te gering voor hem) liet uitventen* » (A. Houbraken, *De Grootte schouburgh...*, op. cit., vol. 1, p. 271).

22. *New Hollstein*, n° 307.

23. A. Griffiths et H. Chapman, « Israel Henriët, the Chatsworth Album... », art. cité, p. 278.
24. Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et graveure, ou introduction à la connoissance des plus beaux arts, figurés sous les tableaux, les statues et les estampes*, Paris, Estienne Picart, Nicolas Le Clerc, 1699-1700, vol. 1 (partie 2), p. 191.
25. Voir par exemple, *ibid.*, vol. 1 (partie 2), p. 197, 200, 202, 203, 206. Le nom du portraituré dans la bordure de la figure constitue par contre bel et bien une « retouche ».
26. *Ibid.*, vol. 1 (partie 2), p. 191.
27. Martin Royalton-Kisch, « Rembrandt, Zomer, Zanetti and Smith », *Print Quarterly*, vol. 10, n° 2, 1993, p. 111-122.
28. Catalogue manuscrit des pièces de Rembrandt dans les collections Beringhen et Peter, BnF, Estampes, Rés. Ye-33-4.
29. « L'œuvre le plus complet que j'aye est celui de Nanteuil dans lequel il ne me manque rien » (Lettre de Bégon à Villermont, 4 novembre 1702, transcrite in Georges Duplessis (éd.), *Un curieux du xvii^e siècle : Michel Bégon, intendant de la Rochelle. Correspondance et documents inédits*, Paris, A. Aubry, 1874).
30. F. Le Comte, *Cabinet des singularitez...*, *op. cit.*, vol. 1 (partie 2), p. 191.
31. Antoine Gallay, *Sébastien Le Clerc (1637-1714). Entre arts et sciences : les ambitions d'un graveur au siècle de Louis XIV*, thèse de doctorat, Université de Genève ; Université Paris Nanterre, 2021, p. 317-318.
32. Laurent-Josse Le Clerc, « Catalogue de tous les ouvrages de Sébastien Le Clerc », Paris, Séminaire de Saint-Sulpice, ms. 854, années 1674, n° 2, 1693, n° 3, 1695, n° 4, 1696, n° 1.
33. *I.F.F. xvii^e*, n° 616.
34. Paris, Séminaire de Saint-Sulpice, ms. 854, année 1693, n° 3.
35. *Catalogue du cabinet d'estampes de M. le duc de Mortemart*, Paris, Briasson, 1739, p. 43, n° 479. *I.F.F. xvii^e*, n° 3004.
36. *Catalogue du cabinet d'estampes de M. le duc de Mortemart, op. cit.*, p. 44, n° 486. *I.F.F. xvii^e*, n° 9.
37. *Catalogue du cabinet d'estampes de M. le duc de Mortemart, op. cit.*, p. 44, n° 490. *I.F.F. xvii^e*, n° 462.
38. *I.F.F. xvii^e*, n° 457.
39. Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*, Paris, J. Barois, 1744, p. 154, n° 66.
40. Antoine Gallay, « La rareté à l'épreuve du multiple : L'introduction des tirages limités dans le commerce de l'estampe (xvii^e-xviii^e siècles) », *Histoire de l'art* (numéro thématique *Reproductions* dirigé par Emmanuel Lamouche et Matthieu Lett), n° 92, 2023, p. 75-86.
41. E.-F. Gersaint, *Catalogue raisonné [...] du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère, op. cit.*, p. 155-156, n° 66.

42. Voir l'exemple de Claude Potier, tel que je l'ai présenté dans A. Gallay, « La rareté à l'épreuve du multiple... », art. cité, p. 81-82.

43. Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, et de l'utilité des estampes*, Paris, Charles de Sercy, 1699, p. 434.

44. « Men ziet van het Pourtretje van Lutma (om een voor alle ten voorbeeld te stellen) drie onderscheiden drukken: eene die ruuw geschetst is, een wat meer opgemaakt, met byvoeging van een glasmaam, en eindelyk een uitvoerig en kragtig uitgevoerd. Men ontdekt ook aan het pourtretje van Silvius, dat het op gelyke wyze eerst ruuw geëtst is, de teedere tintelschaduwe en kragt daar naderhand is ingebracht, en zoo eel en zagt gehandelt, als door de schraapkonst kan gedaan worden » (A. Houbraken, *De Grootte schouburgh...*, op. cit., vol. 1, p. 271).

45. BnF, Estampes, Rés. Ye-33-4, n° 40-42.

46. Edme-François Gersaint, Pierre-Charles-Alexandre Helle et Jean-Baptiste Glomy, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt*, Paris, Charles-François Hochereau, 1751 p. 45-46.

47. Zomer aurait annoncé que sa propre collection « r enferm[ait] tous les changements et retouches » (Jean Duchesne, *Description des objets d'art qui composent le cabinet de Feu M. le baron V. Denon : estampes et ouvrages à figures*, Paris, Tilliard, 1826, p. 92) ; Röver affirmait lui aussi qu'il possédait les estampes du graveur « met alle de veranderingen » (avec tous les changements) (J. G. Van Gelder et N. F. Van Gelder-Schrijver, « De "Memorie" van Rembrandt's prenten in het bezit van Valerius Röver », *Oud Holland* , vol. 55, 1938, p. 10) ; quant à Burgy, le titre du catalogue de sa collection indique clairement que la collection est « complete [...] avec toutes [les] variations, gravées de sa propre main [i.e. celle de Rembrandt] » (*Catalogus van de weërgalooze en eenigste volkome verzameling der printkunst van Rembrandt...*, op. cit.).

48. À ce sujet, voir Erik Hinterding, « Rembrandt Print Studies: Past and Current State of Affairs », *Rembrandt : The Quest for Chiaroscuro. Essays*, Tokyo, National Museum of Western Art, 2012, p. 85-93.

49. Pierre Yver, *Supplément au catalogue raisonné de MM. Gersaint, Helle et Glomy, de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt*, Amsterdam, P. Yver, 1756, p. III.

50. Adam von Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs*, Vienne, A. Blumauer, 1797, vol. 1, p. X.

51. Louis Doissin, *Sculptura carmen / La Gravure, poème*, Paris, Le Mercier, 1753, p. 38.

52. Charles-Gilbert Terray Morel de Vindé et Pierre-Maurice Bénard, *Cabinet de M. Paignon Dijonval : état détaillé et raisonné des dessins et estampes dont il est composé*, Paris, Huzard, 1810, p. VII.

53. Charles-Antoine Jombert, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Sébastien le Clerc, chevalier romain, dessinateur et graveur du cabinet du roi, disposé par ordre historique, suivant l'année où*

chaque pièce a été gravée, depuis 1650 jusqu'en 1714, avec la vie de ce célèbre artiste, Paris, Jombert, 1774, vol. 1, p. III.

54. *Ibid.*, vol. 1, p. XIX.

55. A. Gallay, *Sébastien Le Clerc...*, *op. cit.*, p. 319.

56. E.-F. Gersaint, *Catalogue raisonné [...] du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*, *op. cit.*, p. 155 ; C.-A. Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien le Clerc*, *op. cit.*, p. 228 ; William Gilpin, *An Essay Upon Prints: Containing Remarks Upon the Principles of Picturesque Beauty, the Different Kinds of Prints, and the Characters of the Most Noted Masters*, Londres, G. Scott, for J. Robson, 1768, p. 237-238.

57. Jules Lieure, *Jacques Callot*, Paris, Éd. de la Gazette des beaux-arts, 1924-1927, n° 361.

58. E.-F. Gersaint, *Catalogue raisonné [...] du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*, *op. cit.*, p. 91.

59. Voir les mentions réunies dans Benjamin G. Larkin, *The Elusive Œuvre of Jacques Callot*, thèse de doctorat, Université Harvard, 2003, p. 138, n.107.

60. J. Lieure, *Jacques Callot*, *op. cit.*, n° 568.

61. B. G. Larkin, *The Elusive Œuvre of Jacques Callot*, *op. cit.*, p. 138, n. 107.

62. Alessandro Baudi Di Vesme et Phillis Dearborn Massar, *Stefano Della Bella : catalogue raisonné*, New York, Collectors Editions, 1971, n° 850.

63. Charles-Antoine Jombert, *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Étienne de La Belle, peintre et graveur florentin. Disposé par ordre historique suivant l'année où chaque pièce a été gravée. Avec la vie de cet artiste, traduite de l'Italien, et enrichie de notes*, Paris, Jombert, 1772, p. 111, n° 1. Pour un exemple similaire, voir la description des premiers états du *Siège d'Arras* (p. 197, n° 1).

64. A. Gallay, « La rareté à l'épreuve du multiple... », art. cité, p. 83-84.

65. Sur ce phénomène, voir Antony Griffiths, « Proofs in Eighteenth-Century French Printmaking », *Print Quarterly*, vol. 21, n° 1, 2004, p. 3-17.

66. Cette idée est manifestement extrêmement répandue à ce moment-là en France. On la trouve notamment exprimée dans la réédition augmentée que Charles-Nicolas Cochin donna du traité d'Abraham Bosse, *De la manière de graver à l'eau forte et au burin, et de la gravure en manière noire, avec la façon de construire les presses modernes et d'imprimer en taille-douce*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1745, p. XXI-XXII. Voir aussi François-Charles Joullain, *Réflexions sur la peinture et la gravure, accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général*, Metz, C. Lamort, 1786, p. 92 ; François-Léandre Regnault-Delalande, *Catalogue raisonné des estampes du cabinet de M. le comte Rigal*, Regnault-Delalande, 1817, p. V. Sur le lien entre le dessin et l'eau-forte, voir A. Griffith, *The Print Before Photography...*, *op. cit.*, p. 476-478.

67. Charles-Antoine Jombert, *Catalogue de l'œuvre de Ch. Nic. Cochin fils*, Paris, Prault, 1770.

68. Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné des différents effets curieux et rares contenus dans le cabinet de feu M. le Chevalier de la Roque*, Paris, Jacques Barois et Pierre-Guillaume Simon, 1745, p. 199.

69. Sur le statut des épreuves avant la lettre, voir A. Griffiths, « Proofs in Eighteenth-Century French Printmaking », art. cité ; id, *The Print Before Photography...*, op. cit., p. 431-433.
70. F.-C. Joullain, *Réflexions sur la peinture et la gravure...*, op. cit., p. 137.
71. E.-F. Gersaint, *Catalogue raisonné [...] du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*, op. cit., p. 58-108 ; François-Charles Joullain, *Catalogue des estampes du cabinet de M. *** [Clairambault] consistant dans les œuvres des maîtres d'Italie, de Flandres et de France*, Paris, Le Breton, 1755, p. 24-28 ; Pierre-Charles-Alexandre Helle et Jean-Baptiste Glomy, *Catalogue raisonné des tableaux, desseins et estampes des plus grands maîtres [sic], qui composent le Cabinet de feu Monsieur Potier, avocat au Parlement*, Paris, Didot, 1757, p. 82-96.
72. Robert Hecquet, *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens, auquel on a joint l'œuvre de Jordaens et celle de Wisscher*, Paris, Briasson et Jombert, 1751, p. 2, 7-10, 23, 25, 59, 70.
73. C.-A. Jombert, *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Étienne de La Belle...*, op. cit., p. 131, n° 1. Voir aussi p. VIII, 82, 112, 114, 140, 142.
74. A. Griffiths, *The Print Before Photography...*, op. cit., p. 42-43.
75. *Catalogue du cabinet d'estampes de M. le duc de Mortemart*, op. cit., p. 43-44 ; E.-F. Gersaint, *Catalogue raisonné [...] du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*, op. cit., p. 149 ; F.-C. Joullain, *Catalogue des estampes du cabinet de M. *** [Clairambault]...*, op. cit., p. 33 ; P.-C.-A. Helle et J.-B. Glomy, *Catalogue raisonné des tableaux, desseins et estampes des plus grands maîtres [sic], qui composent le Cabinet de feu Monsieur Potier...*, op. cit., p. 98.
76. Voir par ex. C.-A. Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien le Clerc*, op. cit., vol. 2, p. 86, 132, 234.
77. À ce sujet, je me permets de renvoyer à Antoine Gallay, « Lorsque la passion de l'estampe conduit à la destruction du livre : l'évolution des manières de collectionner l'œuvre gravé de Sébastien Le Clerc au cours du XVIII^e siècle », *Histoire et civilisation du livre* (numéro thématique *Des images et des livres. Regards croisés de l'histoire de l'art et de l'histoire du livre*, dirigé par Clarisse Evrard, Fabienne Henryot et Chloé Perrot), vol. 20, 2024, p. 181-197 ; ainsi que id., « L'amour de l'art, ou le plaisir de la connaissance : l'«œuvromanie» de Charles-Antoine Jombert (1712-1784) », in Jan Blanc, Marianne Cojannot-Le Blanc et Pascal Dubourg-Glatigny, *Mélanges en l'honneur de Christian Michel*, Genève, Droz, 2025 (à paraître).
78. A. von Bartsch, *Le Peintre graveur*, op. cit., vol. 5, p. 102-104 ; vol. 8, p. 146.
79. Hollstein, n° 3.
80. A. von Bartsch, *Le Peintre graveur*, op. cit., vol. 5, p. 256.
81. New Hollstein, n° 204.
82. A. von Bartsch, *Le Peintre graveur*, op. cit., vol. 3, p. VI-VII.
83. Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil et Georges Duplessis, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*, Paris, Warée, 1835-1871. Antony Griffiths (*The Print Before Photography...*, op. cit., p. 539, n.41) avait déjà noté la manière novatrice dont Robert-Dumesnil décrivait les états.

84. Le titre complet mentionne en effet « ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de M. Bartsch ». Voir le commentaire de Georges Duplessis à ce sujet, dans A.-P.-F. Robert-Dumesnil et G. Duplessis, *Le peintre-graveur français...*, op. cit., vol. 9, p. VIII.

85. Voir A. Gallay, « Writing the History of the Copperplate », art. cit.

RÉSUMÉS

Aujourd'hui le terme d'« état » est employé pour distinguer deux épreuves issues d'un même cuivre mais qui présentent cependant des différences en raison de retouches effectuées entretemps par le graveur. Cet article s'attache à montrer comment ces différences acquièrent progressivement de la valeur auprès des amateurs. Si elles avaient initialement pu susciter de la curiosité et de l'étonnement, c'est surtout le jeu de significations qu'on commença à leur prêter au cours du XVIII^e siècle qui détermina leur succès. En parallèle, l'émergence des catalogues raisonnés devait encourager encore l'identification et la recherche des différents états, contribuant ainsi à arrêter leur sens et à formaliser la manière de les décrire.

Today, the term 'state' is used to distinguish between two prints made from the same copper plate that show differences due to modifications made in the meantime by the engraver. This article aims to show how these differences gradually gained value among collectors. While they may have initially sparked curiosity and amazement, it was primarily the set of meanings attributed to them during the 18th century that determined their success. In parallel, the emergence of *catalogues raisonnés* further encouraged the identification and search for different states, thus helping to establish their meaning and formalize the way they were described.

INDEX

Mots-clés : épreuve, état, estampe, catalogue, amateur, Rembrandt van Rijn, Sébastien Le Clerc, Jacques Callot

AUTEUR

ANTOINE GALLAY

Chercheur NFS, Université de Lausanne

Annoncer l'estampe dans le *Mercure de France* (1724-1744)

Announcing Prints in the Mercure de France (1724-1744)

Chloé Perrot

- 1 Les périodiques du xviii^e siècle, dans la mesure où ils servent à diffuser des annonces présentant au public les nouvelles parutions d'estampes, sont une source essentielle pour analyser la manière dont les estampes sont décrites, du point de vue des éditeurs, mais à destination d'un public élargi. En effet, ces annonces ont pour particularité de mobiliser un vocabulaire professionnel, sans devenir technique, mais aussi de rendre l'information accessible aux acheteurs potentiels, *connoisseurs* ou simples amateurs. Plus encore, afin d'atteindre l'efficacité commerciale, les plus développées d'entre elles tentent de restituer toutes les qualités visuelles de l'image, sans le secours de l'illustration.
- 2 Au regard du nombre de titres de périodiques et de l'importance croissante du corpus des encarts qui concernent l'estampe, nous avons choisi de limiter notre analyse au *Mercure de France* entre 1724 et 1744, soit vingt-et-une années pendant lesquelles le journal est dirigé par Antoine de Laroque. Pendant cette période, une année représente en moyenne quatorze numéros : un chaque mois, deux en juin et deux en décembre. Ce ne sont pas moins de 526 annonces qui

sont alors diffusées, chacune informant le public de la mise au jour d'une ou plusieurs estampes décrites dans un texte continu ou bien recevant chacune son propre paragraphe.

- 3 Les textes ne sont pas présentés comme des annonces publicitaires, mais plutôt comme des articles informant les lecteurs de l'actualité des arts. L'usage extensif du « on » et une relative neutralité dans le ton brouillent les pistes quant à l'identité de l'auteur. Ainsi, la toute première du genre, promouvant la gravure en seize pièces de l'*Apothéose d'Hercule*, décor de la Galerie du Président Lambert de Torigny, commence ainsi : « Les Curieux d'Estampes seront bien aises d'apprendre que l'on a gravé depuis quelques temps un bel Ouvrage en ce genre, que nous avons crû devoir annoncer ¹. ». On ne sait rien non plus des tarifs appliqués puisque ce n'est qu'en 1786 que le *Journal de Paris* les affiche explicitement : 27 livres par colonne et la remise au bureau d'un exemplaire des ouvrages nouveaux annoncés ².
- 4 Cette formule prend sa source dans l'ancêtre du *Mercure de France*, le *Mercure galant* ³, qui s'engage, le 1^{er} février 1686, à donner le premier jour de chaque mois le catalogue des estampes qui ont paru « séparément du Mercure, afin qu'elles passent plus aisément, & avec plus de diligence dans les provinces, & dans les Pays Etrangers ⁴. » L'appel à publication vise implicitement les graveurs ou les éditeurs. L'avis fournit alors quelques consignes qu'il nous semble devoir reproduire complètement :

On marquera le prix de chaque Estampe, les Noms des Graveurs, & de ceux qui débiteront lesdites Estampes ; & l'on fera sçavoir en faveur des provinciaux, & des Etrangers, celles ausquelles on travaillera, afin qu'ils puissent mander qu'on les leur envoie aussi-tost qu'elles seront achevées, & que ce leur soit d'un moyen facile pour les avoir plutôt, que s'ils ne les faisoient venir qu'après avoir sceu qu'elles sont faites. On recevra les Avis de ceux qui manderont leurs sentimens pour en faire de nouvelles qu'ils croiront se devoir débiter, & les Desseins de celles qu'ils seront persuadez qui se pourront vendre en leur Pays ; comme aussi celles qui y auront este gravées & qui s'y vendront. On fera un détail du Sujet de chaque

Estampe historique, & l'on remarquera en quoy les autres pourront estre utiles, & dans quelle veüe elles ont esté faites. On instruira du talent de chaque Graveur, & s'il travaille au Burin, ou à l'Eau-forte, en grand ou en petit, comme Calot, & s'il fait du Paisage, des Portraits, ou de l'Histoire. Toutes ces choses seront cause que les que les Imagers feront travailler à un plus grand nombre d'Estampes nouvelles, parce qu'ils seront seurs que ces Estampes estant connuës ils en auront un plus grand débit ⁵.

- 5 Le texte n'indique pas que les annonceurs aient à verser une quelconque somme pour faire imprimer leur communiqué. En revanche, ce supplément au *Mercure galant*, prévu pour le mois de mai au format in-12, coûte cinq sols à l'achat ⁶. Ce projet est un relatif échec dans la mesure où les marchands n'y trouvent pas l'intérêt que le journaliste y voyait. Ils refusent notamment d'annoncer leurs prix ou de voir leurs productions comparées entre elles, les véritables nouveautés tardent à paraître ⁷ et la rubrique « Histoire des estampes », quand elle paraît, est intégrée au corps du périodique. Néanmoins, la structure de base d'une annonce-type est posée ⁸.
- 6 L'idée trouve finalement un écho dans le *Mercure* (titre éphémère pris par le périodique entre 1721 et 1723), mais c'est dans le *Mercure de France* (à partir de 1724) que la véritable annonce de vente d'estampes se développe tout à fait. Les premières décennies sont marquées par des innovations et le périodique publie également des articles plus informatifs ou des parties d'annonces visant à mettre en garde contre les mauvaises pratiques, les copies et les contrefaçons. Nous proposons d'analyser ici cette abondante matière, tant du point de vue de la composition des textes que celui du vocabulaire employé. Préambule nécessaire, nous ne traitons pas ici des articles qui évoquent l'estampe en tant qu'illustration d'imprimés, ni les estampes parfois insérées dans les pages du *Mercure* également à titre d'illustration.

- 7 La première annonce informant les lecteurs que de nouvelles estampes sont proposées à la vente fait son apparition dans le *Mercur de France* dès février 1724 ⁹. Elle est alors classée dans la rubrique des « Nouvelles littéraires », à la sous-partie « Des Beaux Arts, &c. ». Il s'agit de faire valoir les estampes tirées de la galerie du Président Lambert de Torigni représentant l'*Apothéose d'Hercule* d'après seize dessins de Le Brun, gravées par Bernard Picart ou sous sa direction. L'annonce présente une structure assez claire. Elle commence par une adresse au public, l'énonciation du sujet des estampes, elle mentionne le peintre donateur du modèle, le nom du graveur et précise qu'il vit à Amsterdam, puis vient une description des sujets planche par planche, décrivant moins les estampes que leur modèle, et enfin on communique l'adresse de vente locale, au cas d'espèce « à Paris, chez Gaspard Duchange, rue Saint Jacques ». La liste des pièces n'en mentionne pas les titres, mais fournit une description courte voire un rappel de l'épisode représenté, susceptible d'aider le lecteur à se forger une représentation mentale. Ainsi, la deuxième pièce de la série reproduit « Le fond de la galerie, où est représenté Hercule, qui après avoir consumé sur un bucher tout ce qu'il avoit de mortel, monte au Ciel, pour y être reçu au nombre des Dieux. Il est sur un Char, conduit par Minerve, précédé par la Renommée, & Couronné par la Gloire ¹⁰. » En octobre de l'année suivante, ce sont les estampes du chevalier Nicolas Dorigny qui sont annoncées dans un texte qui reprend les mêmes éléments que précédemment, mais dans un ordre légèrement différent ¹¹.
- 8 Le numéro de janvier 1726 marque un tournant. Laroque y publie un appel aux annonces de vente d'estampes dans le corps de son avertissement aux lecteurs. Il répète en cela la démarche de Donneau de Visé, avec les mêmes arguments, mais plus de succès. Il annonce

ainsi son intention de publier régulièrement des avis et met à jour les informations attendues :

Plusieurs personnes souhaiteroient que dans l'article de ce Livre qui regarde les Sciences & les Beaux Arts, on y inserat une Description Sommaire des Belles Estampes que les habiles Graveurs mettent en lumiere d'après les Tableaux des grands Peintres, avec le nom du Graveur & du Peintre, le prix de l'Estampe, & la demeure de celui qui la vend. Nous invitons donc les marchands & les Graveurs à nous communiquer les nouvelles Estampes pour les annoncer d'une manière avantageuse. Les Estampes ne s'affichant point comme les Livres nouveaux, restent ignorées dans les porte feuilles des Marchands, faute d'être annoncées aux curieux qui se feroient un plaisir de les acheter s'ils les connoissoient ¹² .

- 9 Il reprend ensuite presque mot pour mot les arguments avancés au XVII^e siècle dans le *Mercure galant*, arguant tant du service rendu aux marchands que de l'utilité de l'estampe aussi bien du point de vue des artistes qu'à des fins pédagogiques. En situant l'estampe entre les sciences et les Beaux-Arts, Antoine Delaroque en souligne, volontairement ou non, l'aspect technique et expérimental, notamment à travers les recherches sur la couleur, et sa relation naturelle aux Beaux-arts.
- 10 Le contenu des annonces se structure également avec le temps. L'objectif affiché est de faire connaître les nouveautés. En conséquence, les suites (telles que les portraits des grands hommes chez Odieuvre puis chez Petit), qui sont gravées sur plusieurs années et qui fournissent donc des annonces mensuelles récurrentes, sont progressivement passées en fin de liste. Par ailleurs, implicitement, dans l'avertissement de janvier 1726, Laroque cible avant tout l'estampe d'interprétation quand il rappelle les éléments indispensables à une annonce au premier rang duquel figure le nom du peintre. Deux moyens se présentent à qui souhaiterait passer une annonce : en envoyant un mémoire ou en adressant une estampe accompagnée des informations utiles. En d'autres termes, les pages du périodique sont désormais ouvertes à des articles promotionnels de la main des graveurs, des commanditaires, des éditeurs ou des

marchands, entraînant comme corollaire une personnalisation des contenus et une professionnalisation du vocabulaire employé.

- 11 Jean Audran (1667-1756) se saisit le premier de cette opportunité en juin 1726 en présentant deux grandes compositions : la *Résurrection de Lazare* (fig. 1) et la *Pêche miraculeuse* d'après Jean Jouvenet ¹³. Le graveur profite du texte pour faire savoir qu'il vend également sept estampes d'ornement, dont l'une d'après Gilles-Marie Oppenord qui représente le *Triomphe de Vénus sur les Saisons et les Éléments* et six autres en douze bandes d'après les dessins d'Audran l'aîné. Ce faisant, il va plus loin que l'offre de Laroque, qui ciblait avant tout les estampes reproduisant des tableaux. Le texte reflète cependant une certaine hiérarchie : la gravure d'après la peinture d'histoire d'abord, suivie de l'ornement (en insistant sur un grand nom, Oppenord, bien qu'il ne soit l'auteur que de l'un des sept sujets) et enfin les ornements d'après Audran. Le texte se conclut par l'annonce d'estampes non encore éditées mais dont la gravure est prévue ou en cours, un élément qui n'était pas requis par Laroque mais qui sera une constante des annonces des années suivantes, visant à créer une forme d'attente chez le public.



Fig. 1. Jean Audran d'ap. Jean Jouvenet, *La résurrection de Lazare*, 1726, 52,2x79,5 cm, eau-forte et burin. Musée d'art et d'histoire de Genève. Également conservée à BnF, Estampes, Aa-5 (Audran, Jean)

- 12 Jean Audran est bientôt suivi par d'autres et, de mois en mois, le nombre des annonces prend un rythme plus régulier (fig. 2). L'année 1730 marque un fléchissement soudain, une raréfaction des publications dont les effets se ressentent pendant quatre ans. Cela peut s'expliquer par la pénurie de graveurs qui sévit à la fin des années 1720 et qui est mentionnée par Anton Maria Zanetti dans une lettre au chevalier Gabburi datée du 11 janvier 1728. Il rejette l'idée de faire contribuer des graveurs parisiens à un projet d'édition et écrit : « le moment n'est pas favorable, attendu que M. Crozat ne peut pas savoir ceux dont il a besoin, puisqu'il m'en demande d'Italie pour suivre son entreprise ¹⁴ [...] M. Mariette a tant de travaux, que je suis certain qu'il n'en voudra pas prendre de nouveaux, surtout à cause de la pénurie actuelle de graveurs ¹⁵. » On peut supposer que le temps que des jeunes graveurs se forment,

que les plus aguerris se libèrent de leurs travaux en cours et que les uns et les autres produisent de nouvelles matrices, le manque de main-d'œuvre explique la raréfaction des nouveautés entre 1730 et 1734. Les publications reprennent activement à partir de mai 1734 et leur nombre croît très significativement à partir de 1735, ce qui a peut-être rendu nécessaire leur intégration dans une rubrique clairement distincte. On peut d'ailleurs penser que la baisse de la production a pu entraîner chez les amateurs une forte demande, mettant le marché en tension, ce qui pourrait expliquer une croissance consécutive qui ne se démentira pas pendant plusieurs années.

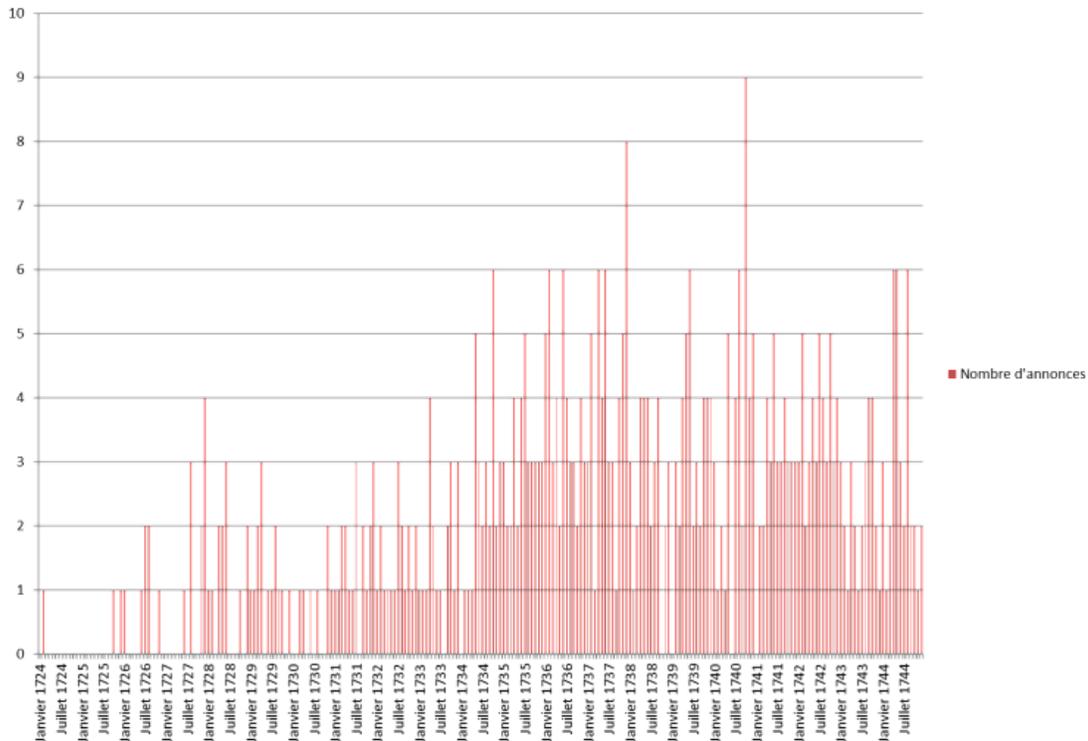


Fig. 2. Graphique présentant l'évolution du nombre des annonces publiées entre janvier 1724 et juillet 1744

- 13 Du point de vue du contenu, nous distinguons dans l'ensemble des annonces deux manières de décrire l'estampe qui ne s'excluent pas l'une l'autre. La première, la plus fréquente, est la description

matérielle, qui se concentre sur les dimensions et sur des aspects techniques. Nous y trouvons les mêmes termes que ceux relevés par Corinne Le Bitouzé ¹⁶. Cela signifie qu'il s'agit d'un vocabulaire partagé, compris et employé par les marchands comme par les amateurs. Le format est le plus souvent indiqué, mais de manière relativement imprécise, du moins de notre point de vue actuel, avide de mesures au millimètre. Il s'agit davantage de donner une indication générale au lecteur comme le confirme le recours à des expressions plus vagues. Ainsi, les grandes estampes sont désignées comme de « grandes feuilles », de « grands morceaux » ou des « morceaux d'importance ». Une seule fois au cours de la période, en juin 1731, Gersaint déclare avoir mis en vente sur « la demie feuille du grand Aigle, un cartouche gravé d'après un dessin de Watteau ¹⁷ », employant le vocabulaire technique désignant le format du papier ¹⁸. Les estampes peuvent également être « moyennes », comme les estampes d'ornement de Jean Audran, ou encore « petites ».

- 14 Les dimensions en pouces sont parfois fournies. Elles ne suivent pas l'ordre aujourd'hui préconisé et standardisé de la hauteur par la largeur, et le sens de la mesure n'est pas toujours indiqué bien que l'orientation ait son vocabulaire propre. Cette orientation peut donc être précisée par les termes « en hauteur » pour l'actuel format portrait, ou « en large » pour l'actuel format paysage. Mme Le Bitouzé a trouvé l'expression « en travers », que nous n'avons pas rencontrée dans les annonces.
- 15 Une manière plus surprenante de donner les dimensions est de faire référence à d'autres pièces de la même série déjà parues. Ainsi, l'annonce des sujets tirés des comédies de Molière d'après Coypel sont dits « à peu près de la même forme que celles de Dom Quichotte ¹⁹ ». En 1728, un article consacré à la gravure des tentures du roi d'après Le Brun (reprise par Jeaurat à la suite de son beau-père,

Sébastien Le Clerc) mentionne que les nouvelles estampes sont de la grandeur et de la forme des cinq déjà parues, en précisant cette fois les dimensions : 20 pouces sur 15. La référence à d'autres pièces peut certainement donner une idée assez précise à ceux qui les connaissent, mais elle vise plutôt à informer qu'en achetant les gravures précédentes et celles annoncées, on pourra constituer des pendants ou une suite, voire les relier ensemble sans difficulté. L'idée de suite semble d'ailleurs particulièrement importante et se retrouve régulièrement dans les publications, justement par la référence à des productions antérieures ou à venir. Ainsi, tout en vantant les qualités de *L'amour au Village* d'après Coypel, Lépicié fait-il savoir aux lecteurs qu'il est occupé à en graver le pendant, *L'amour en Ville* ²⁰. Il précise qu'il y interprète « le même peintre » ce qui laisse supposer que ce n'est pas systématiquement le cas et que deux estampes peuvent être gravées en pendant d'après deux artistes différents.

- 16 La référence à d'autres pièces est plus surprenante quand elles ne sont pas vendues par le même marchand. Ainsi, en juin 1730, la veuve de François Chéreau annonce-t-elle deux portraits du roi et de la reine d'après Van Loo, gravés par Petit et Chéreau, et précise qu'ils sont de la même grandeur que ceux parus chez le sieur Larmessin. Il s'agit peut-être de signaler à celui qui posséderait un des deux portraits de Larmessin qu'il peut acheter l'autre chez la veuve sans dépareiller, ou encore de faire savoir qu'un sujet n'est pas l'exclusivité de la concurrence. En tout cas, les marchands semblent être revenus sur leur prévention première à voir leurs productions comparées entre elles (fig. 3).

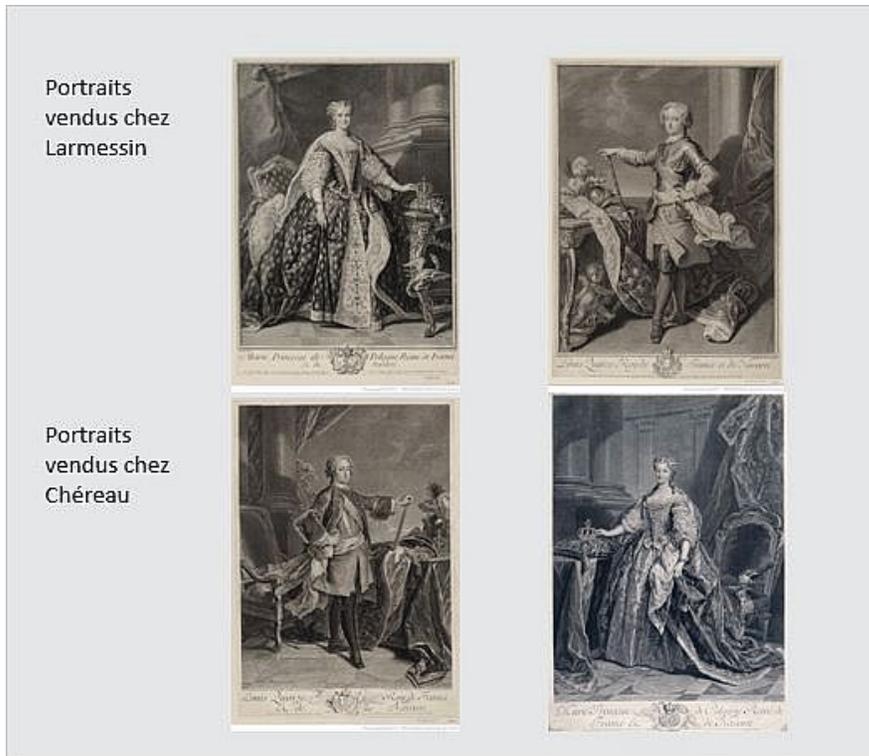


Fig. 3. Comparaison des estampes vendues chez Larmessin et chez la veuve de François Chéreau

- 17 Les annonces fournissent également des informations sur la forme, au sens géométrique, des pièces. En mai 1728, une *Diane au bain* gravée par Alexis-René Tronchon d'après Noël-Nicolas Coypel est ainsi dite « d'une forme ovale dans un quarré ²¹ ». Nous n'avons pas trouvé cette estampe précise, qui est signalée dans l'*Inventaire du fonds français* comme étant passée dans une vente, mais qui doit être assez rare et ne semble pas conservée en collection publique. Une *Vénus endormie découverte par un satyre*, née de la même collaboration Coypel-Tronchon, nous laisse penser que l'expression désigne un ovale pris dans un rectangle qui n'est pas simplement celui de la feuille, mais bien une figure géométrique intentionnellement soulignée par des rayures horizontales. Cette mise en page suggère le dessus-de-porte de bois ou de plâtre qui sert de cadre à la peinture. Cependant les dimensions réduites des estampes ne plaident pas en

faveur d'un usage en dessus-de-porte, donc comme substitut de la peinture.

- 18 En juillet 1732, le périodique annonce une nouvelle estampe, *L'amour de village*, rejointe quelques mois plus tard par son pendant, *L'amour de ville*, gravées par Lépicié d'après Charles-Antoine Coypel. L'estampe est dite cette fois en hauteur ovale sans référence à l'encadrement ²². Il convient de noter que la forme des estampes rectangulaires n'est jamais précisée, étant probablement entendue par défaut.
- 19 Une autre description technique, également relevée par Corinne Le Bitouzé, concerne les fonds blancs. Dans une annonce d'estampes d'après Watteau gravées par Louis Crépy fils et vendues chez Gersaint, on trouve pareille précision ²³. Dans la structure hiérarchique qui semble se profiler au travers des annonces, ces estampes viennent en dernier. On vante d'abord deux estampes très bien gravées et dont le fonds est orné, au cas d'espèce de cyprès et de tombeaux. Puis vient une femme sur une escarpolette dans un paysage avec des ornements très recherchés, des morceaux en hauteur d'après un paravent et enfin les pièces sur fond blanc. Cette place est révélatrice du goût et de la valeur accordée aux pièces, en fonction du travail nécessaire à leur production et de leur usage potentiel. En effet, ces dernières, bien que d'après Watteau, semblent acquérir le statut d'estampes d'ornement par leur destination car, dit l'annonce, elles « conviennent à merveille aux découpures, dont les Dames font aujourd'hui de si jolis meubles ».
- 20 Ajoutons enfin, pour ce qui concerne la description matérielle, que les estampes peuvent être acquises en recueil ou « séparées » (c'est-à-dire en feuilles), ce qui n'est précisé que dans les annonces qui rappellent la vente de volumes de figures de différents caractères,

mais dont le marchand, comme en février 1728 ²⁴, propose également « plusieurs estampes séparées ».

- 21 La plupart du temps, la technique n'est pas mentionnée : eau-forte, burin, rien n'est dit. La première précision de ce type que nous trouvons apparaît en mai 1728 à l'occasion de l'annonce des estampes de Noël-Nicolas Coypel que nous mentionnons plus haut. Il est ainsi précisé que le peintre lui-même a gravé la *Diane* à l'eau-forte et qu'elle a été finie au burin par Alexis-René Tronchon.
- 22 En revanche, dans un article qui tient à la fois de la publicité et de l'information, presque une publi-information avant l'heure, ce sont bien les qualités techniques du graveur que le rédacteur met en avant. Il s'agit pour lui de faire la promotion d'un procédé relativement nouveau, du moins en constante évolution, celui de la gravure en couleurs à plusieurs plaques qu'il désigne comme « le secret de peindre en gravant ». Il vante particulièrement le talent de Jan L'Amiral, élève de Jacob Christoph Le Blon. Il écrit : « le burin dans ses mains est un pinceau, exact, délicat, tendre, hardi [...] l'expression et le coloris y sont admirables et vrais ²⁵. » De l'impression à plusieurs plaques, « il en résulte un tout », marquant bien là comment les couleurs s'associent pour un résultat unifié car, dit-il « par ce mélange de différentes gravures dont on se sert comme du burin, de l'eau-forte, & de la manière noire d'Angleterre, on représente les teintes, les demi-teintes, les ombres, les reflets & toutes les nuances imaginables de couleurs ».
- 23 Nous trouvons une autre précision technique dans le *Mercure* de mai 1742 qui fait la promotion d'une estampe destinée à faire pendant à une autre, annoncée l'année précédente. Les deux pièces sont de Le Bas. Il s'agit de deux sujets militaires d'après Jean-François Chantereau. La première représente la distribution des grains – en réalité du fourrage – aux troupes de la maison du Roi et la seconde

un campement de la brigade des gardes du corps dans un paysage. Si nous n'avons pas pu localiser les tableaux, le rédacteur indique qu'il « est bon d'observer que ces deux morceaux ont été gravés au miroir, afin que les actions, le port de l'épée et les autres attitudes du tableau ne vinssent point du côté gauche dans la gravure, ce qui fait un assujettissement considérable pour le graveur ²⁶ . » Dans *De la manière de graver à l'eau-forte et au burin*, Abraham Brosse indique que cette technique ne se pratique que pour du petit car cela deviendrait très contraignant en grand ²⁷ . Or, Chantereau semble privilégier des formats moyens (30x40 cm ou 40x60 cm), et leur interprétation en miroir devait effectivement représenter un travail conséquent, d'autant que les sujets sont pourvus de nombreux détails comme le souligne d'ailleurs l'annonce : « tout le sujet est orné et varié, autant qu'il en pouvait être susceptible ».

- 24 Nous n'irons pas plus avant sur la description technique, mais nous devons signaler que quelques termes demeurent encore mystérieux. Ainsi, en juillet 1728, alors que le rédacteur compare, au sujet d'un dessin de Massé, les mérites de l'estampe avec ceux du dessin à la plume, il évoque le « grand clair des estampes » où l'on ne peut distinguer les chairs ²⁸ .
- 25 Au fil des annonces, d'autres éléments de description sont plus subjectifs, plus difficiles à rattacher à une matérialité des œuvres / épreuves qui nous sont parvenues, mais relèvent davantage d'un regard porté sur l'estampe au XVIII^e siècle. Ils visent d'une part à souligner la proximité de l'interprétation avec l'original, dans la manière, mais aussi dans l'esprit ; et d'autre part, à vanter ses qualités intrinsèques par des termes qui évoquent un ressenti et non des aspects totalement objectivables du moins du point de vue de notre œil actuel. Les auteurs des annonces font alors appel à un vocabulaire empreint du lyrisme de la sensibilité.

26 Dans la plupart des cas, la valorisation du talent des graveurs se résume par la référence à « l'habile graveur », une expression qui est presque un poncif, ou parfois par le soin apporté à la gravure, ou encore par une formule qui rappelle la renommée déjà bien établie de l'artisan, comme celle adressée à Laurent Cars en 1728 : « il est inutile de chercher à prévenir le Public en faveur du Graveur, par les louanges que nous pourrions lui donner, il suffit de laisser parler les Maîtres de l'art et les connoisseurs qui les ont depuis quelques temps entre les mains ²⁹. » Ici et là cependant, apparaît un compliment bien tourné et qui fait appel à un vocabulaire imagé. Ainsi, en mai 1731, l'estampe *Ubalde et le chevalier danois allant chercher Renaud dans le palais d'Armide* de Nicolas-Charles Silvestre d'après François Lemoine est-elle « gravée d'un goût et d'une touche admirable ³⁰ ». C'est encore « une touche tendre, précise, légère et une entente admirable ³¹ » qui animent l'estampe *L'amour précepteur* gravé par Lépicié d'après Coypel (fig. 4). En juin de la même année, Louis Crépy le fils et Gérard Jean Baptiste Scotin donnent deux estampes d'après Watteau « très piquantes », un terme qui revient fréquemment, et le rédacteur de se réjouir que « l'art de la gravure n'a jamais été en France, ni peut-être ailleurs, à un si haut degré de perfection ³² ». Et en octobre 1732, le rédacteur s'extasie à propos de *Jacob arrivant en Mésopotamie* : « le sieur Cochin, chez qui se vend cette estampe [...] n'avait pas encore gravé de si grandes figures ; il ne connaissait pas tout son talent. Il a su allier dans cet ouvrage tout ce que son burin a de tendre et de pittoresque, avec l'harmonie enchanteresse, la suavité, les grâces naïves et touchantes du pinceau de M. Lemoine ³³. » Il convient de noter à cette occasion que le terme « burin » est employé un peu systématiquement pour qualifier l'instrument du graveur, et encore davantage comme un attribut associé à sa fonction, plus que comme la technique ayant permis de

réaliser la pièce dont il est question. Enfin, pour la *Diane au bain* de Watteau interprétée par Aveline, vendue chez Gersaint en avril 1729, le rédacteur émet une appréciation qui n'est compréhensible que par la sensibilité quand il évoque « la manière vague dont il est traité [qui] donne parfaitement l'idée de l'original et rend une belle lumière ³⁴ . »



Fig. 4. Bernard Lépicié d'ap. Charles-Antoine Coypel, *L'amour précepteur*, 1731, 39,7x26 cm, eau-forte et burin. British Museum, n° inv : 1929,0611.10

- 27 La perfection s'atteint en premier lieu grâce à la conformité de l'estampe avec la peinture ou le dessin qui a servi de modèle. Ainsi, en juillet 1726, quand le *Mercur* annonce quatre sujets tirés des comédies de Molière d'après Coypel, on précise bien qu'ils sont « gravés dans l'esprit de l'auteur ³⁵ ». Annonçant encore des estampes d'après Watteau chez Chéreau et Surugue, le texte précise que les planches sont « gravées sur les dessins originaux ³⁶ de cet

habile homme où tout le goût et l'esprit de son crayon est observé trait pour trait ³⁷ ».

- 28 Autre exemple qui concerne la capacité du graveur à imprégner son estampe de la saveur de l'original, mais également à lui insuffler des qualités propres : le sujet de *La peste dans la ville de Marseille*, annoncé en novembre 1727 ³⁸ (fig. 5). « L'habile graveur a conservé toutes les beautés et les expressions de son original, & y a répandu une finesse mêlée de tendresse & de fierté & une entente admirable » et d'ajouter après la description du sujet et le rappel du contexte des évènements « on n'entrera pas dans un plus grand détail pour ne rien ôter de l'effet que ce beau morceau de gravure doit produire sur le spectateur ». C'est là résumée toute l'expérience de la sensibilité qui marque le XVIII^e siècle et qui s'exprime dans les annonces à travers un vocabulaire spécifique. Et pour bien faire, le graveur comble les attentes de son public, comme en mars 1731 quand Lépicié donne *L'amour précepteur* d'après Coypel : « l'habile main qui a gravé ce morceau, n'a rien laissé désirer aux connaisseurs les plus délicats ³⁹ ». Lorsque, en avril, le même graveur interprète *Le Printemps* de Rosalba Carriera, il fournit pareillement un « tendre et précieux morceau ⁴⁰ ».



Fig. 5. Simon Henri Thomassin d'ap. Jean-François de Troy, *La peste dans la ville de Marseille en 1720, 1727*, eau-forte et burin. BnF, Estampes, Réserve Qb-201 (171, 18)-Ft 5, Hennin, 7760

- 29 Reste à savoir qui peut être sensible à l'estampe. Tout le monde, répond un texte de Gersaint publié en 1744 dans ce que j'ai appelé fort anachroniquement une publi-information. Il écrit « Lorsque l'on fait attention, à l'utilité et aux agréments que procure l'art de la gravure, on est surpris de voir qu'il ne se forme pas un plus grand nombre de curieux. Il faut être riche pour faire un choix délicat en tableaux. Les dessins, dont l'ouvrage est tout esprit, exigent une connaissance consommée, pour pouvoir y être sensible, mais les estampes sont de tout âge, de tout état & de toutes facultés ⁴¹ ».
- 30 En guise de conclusion, nous souhaitons souligner que les annonces nous apportent bien d'autres renseignements sur l'estampe, dans cette première moitié du XVIII^e siècle. Ainsi, un souci semble traverser la période : celui de leur qualité et de leur authenticité. Face à un multiple, à une origine non garantie à l'heure où le droit d'auteur,

malgré le privilège du roi, n'est pas encore établi, il faut rassurer les acheteurs potentiels. Le premier cas que nous avons rencontré est intégré à l'annonce passée par Jaureat en avril 1728 pour les gravures des tentures du Roi d'après Le Brun. Le graveur prie le rédacteur « d'avertir les Curieux des Ouvrages de son beau-père, qu'ils en trouveront la meilleure partie chez lui & bien conditionnée. Cet avertissement est d'autant plus nécessaire, que les Marchands d'estampes, chargés la plupart de planches, copies de celles de Leclerc, & intéressés par conséquent à leur vente, les font passer pour originales ou insinuent que celles du sieur Jaureat ne sont plus en état de bien tirer ⁴² ». Ici, nous voyons poindre plusieurs éléments : la garantie de qualité qui s'appuie sur le lien familial direct et qui entraîne avec elle la notion d'exclusivité, mais aussi en filigrane la concurrence, parfois déloyale, que se font les graveurs. Jaureat revient d'ailleurs à la charge plus tard, se plaignant en 1731 « que l'on expose en public quantité de copies des ouvrages de cet excellent maître ; et qu'à deux entr'autres (L'Académie des Sciences et des Beaux-Arts et l'entrée d'Alexandre dans Babylon) pour les rendre plus conformes aux originales, on a imité jusqu'aux dédicace avec le nom de l'auteur, exactitude, à la vérité, dont le motif est aussi visible que condamnable par les honnêtes gens et par les curieux intelligents ⁴³ ».

- 31 D'une autre nature est l'argument avancé dans la longue annonce proposant le *Recueil Crozat* en mai 1728 ⁴⁴. Le commanditaire y propose en effet ce que nous désignons aujourd'hui comme une « série limitée ». Il garantit ce faisant que les acheteurs ne pourront se procurer que de tirages originaux ⁴⁵. En effet, dans la liste des conditions d'édition qu'il communique à ses souscripteurs, il fait inscrire la close suivante : « Afin que l'on ne puisse pas tirer au-delà de huit cents épreuves de chaque planche, elles resteront en

possession de M. Crozat jusqu'à ce qu'il les ait fait rompre en présence des commissaires que le roi sera supplié de nommer à cet effet, qui seront tenus de recevoir le serment de M. Crozat et des imprimeurs qui auront été employés pour cet ouvrage ». La force de la garantie est appuyée par la renommée de Crozat lui-même, par les hommes de loi, par l'intervention du roi et par le serment. Cette procédure plutôt complexe, cette sécurité à plusieurs niveaux, contribuent, avec la limitation du tirage, à valoriser le recueil, à en faire un ouvrage de très grande importance. Cet aspect est d'ailleurs corroboré par la longueur de l'annonce, totalement inédite dans sa formule puisqu'elle occupe huit pages. Elle est encore suivie de la reproduction d'une lettre de plus de trois pages, réelle ou plus probablement imaginaire, qui semble émaner d'un maître graveur ou d'un éditeur chargé de faire graver les planches du futur recueil. Pour persuader le lecteur du soin apporté à l'ensemble, l'auteur y explique comment il a dû détruire une planche qui n'était pas de qualité suffisante et que, ayant tiré la leçon de cette péripétie, il ne fera plus intervenir dorénavant que les meilleurs graveurs. Il est assez paradoxal de constater que le prétendu correspondant souligne qu'il a pu intégrer non pas 100 mais 120 estampes au premier volume grâce à la célérité du comte de Caylus, qui grave certes, mais en amateur, si bien que la qualité de ses estampes est parfois assez discutable. D'ailleurs, pour être sûr de battre en brèche toute critique en ce sens, l'auteur de la lettre précise : « Vous remarquerez aussi Milord le progrès considérable qu'il fait tous les jours par les dernières estampes qu'il vient de graver, qui sont bien supérieures à celles qu'il avait fait il y a un an ». La lettre s'étend tellement sur Caylus et ses qualités qu'il ne serait pas autrement étonnant qu'elle soit de sa main !

32 Si nous avons parcouru ici quelques caractéristiques des annonces du *Mercure de France* sur une période de vingt ans, il nous paraît nécessaire de poursuivre l'analyse en élargissant le corpus, non seulement à une période embrassant tout le XVIII^e siècle, mais aussi en constituant un corpus complet à partir des différents périodiques dont *L'année littéraire* ou encore le *Journal des sçavants*. Les outils de textométrie pourraient se révéler précieux à cette fin.

NOTES

1. *Mercure de France*, février 1724, p. 327.

2. Cité par Gilles Feyel, « Presse et publicité en France (XVIII^e et XIX^e siècles) » dans *Revue historique*, 4, 2003, p. 837-868. L'article omet toutefois de prendre en considération, au nombre des publicités, les annonces de vente d'estampes.

3. Sur Donneau de Visé et l'estampe, voir Barbara Selmecci Castioni, « Donneau de Visé, amateur d'estampes et visionnaire. Le *Mercure galant* en 1686 » dans *Les dossiers du Grihl*, 11-2, 2017, mis en ligne le 18 juillet 2017, consulté le 23 août 2024 [URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6781>].

4. *Mercure galant*, février 1686, « Avis », n. p.

5. *Loc. cit.*

6. *Loc. cit.* Cette somme s'ajoute au prix de chaque volume mensuel : 25 sols relié en parchemin et 30 sols relié en veau.

7. *Ibid.*, juin 1686, « Discours touchant l'Histoire des Estampes », p. 260-261. Voir également à ce propos Kristina Deutsch, *Jean Marot : un graveur d'architecture à l'époque de Louis XIV*, Berlin, De Gruyter, 2015, p. 179.

8. À ce stade, le texte est entièrement de la main de Jean Donneau de Visé.

9. *Mercure de France*, février 1724, p. 327-329.

10. *Ibid.*, février 1724, p. 327.

11. *Ibid.*, octobre 1725, p. 1481.

12. *Ibid.*, janvier 1726, p. 7.

13. *Ibid.*, juin 1726, p. 1228-1229.

14. Il faut ici référence au « Recueil Crozat », publié en deux volumes sous le titre *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins* entre 1729 et 1742.
15. Anton Maria Zanetti, Lettre à M. le Chevalier Gabburri du 11 janvier 1728. Publiée dans Louis-Joseph Jay, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture...*, Paris, Galerie de tableaux, 1817, p. 524
16. Cf. Corinne Le Bitouzé, infra <https://journals.openedition.org/estampe/5430>
17. *Mercure de France*, juin 1731, p. 1565.
18. Nous connaissons d'autres mentions ultérieures à la période étudiée. Il s'agit le plus souvent de souligner l'emploi de papiers remarquablement grands.
19. *Ibid.*, juillet 1726, p. 1647-1649.
20. *Ibid.*, juillet 1732, p. 1609-1610.
21. *Ibid.*, mai 1728, p. 1014.
22. *Ibid.*, juillet 1732, p. 1610 et octobre 1732, p. 2215.
23. *Ibid.*, avril 1729, p. 750-751.
24. *Ibid.*, février 1728, p. 361.
25. *Ibid.*, décembre 1727, p. 1671. On notera ici que le texte est également publié la même année dans les *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts*, p. 967.
26. *Mercure de France*, mai 1742, p. 1184.
27. La technique de la gravure au miroir est parfaitement décrite dans Abraham Brosse, Charles-Nicolas Cochin, *De la manière de graver à l'eau-forte et au burin*, Paris, C.-A. Jombert, 1758, p. 61-62.
28. *Mercure de France*, juillet 1728, p. 1652.
29. *Ibid.*, avril 1728, p. 784.
30. *Ibid.*, mai 1731, p. 1137.
31. *Ibid.*, mars 1731, p. 573.
32. *Ibid.*, mars 1731, p. 156.
33. *Ibid.*, octobre 1732, p. 2215.
34. *Ibid.*, avril 1729, p. 752.
35. *Ibid.*, juillet 1726, p. 1647.
36. Autre terme de métier, « sur le dessin » devenu depuis « d'après le dessin ».
37. *Ibid.*, décembre 1728, p. 2891.
38. *Ibid.*, novembre 1727, p. 2492.
39. *Ibid.*, mars 1731, p. 573.
40. *Ibid.*, avril 1731, p. 748.
41. *Ibid.*, février 1744, p. 345.
42. *Mercure de France*, avril 1728, p. 783.
43. *Ibid.*, octobre 1731, p. 2410.
44. *Ibid.*, mai 1728, p. 1002-1014.

45. Jean de Jullienne, lui, cède l'ensemble des planches à la veuve Chéreau en 1739 (voir *ibid.*, octobre 1739, p. 2439) après avoir souhaité produire un tirage limité à cent exemplaires (*ibid.*, novembre 1734, p. 2481).

RÉSUMÉS

L'étude explore les stratégies de description des gravures dans le *Mercure de France* entre 1724 et 1744 et tente de démontrer comment les périodiques du XVIII^e siècle construisent-ils un langage pour décrire l'estampe, qui soit à la fois technique et adapté au public des amateurs et des connoisseurs. L'analyse révèle deux axes principaux de description : une approche matérielle (dimensions, format, technique) et une approche sensible, où le vocabulaire traduit l'expérience esthétique. Les annonces développent ainsi un discours qui oscille entre objectivité technique et subjectivité artistique, cherchant à dire l'œuvre dans sa matérialité comme dans son essence. Ce travail met en lumière l'émergence d'un langage spécifique de description de l'estampe, où les mots tentent en outre de suppléer l'absence d'illustration, rendant visible l'invisible et transformant la description en une véritable médiation artistique.

The study aims to explore the strategies for describing prints in the *Mercure de France* between 1724 and 1744 and seeks to demonstrate how 18th-century periodicals developed a language to describe prints that was both technical and tailored to an audience of amateurs and connoisseurs. The analysis reveals two main axes of description: a material approach (dimensions, format, technique) and a sensory approach, where the vocabulary conveys the aesthetic experience. The announcements thus develop a discourse that oscillates between technical objectivity and artistic subjectivity, striving to articulate the work both in its materiality and its essence. This research highlights the emergence of a specific language for describing prints, where words aim not only to compensate for the absence of illustrations but also to render the invisible visible, transforming description into a genuine act of artistic mediation.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : 18^e siècle

Mots-clés : périodiques ; annonces ; journaux ; marchands

AUTEUR

CHLOÉ PERROT

Conservateur des bibliothèques, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes
et de la photographie ; rédacteur en chef des Nouvelles de l'estampe

Quand les marchands d'estampes parlaient boutique

Le vocabulaire de l'estampe dans les actes notariaux et comptables au XVIII^e siècle

When print dealers were talking shop: print terminology in 18th century notarial and accounting documents

Corinne Le Bitouzé

- 1 Les documents comptables, administratifs, notariaux représentent une source de premier choix pour qui s'intéresse à l'histoire de l'estampe. Destinés à l'usage interne des professionnels, graveurs, imprimeurs en taille-douce ou éditeurs, les contrats de mariage, inventaires après décès, ventes de fonds ou factures n'ont pas vocation à tomber sous les yeux du public. Ici, il n'est pas question de vanter la beauté d'une pièce ou son intérêt, comme le font les catalogues de vente ou les annonces de publication dans les périodiques ¹. L'estampe y est une marchandise, décrite en masse, en des listes pouvant compter plusieurs centaines d'items, par des commerçants qui visent à l'efficacité. Malgré l'aridité de ces documents, peut-on y entendre les voix de ces praticiens lorsqu'ils échangent entre eux ? Est-il possible d'en dégager des termes, révélateurs de la façon dont ils appréhendent leurs productions ?

Corpus étudié

- 2 Dans le cadre de cette communication, quatre exemples, tous issus du XVIII^e siècle, ont été retenus et analysés : des recensements successifs du fonds des Chéreau, éditeurs emblématiques de l'estampe française de cette époque, un inventaire de la boutique de Jean Lecampion (avant 1737-1790 ²), issu du milieu des colporteurs d'images qui se sédentarisent dans la capitale à partir des années 1770, un ensemble de factures établies par l'éditeur et marchand Pierre-François Basan (1723-1797 ³) pour la fourniture à Marie-Antoinette de gravures anglaises ⁴ et enfin, un tarif de la communauté des imprimeurs en taille-douce, déposé devant notaire en 1704 ⁵.
- 3 Les Chéreau présentent l'avantage de commencer leur activité au début du XVIII^e siècle et d'être encore actifs à la Révolution. Au gré de mariages, d'héritages et d'acquisitions de fonds de confrères (fig. 1), ils bâtissent une entreprise sans équivalent dans le milieu parisien de la gravure. Outre leur formidable longévité, ils offrent à l'étude un rassemblement de matrices et d'épreuves de qualités très diverses autorisant des incursions dans différentes sortes d'images. Ont été ici plus particulièrement considérés l'inventaire dressé après le décès de François I^{er} (1680-1729) en 1729 ⁶, celui fait après la mort de son fils, François II (1717-1755), en 1755 ⁷, la liste des planches vendues en 1768 par Geneviève Marguerite (1725-1782) à son fils Jacques François (1742-1794) ⁸, et enfin la volumineuse liste de marchandises cédées par ce dernier en 1787 au lyonnais François Étienne Joubert ⁹ (1746-1826). Les cuivres y sont alors estimés à 177 000 lt et les épreuves à 48 000 lt.

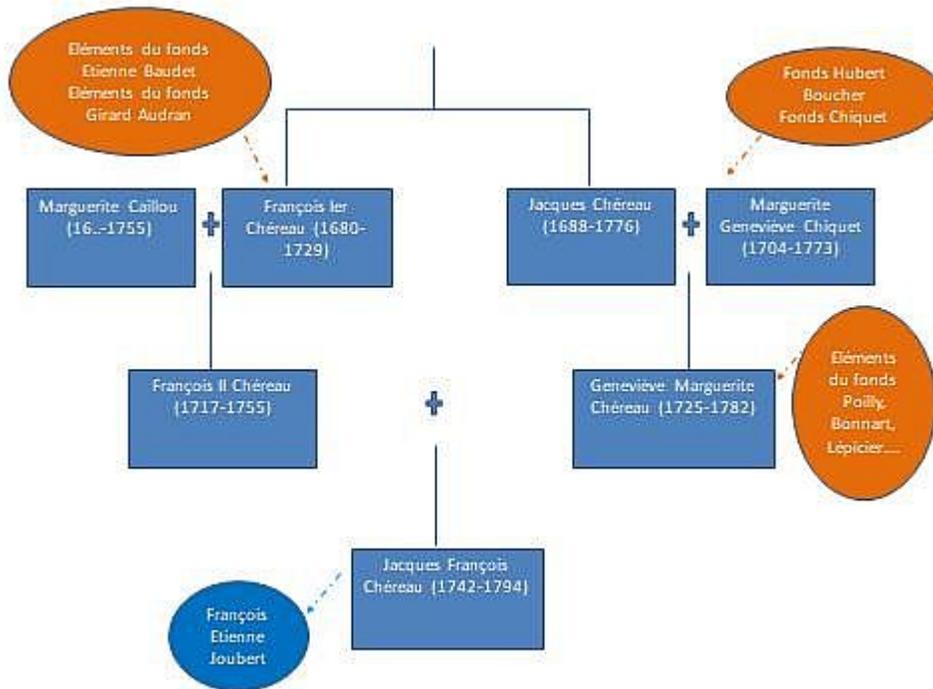


Fig. 1. Arbre simplifié de la famille Chéreau

- 4 Quant à l'inventaire dressé en 1790 après le décès de Jean Lecampion, il donne un aperçu du vocabulaire utilisé pour l'estampe imprimée en couleurs, gravée à la manière de crayon ou à la manière de lavis, production dominante chez cet éditeur mais peu présente chez les Chéreau. Les bordereaux de Basan pour la reine, émis entre 1784 et 1788, portant sur la vente de *stipples*, manières noires et aquatintes, viennent compléter les informations que l'on aura pu glaner chez Lecampion.
- 5 Le « tarif à appliquer par les maîtres pour les impressions d'estampes » de 1704, unique en son genre, nous donne l'opportunité de percevoir la parole, si peu audible par ailleurs, des imprimeurs en taille-douce, constitués en communauté au début du XVIII^e siècle et bénéficiant de ce fait du monopole – souvent contesté – de tirage des gravures.

Éléments de description

- 6 Quelles informations peut-on extraire de ces documents ? L'exercice d'analyse est assez malaisé car on rencontre souvent des difficultés à identifier, dans les collections d'estampes aujourd'hui conservées, les types de gravures évoqués dans les dossiers d'archives. La confrontation entre le signalement dans l'archive et l'objet lui-même reste donc délicate.
- 7 Les éléments de description repérés dans ces listes peuvent être regroupés en cinq thèmes : la qualité de l'estampe, les informations d'auteur et de titre, la technique de gravure, les indications de format, les particularités d'état ou d'exemplaire. Précisons tout de suite que ces notions sont utilisées aussi bien pour les matrices (désignées par le terme de « planches ») que pour les épreuves (le plus souvent appelées « impressions »).

La qualité

- 8 Deux catégories d'images se dessinent : les « pièces fines » et les « pièces communes ». Le terme de « fines » apparaît au début du tarif des imprimeurs en taille-douce, par exemple, sans être clairement défini. On peut néanmoins supposer qu'il désigne des gravures soignées et denses, ce qui est corroboré par le coût plus élevé de l'impression. Le « commun », si l'on se fie au coût du tirage, correspond à des estampes beaucoup plus simples, quelle que soit leur dimension. Les imprimeurs ajoutent une catégorie intermédiaire : le « bon commun », expression utilisée, par exemple, dans le tarif pour l'impression de plaques de Jacques Callot ou des Wierix.
- 9 Ces deux termes de « fines » et de « communes » figurent également dans les inventaires Chéreau. Signalons que nulle part dans les documents analysés n'a été repérée la mention de « demi-fine », que

l'on trouve parfois associée, dans la littérature, à un certain type de production d'estampes de la rue Saint-Jacques. L'origine de cette appellation reste donc à déterminer.

- 10 Quelques indications ont pu être relevées sur la qualité de la pièce : dans l'inventaire Chéreau de 1755, on note un ensemble d'épreuves décrites comme des « portraits gravés par différents bons graveurs ». Un peu plus tard, en 1768, dans l'acte de vente du fonds de Geneviève Marguerite Chéreau, trois cuivres sont qualifiés de « médiocres » et de « mauvais ». Ils ne sont d'ailleurs pas valorisés et sans doute est-ce l'état de plaques trop abîmées pour pouvoir encore être imprimées qui est ainsi précisé. Dans le même document, l'état d'avancement de certaines matrices est constaté, tels ces « Enfant Jésus & st Joseph et quelques autres qui ne sont pas détaillés, n'étant pas finis ».
- 11 Dans l'acte de cession du fonds de Jacques François Chéreau à Étienne Louis Joubert en 1787 (fig. 2), apparaît un critère de valorisation des matrices, qui, s'il n'est pas une description au sens strict, peut être considéré comme une manière de caractériser les pièces. En effet, l'estimation donnée pour chaque plaque est répartie entre la valeur du cuivre et celle ajoutée par la complexité du travail de gravure. Ainsi, les 350 plaques des *Figures de différents caractères*, recueil d'eaux-fortes d'après les dessins d'Antoine Watteau, sont estimées à 443 lt : 355 lt pour le cuivre, 88 lt correspondant au travail d'eau-forte, qui ici se monte à 20 % de la valeur totale. En revanche, 31 plaques de *l'Œuvre gravé de Watteau*, compositions plus complexes, sur des plaques de plus grandes dimensions, produites à l'eau-forte et au burin d'après les tableaux, sont estimées à 596 lt : 131 lt pour le cuivre, 465 lt pour le travail de gravure (soit 78 % de la valeur totale). Les estampes étant d'aussi belle qualité dans les deux

La suite en huit feuilles avec un encadrement correspond à la description donnée par l'inventaire. On peut supposer que l'œuvre est tellement connue qu'elle ne mérite effectivement aucune autre précision. Un peu plus loin dans la liste, on relève une *Galerie de Girardon*, catalogue illustré de la collection de sculptures de François Girardon, publié avant 1718, gravé par Nicolas Chevalier (actif au début du XVIII^e siècle) d'après des dessins de René Charpentier (1680-1723), complété par une suite sur le tombeau de Richelieu due à Charles Louis Simonneau (1645-1728). Le département des Estampes conserve un album correspondant en tous points aux plaques décrites dans la vente de 1787 ¹⁰. On y constate que les graveurs sont clairement nommés dans la lettre des estampes. Les experts chargés de l'estimation n'ont, eux, pas jugé utile de les noter, le titre suffisant à l'identification du recueil.

- ¹⁴ Lorsque des noms d'artistes apparaissent, c'est souvent celui du peintre. Dans l'inventaire Chéreau de 1729, le cuivre de la *Gamme d'amour*, estampe de Jacques Philippe Le Bas (1707-1783) d'après Watteau, n'est évoquée que sous le seul nom du Valenciennois, celui du graveur étant passé sous silence (fig. 3). On repère bien sûr des indications de graveurs. Reste à déterminer pourquoi la précision est donnée dans certains cas et tue dans d'autres. Le nom du graveur est-il un gage de la valeur de l'estampe, comme celui de Francesco Bartolozzi (1728-1815), quasi systématiquement précisé dans les factures Basan ? Est-ce ailleurs un moyen de distinguer deux pièces au sujet identique ? Les précisions d'auctorialité témoignent sans doute également de la compétence et des centres d'intérêt de l'expert : Basan, l'un des meilleurs spécialistes du domaine en cette fin d'Ancien Régime et l'auteur d'un *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure* (Paris, 1767, pour la première édition), est chargé de l'inventaire du fonds de l'éditeur Jean

Lecampion, en 1790 et la liste qu'il établit cite bien plus souvent les noms des graveurs que celles des inventaires Chéreau.



Fig. 3. Jacques Philippe Le Bas, d'après Antoine Watteau, *La Gamme d'amour*, vers 1729. BnF, Estampes, Db-15 (4)-Fol

- 15 *A contrario*, dans certains cas, aucun titre n'apparaît, le nom du graveur, associé à celui du peintre, suffisant à identifier l'œuvre. Dans l'inventaire Chéreau de 1729, dix plaques d'après Watteau ne sont décrites que comme ayant été « gravées par Mrs Tardieu, Simonneau, Cochin, Surugue et Thomassin », sans détail du sujet. Selon Émile Dacier et Albert Vuaflart ¹¹, il s'agit des planches achetées par François Chéreau aux héritiers de Pierre Sirois (1665-1726), après la mort de ce dernier ¹². Elles forment un lot bien défini, sont sans doute stockées ensemble et ne nécessitent pas, pour les experts chargés du relevé plus ample exposé. On se dispensera également du titre lorsqu'une des pièces décrites est le pendant d'une autre. Seul celui de la première est alors cité, signe que les

deux feuilles sont clairement identifiées comme fonctionnant en paire. Dernier point sur les mentions d'auctorialité, la présence, dans la vente Chéreau de 1787, de la notion d'œuvre d'un artiste. On repère ainsi 137 plaques, décrites comme formant l'œuvre de Simon Vouet ou encore « 163 planches formant l'œuvre de Mr Leprince ¹³ et gravées par lui ». Dans ces deux cas, les experts n'éprouvent pas le besoin de détailler le lot.

- 16 Les Chéreau accroissent régulièrement leur fonds en acquérant des matrices d'autres éditeurs. L'origine des cuivres ne semble pas être un élément anodin. La vente de 1768 classe une partie des plaques inventoriées par provenance, donnant même dans certains cas des informations très précises. Ainsi, acquises d'un certain Pavé, trouve-t-on « 16 planches, oiseaux, provenant du fonds de Mariette, acheté à M. Poilly ».
- 17 Les images de production courante, trop nombreuses pour être détaillées, sont décrites par leur typologie. Les fonds Chéreau conservent ainsi des « modes », catégorie couvrant un champ plus vaste que ce que nous appelons aujourd'hui l'image de mode. Les « modes de dévotion » embrassent la large production de représentation de saints (fig. 4), les « modes de cour » la masse des portraits stéréotypés de membres de l'entourage royal revêtus de leurs plus beaux habits. On croise également des « sentences », des « confréries », des « grotesques » (estampes facétieuses), des « feuilles à couper », des planches à usage des métiers comme les « planches de serrurerie », les « planches de menuiserie », etc... Certains termes demeurent mystérieux, comme les « transparents ».



Fig. 4. *Sainte Cécile*, mode de dévotion publiée chez Jacques Chiquet, avant 1721. BnF, Musique, Est. Cécile 007

La technique

- 18 La technique de gravure n'est spécifiée que lorsqu'elle se distingue de la traditionnelle taille-douce des XVII^e et XVIII^e siècle, mêlant eau-forte et burin. On trouve chez François II Chéreau les « planches gravées en bois du livre de Jean Cousin », sans doute ici les bois (originaux ou copies) de la Bible dite de Jean Cousin, suite de figures de l'Ancien et du Nouveau testament publiées dès 1596. En 1787, Jacques François Chéreau possède « 22 planches petit œuvre eau-forte Lafage », traduction à l'eau-forte de dessins ou d'estampes de Raymond Lafage (1656-1684), artiste du siècle précédent. La nature de ces pièces qui réside dans leur traitement à l'eau-forte très libre imitant le trait de plume est ainsi mise en avant. Dans les factures Basan, la précision du procédé sert, dans certains cas, à discriminer des pièces aux titres similaires : sur les trois estampes intitulées

Contemplation qui sont livrées à Marie-Antoinette, seule celle réalisée par William Ward (1762-1826) d'après George Morland (1763-1804) est décrite comme étant une manière noire, afin d'éviter la confusion avec la *Contemplation* de Francesco Bartolozzi, fournie quelques temps auparavant. La manière de crayon bénéficie d'un traitement particulier : dans la vente Chéreau de 1768, « les planches gravées et planches au crayon composant le fonds » sont classées à part, comme si les nouvelles techniques, qui fleurissent en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, étaient des matrices d'une autre nature, des fac-similés plutôt que de l'estampe d'interprétation

- 19 Les Chéreau ne pratiquant que marginalement les techniques d'impression en couleurs au repérage, nécessitant quatre ou cinq plaques par tirage, c'est dans l'inventaire Lecampion de 1790, spécialisé dans cette production, que l'on peut chercher comment les éditeurs décrivaient ces cuivres. La moisson est assez décevante : sans surprise, le nombre de plaques nécessaires au tirage est indiqué mais sans beaucoup de précisions quant au procédé.
- 20 Pour en terminer avec les descripteurs de la technique, une distinction est faite, à la fois dans les inventaires Chéreau et par les imprimeurs en taille douce, entre les « fonds blancs » et les « fonds noirs ». On peut avancer que, dans le « fond blanc », l'arrière-plan n'est pas gravé et sort donc en blanc (fig. 5), au contraire du « fond noir », où l'arrière-plan est couvert de tailles. Assez logiquement, les fonds blancs, plus rapides à produire, sont estimés en dessous des fonds noirs et le prix demandé pour leur tirage est moindre.

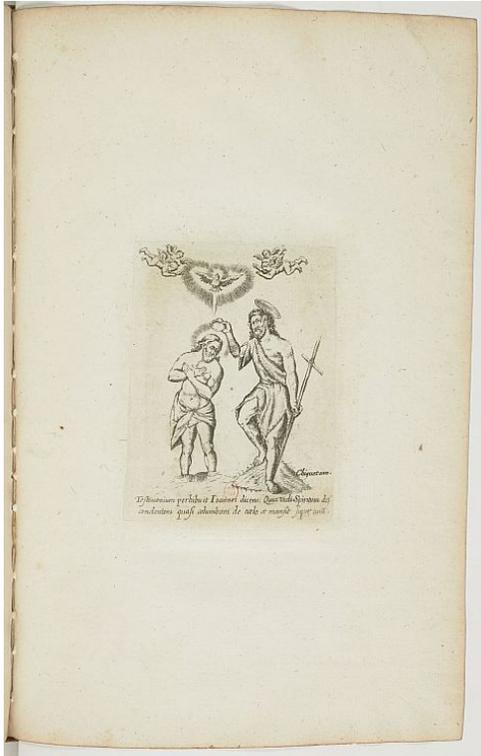


Fig. 5. *Testimonium perhibuit Ioannes*, fond blanc publié chez Jacques Chiquet, avant 1721. BnF, Estampes, Réserve Lz-904-4

La taille et la forme

- 21 La dimension de la plaque est souvent notée, les matrices étant qualifiées de « petites », « moyennes » ou « grandes ». Plus de précisions sont données par le format du papier utilisé pour le tirage, en particulier dans le tarif des imprimeurs en taille douce, la quantité de papier requise étant un élément déterminant dans le coût de leur prestation. La même méthode est utilisée chez les éditeurs pour indiquer les formats, des grandes estampes tirées sur l'Aigle (environ 70 x 94 cm) ou le Chapelet (environ 60 x 80 cm) jusqu'aux « modes » imprimées sur le demi Bazin (environ 14 x 10 cm), voire le huitième de Bazin (environ 7 x 5 cm). Ce format Bazin, qui équivaut à une feuille de 28 x 21 cm environ, tire son nom du graveur Nicolas Bazin (1633-après 1695) qui l'a abondamment utilisé au xvii^e siècle pour imprimer des images religieuses. En sus du

format, le nom de « Bazin » paraît d'ailleurs également désigner ces scènes de dévotion de production courante. On rencontre également le terme de « grec » ou « grecque » qui semble correspondre à un format, proche de 22 x 17 cm, également utilisé par les maîtres peintres travaillant sur cuivre, ainsi que le signale Ariane Généreux dans son mémoire sur les huiles sur cuivre circulant en Nouvelle-France au xvii^e siècle ¹⁴.

Au format du papier, s'ajoute, si nécessaire, la précision du nombre de plaques constituant l'ensemble de l'image. Telle gravure est alors décrite comme étant à deux, trois ou quatre feuilles. L'orientation d'une pièce est parfois soulignée, sans doute pour discriminer deux plaques au sujet identique. L'estampe est « en travers » (format paysage) ou « en hauteur » (format portrait). De la même manière, on pourra indiquer qu'elle est ovale, voire « ovale en travers » ou « ovale en hauteur ». Elle peut également être « cintrée », la partie supérieure se présentant en arc de cercle (fig. 6). Il semble que cette forme, souvent utilisée dans les feuilles de dévotion, finisse par désigner cette typologie d'estampes.

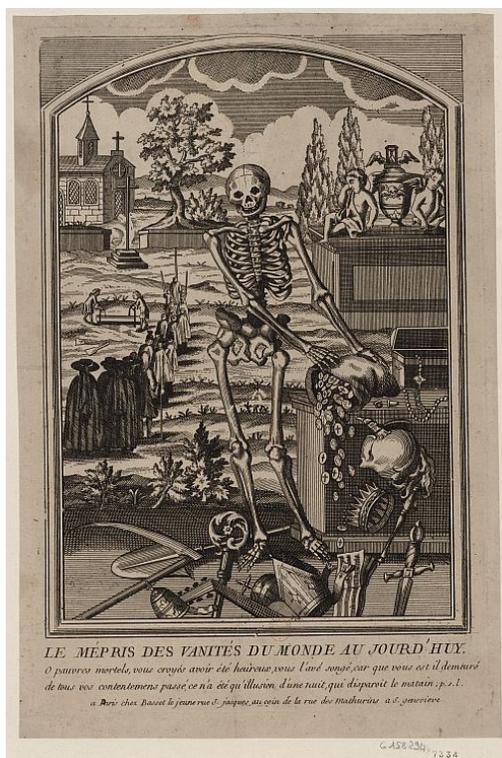


Fig. 6. *Le mépris des vanités du monde au jour'd'hu*, pièce cintrée publiée chez Antoine Basset le jeune, vers 1750. BnF, Estampes, Réserve Qb-201 (83)-Fol, Hennin, 7334

Les termes spécifiques aux épreuves

- 22 La seule spécificité dûment évoquée lors du signalement des épreuves réside dans leur mise en couleur. Les pièces colorées au pinceau ou au pochoir sont qualifiées d' « enluminées ». Elles sont dites « en blanc » avant l'intervention de l'enlumineur. Dans les factures Basan, qui concernent dans une écrasante majorité des gravures anglaises du dernier tiers du XVIII^e siècle, les expressions « en couleurs » ou « colorées » s'appliquent aux estampes imprimées en couleurs au repérage ou à la poupée (cette dernière précision n'ayant pas été repérée dans les documents analysés). Les tirages en sanguine y sont qualifiés de « en rouge » ou « en bistre ».
- 23 Peu de mentions d'état sont données, à l'exception de l'expression « première épreuve » (vente Chéreau de 1787 et factures Basan), « avant la lettre » (factures Basan) et « épreuves ordinaires »

(factures Basan). La pauvreté de ces documents comptables dans la description des états ne signifie bien évidemment pas que les différences sont sans importance. En témoigne, dans la vente Chéreau de 1787, le cas des épreuves de quatre pièces dues au graveur Jean-Joseph Baléchou (1715-1764). Les experts distinguent les « anciennes épreuves de Paris sans rayes » (d'une valeur supérieure) et des « épreuves plus modernes », qualifiées d'« ordinaires ». Ces gravures existent bien dans les deux états.

- 24 Ces quelques sondages n'autorisent guère que le survol d'un sujet qui nécessiterait l'analyse systématique d'un corpus d'archives beaucoup plus vaste. Les nouvelles possibilités d'exploration des données, offertes par l'outil informatique et l'intelligence artificielle, permettraient, en passant au crible un grand nombre de ces documents notariaux, de dégager un lexique beaucoup plus fourni et mieux identifié, plus ajusté aux différents types de productions et prenant en compte la potentielle évolution de la terminologie au fil des ans. Mais seule la mise en place d'un projet de recherche collectif garantirait le succès d'une telle entreprise.

25

NOTES

1. Cf. Chloé Perrot, *infra* <https://journals.openedition.org/estampe/5698>

2. Archives nationales, Minutier central, ET/XLIX/886, inventaire après le décès de Jean Lecampion, 8 juin 1790.

3. Sur Basan, voir : P. Casselle, « Pierre-François Basan, marchand d'estampes à Paris (1723-1797) », dans *Paris et Île-de-France, Mémoires*, tome 33 (1982), p. 102-185.

4. Archives nationales, 440AP 2. Les pièces 4 à 7, 14 à 25, 32 et 105 concernent des achats d'estampes. Sur la collection d'estampes de Marie-Antoinette, voir Corinne Le Bitouzé et

Charles-Éloi Vial, « La collection d'estampes de Marie-Antoinette », *Versalia*, n° 27, 2024, p. 215-226.

5. Archives nationales, Minutier central, ET/XLIX/428, tarif à appliquer par les maîtres pour les impressions d'estampes, 4 avril 1704.

6. Archives nationales, Minutier central, ET/LXXVI/246, inventaire après le décès de François I^{er} Chéreau, 10 septembre 1729.

7. Archives nationales, Minutier central, ET/LXXVI/350, inventaire après le décès de François II Chéreau, 16 mai 1755.

8. Archives nationales, Minutier central, ET/LXXVI/410, vente du fonds de Geneviève Marguerite Chéreau, 31 mars 1768.

9. Archives nationales, Minutier central, ET/LXVI/681, vente du fonds de Jacques François Chéreau, 5 juin 1787. Sur Joubert, voir : Véronique Meyer, « 1821 : le Manuel de Joubert », *Nouvelles de l'estampe*, n° 271, 2024, en ligne [<https://journals.openedition.org/estampe/5100>].

10. BnF, Estampes et photographie, Aa-56-Fol (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504879p>).

11. Émile Dacier et Albert Vuaflart, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au xviii^e siècle*, Paris, 1922, t. II, p. 31.

12. . Selon Dacier et Vuaflart, ces dix plaques sont : Charles Louis Simonneau, *Les habits sont italiens* (D.V. 130) ; Henri Simon Thomassin (1687-1741), *Sous un habit de Mezetin* (D.V. 131) et *Recrue allant rejoindre le régiment* (D.V. 178) ; Charles-Nicolas Cochin père (1688-1754), *Détachement faisant alte* (D.V. 179), *Belle n'écoutez rien* (D.V. 82), *Pour garder l'honneur d'une belle* (D.V. 83) et *Iris c'est de bonne heure* (D.V. 76) ; Nicolas Henri Tardieu (1674-1749), *Heureux âge ! Âge d'or* (D.V. 75) ; Louis Surugue (1686 ?-1762), *Pour nous prouver que cette belle* (D.V. 96) et *Arlequin, Pierrot et Scapin* (D.V. 97).

13. Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781) ; peintre et graveur. Il présente en 1769 à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture un procédé d'aquatinte.

14. Ariane Généreux, *Les huiles sur cuivre en Nouvelle-France au xvii^e siècle, circulation et usages*, Montréal, Université du Québec, 2010, dactylogr. En ligne : <https://archipel.uqam.ca/2843/1/M11347.pdf>. Je remercie Nastasia Gallian de m'avoir signalé ce travail.

RÉSUMÉS

À partir de sondages dans quelques documents d'archives parisiens du xviii^e siècle, cet article se propose de tenter une première approche du vocabulaire professionnel employé par les éditeurs et imprimeurs pour décrire matrices et épreuves. Émerge une terminologie, utile pour détailler la qualité, le format, la typologie des images. Témoinnant de l'entre-soi, propre à chaque communauté de métier, elle porte, dans bien des cas, la marque d'un implicite qui pourrait être éclairci, avec l'aide des techniques de fouilles de données, par une étude systématique d'un corpus documentaire beaucoup plus vaste.

Based on surveys of a few Parisian archival documents from the 18th century, this article proposes to attempt a first approach to the professional vocabulary used by publishers and printers to describe matrices and proofs. A terminology emerges, useful for detailing the quality, format, and typology of images. Testifying to the in-group nature, specific to each trade community, it bears, in many cases, the mark of an implicit that could be clarified, with the help of data mining techniques, by a systematic study of a much larger documentary corpus.

INDEX

Mots-clés : Chéreau (famille), Jean Lecampion, Imprimeurs en taille-douce, Commerce de l'estampe

Keywords : Copperplate printers, Print trade

AUTEUR

CORINNE LE BITOUZÉ

Conservatrice des bibliothèques, Directrice adjointe du département des Estampes et de la photographie, Bibliothèque nationale de France

Le portrait de Charite : transparence et opacité de la représentation (Sorel, *Le Berger extravagant*)

The portrait of Charite: transparency and opacity of representation (Sorel, Le Berger extravagant)

Olivier Leplatre

- ¹ Dans l'œuvre de Charles Sorel, dont l'intérêt n'a cessé de se porter, comme une obsession, sur le problème de l'image ¹, existe un cas, particulièrement retors, d'opacification descriptive d'une image gravée. Elle appartient à l'une des aventures romanesques créées par l'écrivain. Il s'agit d'une illustration qui reproduit une image (exactement, un portrait) conçue et effectuée par un personnage de la fiction et associée, dans le livre, à de très nombreuses procédures descriptives, polymorphes voire contradictoires. Une image narrative, une image matérielle (une gravure), un réseau de descriptions ; soit un dispositif composé de trois éléments. On pourrait le croire homogène, homéostatique. Or, la fiction intègre cet ensemble « iconotextuel » pour mieux mettre en tension et même en crise ses composants. De là, dans le texte, toute une série d'agencements et de remontages expérimentaux qui subvertissent la

relation du descriptif et du figural dans le double but d'en critiquer les codes et d'en réinventer les possibles.

- 2 À sa sortie en 1627 chez Toussaint du Bray, la première édition du *Berger extravagant* de Charles Sorel comporte trois illustrations gravées. L'une d'entre elles fait office de frontispice (fig. 1). Elle ouvre le récit sur une vaste porte Renaissance gardée par deux fous déguisés ; elle est à l'enseigne du « Berger extravagant ». Deux scènes sont mises en perspective : l'une sous le porche unit une figuration du berger et un cupidon tandis qu'au premier plan, les deux fous, le regard tourné vers nous, se tiennent dans l'encadrement de l'entrée. Au bord de l'image et presque en dehors, ils indiquent le potentiel d'extravagance de la scène encadrée, la donnant avec ironie en partage au lecteur et inscrivant le roman dans sa démarche de fantaisie lucide. La deuxième gravure (fig. 2) inaugure le Livre premier et retient, dans son décor de campagne, la découverte de Lysis, le berger rêveur accablé de mélancolie érotique, par Anselme qui se prend de pitié pour lui. La troisième, disposée au seuil du Livre second (fig. 3), fournit le portrait de « La Belle Charite », l'amante vénérée de Lysis, ainsi que l'identifie la lettre de la figure dans son cartouche ².



Fig. 1. Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, où, *parmy des fantaisies amoureuses, on void les impertinences des romans et de la poésie. Remarques sur les XIV livres du Berger extravagant, où les plus extraordinaires choses qui s'y voyent sont appuyées de diverses autoritez, et où l'on treuve des recueils de tout ce qu'il y a de remarquable dans les romans...*, Paris, Toussaint du Bray, 1627-1628, frontisp., in-12, BnF, LLA, Y2-7050



Fig. 2. Charles Sorel, *L'anti-roman ou L'histoire du berger Lysis accompagnée de ses remarques*. Par Jean de La Lande, poitevin, Paris, Toussaint du Bray, 1633-1634, planche, in-12, BnF, LLA, Y2-7055

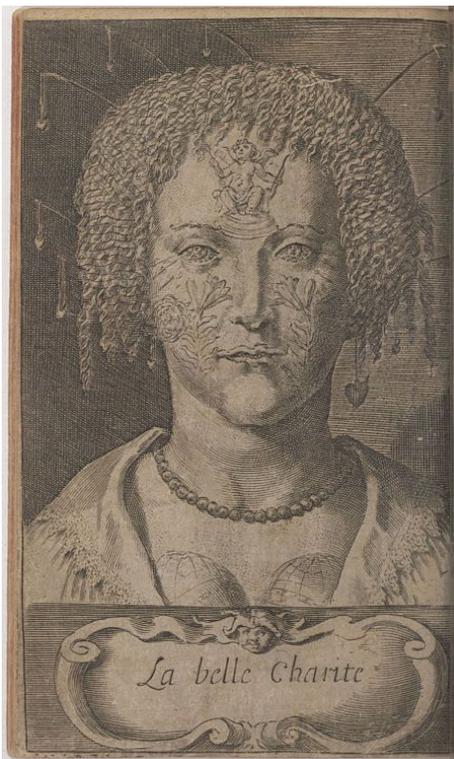


Fig. 3. Charles Sorel, *L'anti-roman ou L'histoire du berger Lysis accompagnée de ses remarques*. Par Jean de La Lande, poitevin, Paris Toussaint du Bray, 1633-1634, planche, in-12, BnF, LLA, Y2-7055

- 3 Le statut de cette dernière image, dessinée par Crispin de Passe le Jeune qui signe également le titre gravé, la distingue des deux autres. Conformément à ses attributions traditionnelles, le frontispice résume, en guise de sommaire, la trame de l'histoire que le lecteur va découvrir (en l'occurrence : les amours de Lysis) ; et il suggère, au plan métatextuel, par la désignation du berger « extravagant », le projet poétique d'une pastorale inversée : l'anti-roman dont se revendique Sorel. Dans le cas du *Berger extravagant*, l'intention est placée sous le double signe de la folie : à la folie de Lysis, aliéné à sa passion, correspond celle d'un roman qui ne ressemble à aucun autre et déjoue avec impertinence les codes à en égarer le lecteur. La deuxième illustration est plus spécifiquement narrative : elle isole la scène matricielle de la rencontre entre Lysis et Anselme d'où va naître l'abondant récit. Mais le portrait, lui, fait énigme : on s'attendrait à ce qu'il contribue à visualiser les données du roman, en détaillant le visage de celle dont Lysis est si éperdument amoureux que sa raison en vacille. Pourtant à peine peut-on reconnaître un visage ou, du moins, si la conformation générale d'un visage de femme se laisse, tout de même, apercevoir, il paraît impossible qu'il corresponde à un personnage vraisemblable. Tandis qu'à travers les illustrations précédentes, nous identifions sans peine Lysis, avec ses cheveux frisés « en autant d'anneaux »³ (symptôme clinique de sa mélancolie), le portrait de Charite ne permet guère d'incarner la maîtresse du berger et de l'installer dans l'imagination du lecteur.
- 4 Le portrait de Charite n'est cependant pas la représentation du personnage ainsi nommé dans l'histoire de Sorel. Il décalque plutôt la vision que Lysis porte en lui. Le portrait graphique est la version

visible, projetée, de l'image intime de Charite enchâssée dans le cœur du berger, là où elle a fait impression, là où elle est peinte : « Il n'y a que l'Amour qui soit capable d'accomplir cet ouvrage ; aussi me l'a-t'il bien peinte dans le cœur » ⁴. Du reste, Charite n'est pas uniquement inscrite au-dedans du berger, logée dans l'organe privilégié du sentiment qui sert de niche sainte. Sur l'exemple de Céladon qui incruste le nom d'Astrée dans les écorces des arbres du Forez, celui de l'élue, changée en « Charite », « plus aisé à mettre dans les vers » ⁵, doit se lire partout dans l'espace d'un monde dédiée à son chiffre : « Il n'y aura donc désormais arbre ny rocher en cette contrée, où les noms de Lysis et de Charite ne soient gravez, et je voudrois mesme les pouvoir graver dans le Ciel, ou faire prendre aux nuës la forme de nos chiffres » ⁶.

- 5 L'impression faite par Charite, relayée par une réalité signée de son nom poétisé, s'est gravée en Lysis par la médiation incisive de son imagination, saturée de lectures et complètement réécrite par elles. Car ce sont les livres qui ont assuré la force d'emprise du fantasme sur le berger : les pastorales exclusivement, *L'Astrée* en tête, dont Lysis a fait une telle consommation qu'elles ont fini par se substituer à l'existence vécue. Sur les bords de la Seine détournée en confluent du Lignon, Lysis, de son vrai nom Louis, ne vit plus que par procuration. Déguisé en berger, et jusqu'à la houlette « bien peinte » qui trahit la facticité de son costume, l'extravagant, à peu près semblable à Bellerose « lors qu'il va représenter Myrtil à la pastorale du *Berger fidèle* » ⁷, cherche à tout prix à imiter en lieu et place de sa banale existence celles, combien plus exaltantes, des romans qu'il admire. Le voilà donc devenu personnage d'une vie changée en littérature. Dans ces conditions, où l'identification romanesque prévaut sur la réalité, la gravure de Crispin de Passe est un portrait au carré : elle est le portrait d'un portrait mental

cristallisé au contact d'une femme, la servante Catherine rebaptisée en Charite, qu'il vénère sans mesure, semblable à une maîtresse de fiction.

- 6 Mais, pour être plus exact, la gravure ne retranscrit pas directement l'image imprimée dans le cœur du berger extravagant ; elle transpose le portrait dont, au sein de la diégèse, Anselme fait le présent à Lysis. L'illustration du livre est le résultat du transfert intersémiotique du portrait fictionnel composé par Anselme, lui-même traduction du portrait intérieur qui hante Lysis et que son nouvel ami a fidèlement retranscrit à son attention. Ainsi, grâce au livre, le lecteur a sous les yeux l'équivalent de ce que Lysis découvre parallèlement de son côté, mais au niveau du récit, quand Anselme lui montre le portrait de Charite qu'il a exécuté pour lui.
- 7 C'est à Lysis en personne que revient l'idée de ce portrait, au terme des premières conversations engagées avec Anselme et qui tournent toutes autour de l'amante du faux berger. Objet de discours, Charite, ou Catherine, existe à peine dans le roman tant la rêverie dont elle est le prétexte a fini chez Lysis par remplacer sa présence. De fait, parce qu'il a du mal à l'aborder, le berger s'est mis à collectionner tout ce que Charite semble avoir semé, du moins le croit-il, à son intention : « un œillet tout fané, du papier fort sale et un morceau de cuir tout usé »⁸ parviennent, une fois ramassés et rangés dans la panetière, à rendre intensément présente cette Belle dont Lysis idolâtre les reliques comme Céladon tient contre lui les fétiches prélevés à Astrée (ruban, mèches de cheveux, lettres...). Aussi, comme dans toute fiction romanesque, Charite se donne-t-elle par signes ; ici, par un processus de condensation excessif, ils compensent le déficit ou la médiocrité d'existence de la jeune femme dans le réel et traduisent la folie d'un lecteur que l'abus de pastorale a rendu aveugle quoiqu'avide de vie alternative.

- 8 C'est dans ce contexte d'accumulation des signes de l'aimée qu'Anselme fait remarquer au berger que bientôt la panetière n'y suffira plus et qu'au lieu de se contenter de fragments épars, Lysis devrait cultiver le souvenir de sa déesse à travers son portrait. Lysis doute d'abord qu'un peintre réussisse à saisir et fixer ce que l'amour seul a su accomplir, en déposant la figure de Charite en son cœur. Mais il se ravise, conscient de la plus-value passionnelle que lui offre la proposition d'Anselme. Car il se rappelle que les amants de ses livres n'ont qu'une idée fixe : obtenir de leur maîtresse quelque portrait souvenir ⁹. De plus, tout préoccupé de repérer une caverne pour s'adonner au culte de l'aimée et protéger de la lumière les fétiches que l'air abimerait ¹⁰, Lysis est séduit par l'idée que la représentation de Charite, agrandie en tableau d'église, puisse servir son cérémonial idolâtre : « Je serois fort aise pourtant de l'avoir s'il estoit possible en un autre tableau, pour le mettre sur un autel et en faire mon idole ¹¹. » De la sorte, Lysis possèdera deux tableaux de l'aimée, intérieur et extérieur, contentant les yeux de l'âme, du cœur et du corps.
- 9 Du côté du lecteur, l'image de Charite que Lysis aimerait voir projetée dans une véritable image vouée à sa dévotion amoureuse est bien difficile à envisager. Le texte ne montre que fugacement Charite, alors même qu'elle occupe chaque parole et chaque pensée du berger. Le récit ne s'arrête jamais vraiment pour prendre le temps de faire surgir son visage et le retenir dans les linéaments de la description. Impossible en outre de compter sur Lysis pour obtenir l'image précise de son amante. Lui ne la voit jamais pour ce qu'elle est car il greffe sur elle les formules convenues du discours amoureux. Quelques tropes poétiques, vagues et lus partout, remplacent ponctuellement le portrait espéré. Nous devons nous contenter d'apprendre que Charite est une « belle fleur » ¹², que

son éclat cache le soleil ¹³ ... Autant dire que nous ne pouvons accompagner ce centon faussement poétique d'aucune image substantielle et vivante de l'aimée susceptible de se détacher singulièrement dans notre imagination. Quand le texte évoque Charite vue (ou plutôt revue à l'aune de ses lectures) par Lysis, le langage ne peut que se rabattre sur lui-même sans faire vraiment image puisque Charite existe uniquement comme une abstraction d'amante reconnaissable par les désignations rhétoriques les plus connues ; mais c'est ainsi que Lysis l'aime de manière absolue. Le lecteur, lui, serait bien en peine de se la représenter.

- 10 Toutefois, quand le berger rappelle à Anselme sa promesse de portrait, il lui fournit les indications nécessaires pour honorer sa commande. Au début, Lysis propose à son « second Apelle » qu'il lui ouvre la poitrine afin de découvrir son cœur : « tire moy le cœur dehors, sa figure y est gravée : ce sera ton patron : mais que dis-je, je n'ay plus de cœur, et puis tu ne voudrois pas faire cette cruauté : pren exemple sur tout ce qui approche de la beauté de ma Maîtresse » ¹⁴ . Renonçant à l'anatomie à laquelle devrait se livrer le peintre pour prendre modèle, le berger choisit de transposer l'image dans les mots qui ont précisément, à son origine textuelle, livresque, donné naissance à l'effigie peinte au cœur. Nous tenons enfin la première véritable description de l'amante. La gravure du livre, qui dépeint Charite, trouve du même coup son premier commentaire. En effet, si les informations de Lysis servent de patron au futur portrait qu'Anselme se prépare à brosser, elles constituent aussi l'*ekphrasis* rétrospective, analeptique, de l'estampe tirée par Crispin de Passe du portrait qu'Anselme n'a pas encore commencé.
- 11 Quand il songe à ce portrait en chantier, Lysis se réjouit qu'Anselme soit amené à connaître Charite pour parfaitement la peindre. Très vite néanmoins, il lui apparaît que le modèle de cette image à venir

ne saurait dépendre des traits réels de la jeune femme. Puisque le portrait doit retranscrire l'icône gravée dans le cœur du berger, il correspondra avant tout à la description qu'a détaillée Lysis et non à l'authentique Charite. Ainsi le portrait discursif de Lysis destiné à aider Anselme se regarde encore comme l'*ekphrasis* de l'image invisible imprimée dans le corps du berger. Il ouvre cette image secrète, la déplie pour assurer sa copie visible.

- 12 Dans sa description à Anselme, dont il fait une leçon d'image, Lysis ne se contente pas de dresser la liste des constituants nécessaires du portrait ; il compose déjà ce portrait, et il le peut aisément puisque l'image se trouve au préalable en lui, exactement achevée :

je te vay apprendre comment il te faut conduire en ton labeur. Fay luy moy ces beaux filets d'or qui parent sa teste, ces inevitables rets, ces ameçons, ces apas, et ces chaisnes qui surprennent les coeurs ; apres cela depein moy ce front uny où l'amour est assis comme en son tribunal : au bas mets ces deux arcs d'ebeine, et au dessous ces deux soleils qui jettent incessamment des traits et des flames ; et puis du milieu s'eslevra ce beau nez qui comme une petite montagne divise les jouës, non pas sans sujet, puis que se debattans continuellement à qui sera la plus belle, elles auroient querelle bien souvent si elles n'estoient separees. Tu les feras ces mignardes jouës parsemees de lys et de roses : et puis cette petite bouche dont les deux lévres sont des branches de corail. Que s'il estoit decent de les laisser entr'ouvertes, tu ferois ses dents qui sont deux rangs de perles fines : mais contente toy de cecy, et fay seulement apres son col et son beau sein de neige ¹⁵.

- 13 Des cheveux aux seins, Lysis fait advenir l'image en buste de Charite plan par plan, élément par élément. Simultanément, il établit, en les mimant, les étapes qu'Anselme devra lui-même respecter pour façonner son portrait. La description verbale de Lysis servira à Anselme en quelque sorte de calque grâce auquel il reportera sur la plaque de cuivre prévue le dessin préfabriqué dans le cœur du berger.
- 14 Ce portrait improvisé par Lysis pour guider Anselme résulte d'une succession d'opérations figurales. En effet, les parties du corps de Charite, fragmentées par le regard du berger, sont posées comme des référents qui font systématiquement l'objet d'une analogie imagée.

Obéissant à la logique du blason poétique, chaque syntagme élabore le portrait par déplacement et déploiement du référent en figures. Les suggestions métaphoriques et comparatives ont une fonction d'embellissement : dans l'esprit de Lysis, elles magnifient les traits de la « belle Charite ». Pour ce faire, le berger convoque tout un matériau iconologique emprunté aux *topoi* de la poésie pétrarquaisante. De même que Lysis accumule les fétiches de Charite, il a stocké en lui une multitude de lieux communs poétiques dans la collection de laquelle il puise afin d'orner Charite : « L'on ne peut voir Charite que dans ce qui la représente »¹⁶ déclare Lysis estimant que, comme le soleil, son amante ne saurait être contemplée autrement que dans un miroir¹⁷. Charite n'existe donc à son plus haut degré que dans le miroir des images, qu'elles soient de peinture ou de langage.

- 15 Anselme s'attèle à la tâche. Quelques pages plus loin, Sorel relate la scène au cours de laquelle l'artiste dévoile à son commanditaire le portrait qu'il a obtenu sur sa plaque de cuivre et que le lecteur connaît, grâce à l'illustration, depuis le début du Livre Second. Or Lysis, d'abord si impatient que le dîner doit être écourté, est désagréablement surpris par le résultat tant désiré. Introduit dans le cabinet où Anselme lui montre la planche, il s'étonne de ne pas du tout reconnaître Charite sous les traits de ce visage envahi d'étranges objets : « Mais comment entendez vous cecy, reprit Lysis, je voy là des chaisnes, des soleils, et des fleurs. Ce n'est pas un visage¹⁸. » Pourtant si facilement aveuglé, Lysis voit juste : le portrait ne ressemble en rien à un visage. Pour se jouer de son ami, Anselme a pris au pied de la lettre la description copieusement fournie par le berger. Quand Lysis avait décrit Charite à grands renforts de métaphores et de comparaisons, il voulait exhausser le charme de son amante et souligner sa conformité au canon poétique. Il

s'attendait donc à retrouver dans le portrait le visage dont il avait mis en figure chaque trait, chaque détail. Il était loin de penser que son ami s'arrêterait aux tropes, entendus littéralement, pour leur donner effectivement corps.

16 Or, « par un petit tour de malice ingénieuse », Anselme s'est plu à retenir chaque image littéraire, « imitant les extravagantes descriptions des Poètes »¹⁹, et à en faire la matière chiffrée du portrait. À la chair de Charite, s'est substitué « un teint blanc comme neige »²⁰ qui masque sous son artifice cosmétique la vraie vie des formes et des couleurs d'un visage finalement absenté. Sur ce fond blanc, se détache une foule d'éléments hétéroclites, une anthologie de tours empruntés (branches de corail, fleurs, mappemondes, perles, Soleil...) censés activer les images topiques citées par Lysis lui-même et qui toutes ensemble agencent le portrait rhétorique. Mais leur juxtaposition rend incohérente la représentation. Transposées en dehors des codes de l'écriture poétique, les images ne permettent plus de visualiser un corps. Fondé sur le rapprochement analogique, bien qu'en réalité hybride, du corps humain et de signes non humains, le visage de Charite, passé par la chirurgie esthétique du burin, n'est plus qu'une forme dénaturée, somme toute monstrueuse.

17 Face à la déception de son commanditaire, l'artiste entreprend de le convaincre qu'il a sous les yeux non sans doute la représentation réaliste de Charite mais sa représentation « éidétique ». Anselme a, selon ses dires, restitué l'essence idéale de la beauté dont Charite est la médiatrice et qui se module dans la série des images poétisantes emplissant l'imagination de Lysis. Relayé par le narrateur, Anselme dissipe la première confusion du berger qui, malgré la chandelle éclairant la planche²¹, n'avait pu identifier son cher portrait dans le chaos des figures ; le peintre réinterprète, en la glosant, la

description qu'il lui avait confiée et il montre comment, en chaque occasion, il a poussé à l'extrême la symbolisation néo-platonicienne et maniériste dont se revendique Lysis :

Il y avoit deux branches de corail à l'ouverture de la bouche, et à chaque jouë un lys et une rose croisez l'un sur l'autre. En la place où devoient estre les yeux, on n'y voyoit ni blanc ni prunelle. Il y avoit deux Soleils qui jettoient des rayons parmi lesquels on remarquoit quelques flammes et quelques dards. Les sourcils estoient noirs comme ebeine, et estoient faits en forme de deux arcs où le Peintre n'avoit pas mesme oublié de mettre des poignées par le milieu afin qu'on les reconnust mieux ; au dessus estoit le front uny comme une glace, au haut duquel un petit Amour estoit assis dedans un throne » 22 .

18 Le corps sensible de l'image n'est pas, d'après Anselme, à admirer comme un duplicata du corps de l'être aimé ; il est l'incarnation de l'idée de ce corps et le vecteur de sa vision essentielle. Lysis possède désormais l'idole dont il rêvait, à condition que le portrait soit *interprété*, puisqu'il résulte de la coordination d'une image visible et du discours descriptif qui l'accompagne et le fait entendre. Ce discours de l'image a été inauguré par la description de Lysis et il est actualisé par Anselme qui reprend les commentaires poétiques du berger en leur attribuant leur valeur symbolique : « Jamais personne ne s'estoit encore avisé de peindre ainsi les beautez des visages par figure Poëtique. Cecy se doit appeller un portraict fait par Metaphore » 23 . Le portrait autorise donc l'allégorie qu'explicite progressivement le double geste descriptif : celui, faiblement herméneutique, de Lysis puis celui d'Anselme, confirmé par le narrateur, qui impose avec autorité le déchiffrement appelé par l'image et grâce auquel, comme succédant à la première impression désordonnée d'une anamorphose, le visible s'éclaire après avoir été résolument éloigné du « naturel » 24 .

19 À la fin du parcours ekphrastique, qui retrace le portrait pour l'expliquer, Lysis reconnaît son propre cœur : il le repère parmi ceux qu'Anselme a accrochés au bout des cheveux tombant comme des « lignes avec l'hameçon au bout » 25 . Pendus à l'amorce, ces cœurs

sont le tribut de l'aimée ; le plus gros, « juste au dessous de la joue gauche », tel un pendant d'oreille, Lysis est sûr que c'est le sien. Par une inversion des inclusions et des proportions qui, à elle seule, signifie tout l'effet de l'amour, l'image gravée dans le cœur inclut désormais ce même cœur, miniaturisé et exhibé en trophée : « Voila mon cœur ! s'escria Lysis en le voyant, je le reconnoy, Ha qu'il est judicieusement placé en cet endroit ! 26 »

- 20 Anselme fait donc cadeau à Lysis d'un composé articulant une *figura* avec son commentaire. Le livre redouble ce montage pour le lecteur qui, de son côté, voit le portrait en gravure et peut lire sa transcription allégorique grâce aux descriptions conjuguées de Lysis et d'Anselme. Se profile donc la structure d'un emblème dont les éléments séparés se reconstituent à la lecture : une image (la *pictura* d'Anselme matérialisée par Crispin de Passe) ; l'accompagnement d'une légende ou *inscriptio* (« La belle Charite ») ; la glose ou *subscriptio* amorcée par Lysis et développée par Anselme. Une fois qu'Anselme a procédé à l'explication iconologique, Lysis admet qu'il a effectivement entre les mains la parfaite représentation de l'amour. Il la range dans sa boîte, qui sera comme son nouveau cœur.
- 21 Mais ne nous y trompons pas, cet avatar de l'emblématique est une plaisanterie. Anselme produit une image comique, il se rit de Lysis en démystifiant son goût pour les ornements poétiques dont il pare l'image de Charite. Le portrait et son chiffre agencent un dispositif ironique que le berger, incapable encore de s'arracher à son aveuglement, ne saurait déchiffrer. Complice d'Anselme, le lecteur du livre comprend, quant à lui, qu'il a affaire à un emblème inversé et une allégorèse parodique. Il regardera la gravure comme une *contre-épreuve*, pour jouer sur le vocabulaire de la gravure, et la glose descriptive se fait la satire de l'inanité des descriptions semées dans

les romans du temps et de la prétention d'une poésie dont l'imagination, à force d'images, a fini par se scléroser.

- 22 Si le portrait a bien une dimension allégorique, elle consiste à figurer les lieux communs littéraires du portrait amoureux, entassés dans un emblème dérisoire : « la belle Charite ». L'étrange visage, confinant au monstrueux, exhibe les déformations dont les outrances descriptives sont la cause dans l'imagination des lecteurs naïfs. Pour l'écrivain comique, les portraits des personnages tels que les conçoivent les grands romans de l'époque sont illisibles et, partant, invisibles en raison de leur illisibilité même. Le portrait d'Anselme gravé par Crispin de Passe restitue l'état de figement atteint par une certaine littérature qui, parce qu'elle a trop voulu se déprendre d'un réel dont elle méprise le manque d'idéalité, l'a perdu de vue et n'offre plus rien à imaginer. Loin d'une illustration qui ferait écho à la puissance imageante du texte, la gravure rend ici manifestes les aberrations de la description et elle dénonce, à travers elles, la manie figurative du langage littéraire.
- 23 Les lignes du dessin, creusées en vue de la gravure, concrétisent sur le plan technique les traits stéréotypés auxquels la fiction se réduit quand elle veut exagérément faire impression. La gravure est ainsi l'allégorie matérielle d'une littérature appauvrie par les déformations d'une écriture qui barre le réel et empêche de toucher la vraie vie. Quand Anselme déclare à Lysis qu'il a une planche de cuivre prête pour travailler le portrait, l'on peut comprendre que le portrait existe avant même sa réalisation, que la planche est pleine d'images toutes faites, préconçues, déjà imprimées, invisibles encore quoique présentes dans le palimpseste de sa surface. Victime du régime éculé de la description, le portrait est incapable de proposer une figure neuve ; il reproduira toujours les mêmes représentations. En empruntant à Walter Benjamin les termes par lesquels il théorise

la photographie, l'estampe, soumise à la reproductibilité mécanique, a perdu « l'aura » que Sorel attend des images. Dans *Le Berger extravagant*, la gravure et sa description clichéique s'immobilisent dans un jeu de miroitements réciproques, sans terme ni origine : la gravure copie la description, qui est elle-même une image infiniment recopiée.

- 24 Placer la gravure dans le livre avant la description du portrait d'Anselme, puis introduire ce portrait quand il est effectué, et de nouveau le décrire, atteste que l'image tourne sur elle-même, sans accrocher le réel. Que l'estampe soit première dans cette chronologie circulaire confirme en outre la primauté du livre et de ses images irréelles, autotéliques. Sorel en profite pour condamner non seulement toute fiction abandonnée aux répétitions d'images qui l'appauvrissent mais aussi la mode de l'illustration envahissant le champ de l'édition. Il n'est pas le seul à se méfier des ouvrages à figures. Les écrivains d'histoires comiques font régulièrement le procès de telles images destinées, d'après Furetière, à « faire acheter plus cher les livres »²⁷. L'illustration est pour eux le symptôme d'un roman qui n'invente plus rien parce qu'il relaie des images toujours déjà vues, prises dans des descriptions toujours déjà écrites. La possibilité de graver des images à partir des romans prouve que ces derniers ont tari la faculté et le processus imageants : la gravure est l'expression même de cet arrêt sur image auquel est parvenue une création romanesque à bout de souffle, sans vision. À bien le regarder, le portrait de Charite résume, sur le plan métavisuel, l'iconophobie ou l'iconoscepticisme des histoires comiques : y transparaît quelque inquiétant visage de Méduse dont, comme le soleil, les yeux ne peuvent soutenir la vue : « Où est le Peintre si expert qui me la puisse tirer ? un mortel ne la peut regarder fixement »²⁸. Dans l'estampe, est gravée la fascination mortifère

des fictions du temps pour les images, qu'elles immobilisent comme des pierres, retenant le lecteur à un stade d'aveuglement ou de sidération dont Lysis est la victime exemplaire.

- 25 Dans la réédition du *Berger extravagant* en 1633, cette critique de la représentation est rendue tout à fait explicite. On la lit dans ce que Sorel appelle des « remarques ». Car, six ans après la première parution, le romancier a ajouté à son récit un appareil de commentaires qui, après chaque Livre, relisent le texte, en précisent les intentions et s'adonnent à d'innombrables considérations métadiscursives. Ce pan du roman, placé en miroir de lui, contient au gré de ses digressions un essai théorique sur la littérature associé à la défense de la nouveauté du texte qu'est en train de lire le lecteur.
- 26 L'auteur de ces commentaires revient sur l'épisode du portrait. C'est l'occasion pour lui de conduire la déconstruction de sa structure emblématique. De nouveau, le portrait est décrit, sous la responsabilité cette fois d'un commentateur, instance critique excentrée, qui déclare ouvertement que, par son invention, Anselme a su représenter avec esprit la propension malade des poètes pour les catachrèses : « Depuis qu'il y a des Poètes au monde, ils ont bien dit tous que les Beutez avoient des chaisnes d'or pour des cheveux, des Soleils pour des yeux, et des lys et des roses sur les joües, avecque les autres richesses »²⁹. L'ironie d'Anselme est déclarée, alors que le récit, qui ne souhaite pas encore déniaiser Lysis, ne l'avait signalée au lecteur qu'obliquement. La description de l'image (le portrait d'Anselme comme celui de Crispin de Passe) est reconsidérée pour expliciter sa perfide intention. Décrire s'entend, dans ce dernier moment, de manière totalement privative, puisqu'il s'agit, par la métadescription des *Remarques*, de désécrire le portrait, de défigurer la figure qui, elle-même, a défiguré Charite. Cette action

contre l'image vise, aux yeux de Sorel, tout à la fois à libérer le roman du réflexe descriptif et à arracher le lecteur à l'idéologie poétique que les romans du XVII^e siècle appliquent sans relâche : l'opacification du réel par les écrans des figures.

- 27 Les *Remarques* creusent l'écart entre deux points de vue Lysis, de son côté,, déclare le commentateur, ne cesse d'admirer le talent d'Anselme et de se livrer, face au portrait, au double éloge de la peinture, poésie muette, et de la poésie, tableau parlant. Le berger loue la transparence des arts, l'échange fécond qu'ils nourrissent et dont la Charite d'Anselme serait l'accomplissement parfait, poème et tableau simultanément. Car dans le regard du berger, toute description de ce qu'est Charite est tableau, tout tableau qui la représente est poème. Mais pour le lecteur, et pour ceux à qui le portrait est montré, n'apparaissent dans cette image que l'extravagance du langage métaphorique porté au comble de l'informe, du monstrueux et du ridicule. Une autre perception du portrait, autorisée par sa re-description, se superpose à celle, enthousiaste, de Lysis pour se distinguer d'elle et révéler le défaut de perception qui la sous-tend. À la manière encore une fois des anamorphoses, cette ultime et véritable description, passant à l'acide la gravure, redresse la vision, non pour clarifier sa forme, mais pour découvrir, tout au contraire, le fouillis de signes qui la compose : « Il me souvient qu'un homme qui ne sçavoit ce que c'estoit que de descriptions poëtiques, s'estonna une fois de voir cette figure, où il ne pouvoit rien comprendre, et demanda ce qu'elle vouloit dire. L'on luy respondit que c'estoit un monstre [...] »³⁰. Au terme de l'anecdote que le commentateur se plaît à fournir, l'idée du portrait informe à force d'artifice est définitivement attestée : « [...] l'on peut dire que nostre Charite est si belle qu'elle en est laide »³¹.

- 28 Le commentateur note ensuite les réactions d'anonymes qui, sollicités au hasard des rencontres, se livrent à d'autres facéties. Le texte profite de ces occasions pour accumuler les descriptions moins du portrait d'Anselme d'ailleurs que de ceux imaginés par les railleurs inventifs. L'un aurait par exemple voulu qu'Anselme pousse plus loin la défiguration : il aurait fallu « composer une teste de diverses pièces assemblées » et, à la manière d'Arcimboldo, faire « le nez, les joües, la gorge et le menton d'un monceau de lys et de roses »³² ; un autre regrette que les dents de Charite ne soit pas de perles, ce à quoi on lui rétorque que les perles ont servi au collier... Le portrait d'Anselme encourage une surenchère descriptive que le texte foisonnant du commentaire diffuse, même fugacement, sans figer aucune image et même en compliquant sans cesse la représentation. En s'amusant à écrire tous ces portraits suggérés, Sorel implique d'autres possibles comme si ces images hypothétiques, plus fantaisistes les unes que les autres, étaient incluses dans celle d'Anselme, entées sur elle ou substituées à elle pour accroître la charge satirique, et amplifier son caractère et ses effets grotesques.
- 29 Et cependant, l'auteur des remarques sème le trouble. Car tout en laissant libre cours à la verve débridée des sarcastiques, il leur reproche d'aller trop loin, d'ignorer la qualité du portrait d'Anselme. L'ironie partout infiltrée dans les commentaires finit par rendre leur lecture incertaine et troubler l'opinion sur la gravure de Charite. Bien que l'explication du sens allégorique ait validé sa portée parodique, le commentateur ne peut s'empêcher de noter l'originalité de l'entreprise d'Anselme : « personne ne s'estoit jamais avisé d'en faire un portraict »³³. Car comparé aux « mille et mille autheurs » qui « apellent les yeux de leurs maîtresses des Soleils », comme s'y

est livré Lysis lui-même à court d'imagination, « C'est le seul Anselme qui nous fait voir quelque chose de nouveau »³⁴.

- 30 A lieu alors un étonnant renversement, si caractéristique d'un livre dont les perspectives ne cessent de changer et de se rectifier. Le portrait a été jusque-là présenté et confirmé comme le fruit des redites descriptives dont est coutumière la littérature. D'un côté, dans le récit, les descriptions du portrait ont feint d'accréditer la force de son sens allégorique ; mais dans les commentaires, de nouvelles descriptions ont, à rebours, clairement démasqué son intention satirique. Or voilà que le commentateur se met à louer Anselme qui, en multipliant les clichés et en leur donnant forme, aurait réussi à créer une image inédite capable de renouveler le regard. Grâce à la figuration littérale des descriptions métaphoriques de Charite par Lysis, Anselme est parvenu à inscrire son image dans un régime de visibilité différent. Le commentateur n'y voit pas uniquement une réussite de l'intelligence ironique, il reconnaît, déconstruite par la fantaisie, une image qui aurait retrouvé le pouvoir évocatoire des images.
- 31 Mais il se trouve – ultime coup de théâtre ou dernière effet anamorphotique d'une fiction en trompe l'œil – que cette image nouvelle ne se retrouve pas tout à fait dans la gravure de Crispin de Passe : « Au reste, il se faut imaginer que le portraict de Charite que vous voyez en taille douce au commencement de ce Livre, n'est pas si agréable comme estoit celui d'Anselme. C'estoit un vray tableau où les diverses couleurs donnoient beaucoup de grace »³⁵. Le lecteur découvre, à sa grande surprise, que le texte l'a maintenu dans une perception erronée du portrait. La plaque de cuivre sur laquelle Anselme a élaboré son portrait n'était pas destinée à l'impression dont l'estampe du livre aurait été un tirage : Anselme a *peint* Charite.

Le support du graveur a été changé en subjectile servant de support à la peinture.

- 32 Non sans ironie, le commentateur propose alors à son lecteur, s'il le souhaite, de faire enluminer l'illustration du livre ou de la faire imiter par un peintre ³⁶. Cette invitation à reproduire le portrait est bien la preuve de son absolue originalité. Il n'existe qu'un seul exemplaire de l'image inventée par Anselme ; il n'est cependant visible qu'à la lumière du texte où il gagne ce que le graveur ne pouvait employer : la couleur. Le paradoxe est ici que ce qui devrait appartenir en propre à l'image lui est accordé par le texte. La figure gravée du livre rend alors évident ce qui lui manque : l'incarnation des couleurs que le roman, ou plutôt l'« anti-roman », ainsi que le désigne Sorel, vient constamment compenser. Car le récit fait assaut de descriptions colorées du portrait de Charite : elles sont dispersées en divers lieux du texte, qu'ils appartiennent au niveau narratif du roman et ou à ses phases de commentaires. La fiction récupère la couleur pour rêver à la blancheur du teint de Charite, au beau rouge qui la pare et qui pousse le berger à la chercher en toutes choses ³⁷ (jusqu'à ne plus vouloir manger que des aliments rouges) et à toutes les autres teintes qui égayent et vivifient son visage de peinture. Même l'allégorie se trouve remotivée par la couleur. Ainsi ce passage où, désireux de faire raconter sa vie, Lysis prodigue ses conseils comme il l'avait fait à Anselme, bien que dans d'autres termes puisqu'il décode le support du tableau, la gamme chromatique et même les opérations techniques dans le vocabulaire de l'émotion :

Le cuivre du tableau, diras-tu, est un rude metal qui est fait avec l'aspreté de la souffrance de Lysis. L'or ducat qui y reluit est sa fidélité ; Le blanc est sa pureté et son innocence ; La couleur de chair, s'il s'y en trouve, est son inclination amoureuse ; Le vermeil est sa respectueuse honte ; Le noir est sa tristesse et son ennuy ; Le bleu est la divinité de ses pensees. Le depart et l'absence font les esloignemens et la perspective : mais il y a fort peu d'ombrage, pource que la jalousie qui les doit faire, n'a pas été trouvée fort grande. Toutes ces couleurs ont

esté destrempees avec l'huyle de la douceur de mille attraicts et d'autant d'oeillades, et l'on les a broyees sur le marbre de la constance ³⁸ .

- 33 Alors que les stéréotypes livresques marquaient de leur sceau les traits du portrait d'Anselme, la couleur, elle, ranime le visage, elle réengage la signification à partir des virtualités imaginaires d'un portrait jamais vu. Et le livre de longuement rêver à une mythologie plaisante des couleurs : le blanc serait le lait de Vénus quand elle nourrissait Cupidon, le noir le fard de Proserpine ; ou bien encore, le bleu viendrait du poil de Neptune. Même l'huile serait celle dont Hercule se frotte pour les jeux Olympiques . Quant à la table de marbre qui a servi à broyer les couleurs, « elle est faite du premier Autel que l'on a dressé aux Dieux depuis le deluge » et les pinceaux sont « faits avec une des plumes de l'Amour, et des cheveux de sa mere Venus, cela va sans dire » ³⁹ . Le portrait est plus qu'un portrait : il contient d'autres mondes possibles qui, par les ressources de l'extravagance, sortent de son cadre
- 34 Sorel conçoit finalement le portrait comme une matrice d'images fécondes pour son roman : les innombrables descriptions, globales ou partielles, de la peinture de Charite s'insèrent dans les dialogues, les gloses digressives ou les péripéties du récit. L'acte descriptif ne donne désormais plus lieu à un discours unifié, il ne cherche pas à représenter une image bien définie ; il dissémine ses figurations problématiques. Pleinement réinvestie par le texte qui assure sa toute-puissance sur les images, la description est traitée par Sorel comme un opérateur de figurabilité. L'illustration de Crispin de Passe n'est alors qu'un état ou une virtualité de la performance de l'image assumée et encouragée par la suractivité descriptive. Le dialogue du texte et de l'image est donc compris dans un champ sémantique libérant des tensions et non dans un espace accordant des formes analogues et harmonisées. En déjouant le rapport banalement mimétique d'une image et de sa description, qui fait

courir à l'une comme à l'autre le risque du mécanique plaqué sur le vivant, Sorel active le processus figuratif sans jamais le clore sur lui-même. L'espace du roman y remplit son rôle, souhaité par l'écrivain, de milieu mouvant : il complique les échanges et fait ainsi de la figure, graphique ou textuelle, avant tout une force générative de relations.

- 35 La plaque de cuivre d'Anselme photographie le langage qui dévitalise le réel et pour lequel pourtant s'enthousiasme Lysis soumettant sa vie entière aux simulacres de la fiction ; elle enregistre, dans son premier geste, l'aberration à laquelle conduit le délire figuratif des images, usées, désimagées puisqu'elles ne font plus rien voir. Et cependant, le portrait d'Anselme donne corps à la faillite des mots, que bégaiement les mauvais poètes et qui impressionnent les mauvais lecteurs. Il reproduit les catachrèses désincarnées dont le portrait dans le cœur de Lysis est l'addition fétichiste avec une telle méthode, avec un tel souci de littéralité que s'y redonne le miracle d'une présence. Il aura fallu passer par l'intention acide de l'ami railleur pour mordre dans les images mortes et leur redonner vie : une vie de fiction, purement imaginaire qui, au lieu de l'illustration, laisse l'empreinte fantasque d'un portrait invu, fondant dans l'ordre du visible sa propre origine.
- 36 Ce portrait à le regarder nous tient dans une étrange fascination : la défiguration dont il porte la trace continue de travailler dans la figure qu'il reforme. Qu'il nous saisisse ainsi rappelle le sentiment plusieurs fois énoncé par Lysis du rapport médusé qu'il entretient avec son idole. Dans la gravure, comme une allusion aux petits serpents de la Gorgone, les cœurs suspendus et piqués dans la chevelure suggèrent le piège dans lequel l'imagination de Lysis s'est laissée prendre et renvoient à cette inquiétante hantise du féminin qui la perturbe. Néanmoins, compris non comme un des éléments du

répertoire de formules préécrites mais comme une manière d'accrocher entre elles des formes graphiques dont la juxtaposition refait image, le piège se change en une opération de recreation, en un curieux processus de recomposition. Dans l'espace plus vaste du roman où il est accueilli, il se donne comme une chimère inspirante, une hantise qui s'incarne et se réincarne dans la série de ses métamorphoses, sans jamais tout à fait prendre forme.

NOTES

1. Voir Françoise Poulet, « L'île de portraiture : pour une poétique du portrait dans les histoires comiques au XVII^e siècle », dans *Les Portraits dans les récits factuels et fictionnels de l'époque classique*, Marc Hersant et Catherine Ramond (dir.), actes du colloque organisé à l'Université de Picardie Jules Verne les 21-23 octobre 2015, Leiden / Boston, Brill / Rodopi, 2019, p. 132-143.
2. Sur ce portrait, voir Patricia Gauthier, « Dévoisement et reconstruction du sens dans *Le Berger extravagant* de Charles Sorel. Étude du portrait de Charite », Jagwiga Cook, Tomasz Wyslobocki (dir.), *Au carrefour des sens 2, Orbis Linguarum*, n^o 45, Neisse Verlag, 2016, p. 215-227.
3. Charles Sorel, *L'Anti-roman ou l'histoire du berger Lysis accompagnée de ses remarques*, texte édité par Anne-Elisabeth Spica, Paris, Honoré Champion, « Sources classiques », 2014 (Tomes I et II), Tome I, p. 11.
4. *Op. cit.*, p. 19.
5. *Op. cit.*, p. 17.
6. *Op. cit.*, p. 17.
7. *Op. cit.*, p. 11.
8. *Op. cit.*, p. 13.
9. *Op. cit.*, p. 18.
10. *Op. cit.*, p. 18.
11. *Op. cit.*, p. 19.
12. *Op. cit.*, p. 18.
13. *Op. cit.*, p. 28.

14.*Op. cit.*, p. 39-40.

15.*Op. cit.*, p. 40. Les auteurs du *Parasite mormon* se souviendront de ce portrait pour mettre dans la bouche de l'un de leurs personnages, La Hérissonnière, son imitation prolongeant encore d'un degré le jeu des copies : « Il nous a dit que son teint n'est que de roses, et qu'elle s'appelle l'Espine, ce qui provient assure-t'il, de quelque fatalité du Ciel qui ne veut pas qu'on puisse trouver des roses sans espines. Il a adjouté que ses cheveux la font chevir des volontés de tout le monde. Que son front est la place d'armes de l'amour ; ses sourcils les arcs dont ce petit Dieu se sert pour décocher ses traits ; ses yeux le carquois d'où il les pend ; Que ce qui l'estonne, c'est comme quoy tant de feu qui en sort ne fond point la neige de son teint, et ne fane point les roses de ses joües ; Que son nez n'est rien qu'un parasol que la nature a prudemment mis au-dessus de ses levres pour les garantir des Soleils de ses yeux. » (*Le Parasite Mormon, histoire comique*, s. l., s. n., 1650, p. 57-58).

16. Charles Sorel, *L'Anti-roman ou l'histoire du berger Lysis accompagnée de ses remarques*, éd. cit., p. 39.

17.*Op. cit.*, p. 39.

18.*Op. cit.*, p. 112.

19.*Op. cit.*, p. 112.

20.*Op. cit.*, p. 112.

21.*Op. cit.*, p. 112.

22.*Op. cit.*, p. 112.

23.*Op. cit.*, p. 113.

24. « Nous avons déjà bien dit que ces traits ne pouvoient pas estre representez au naturel » (*id.*).

25.*Op. cit.*, p. 112.

26.*Op. cit.*, p. 113.

27. Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois*, éd. Marine Roy-Garibal, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 80.

28. Charles Sorel, *L'Anti-roman ou l'histoire du berger Lysis accompagnée de ses remarques*, éd. cit., p. 19.

29.*Op. cit.*, p. 164.

30.*Op. cit.*, p. 165.

31.*Op. cit.*, p. 166.

32.*Op. cit.*, p. 167.

33.*Op. cit.*, p. 164-165.

34.*Op. cit.*, p. 165.

35.*Op. cit.*, p. 165.

36. « Quiconque voudra recevoir un semblable passetemps, n'a qu'à faire enluminer nostre image, ou bien à la faire imiter par un Peintre » (*id.*).

37. « Pour ce qui est du rouge, ô l'aimable couleur ! la chair et le sang qui soutient nostre vie en sont ; les lèvres et les joües de Charite la portent. C'est pourquoy je voudrois mesme que jusqu'à mes draps, mes nappes, mes serviettes, mes chemises et mes mouchoirs fussent rouges s'il se pouvoit » (p. 42-43).

38.*Op. cit.*, p. 796 (II).

39.*Op. cit.*, p. 797 (II).

RÉSUMÉS

Dans *Le Berger extravagant*, Charles Sorel, dont l'intérêt s'est constamment porté sur les questions de représentation, expérimente un cas, particulièrement retors, d'opacification descriptive d'une image gravée. Il s'agit d'une illustration qui reproduit une image (le portrait de Charite, l'amante de Lysis, le berger extravagant) conçue et exécutée par un personnage de la fiction ; on la trouve associée, dans le livre, à de très nombreuses procédures descriptives, polymorphes voire contradictoires. Composée d'une image narrative, une image matérielle (une gravure), un réseau de descriptions, le dispositif pourrait être homogène. Or, la fiction intègre cet ensemble « iconotextuel » pour mieux mettre en tension et même en crise ses composants. De là, dans le texte, toute une série d'agencements et de remontages qui subvertissent la relation du descriptif et du figural dans le double but d'en critiquer les codes et d'en réinventer les possibles.

In *Le Berger extravagant*, Charles Sorel, whose interest has always been in questions of representation, experiments with a particularly complex case of descriptive opacification of an engraved image. The illustration reproduces an image (the portrait of Charite, the lover of Lysis, the extravagant shepherd) conceived and executed by a fictional character, and is associated in the book with numerous polymorphous, even contradictory, descriptive procedures. Composed of a narrative image, a material image (an engraving) and a network of descriptions, the device could be homogeneous. Fiction, however, integrates this "iconotextual" whole, the better to place its components in tension and even in crisis. Hence, in the text, a whole series of arrangements and reassemblies that subvert the relationship between the descriptive and the figurative, with the dual aim of criticizing its codes and reinventing its possibilities.

INDEX

Keywords : Charles Sorel, engraving, illustration, image, representation, description, topos, anti-romance

Mots-clés : Charles Sorel, gravure, illustration, image, représentation, description, lieu commun, anti-roman

AUTEUR

OLIVIER LEPLATRE

Professeur des universités de littérature française du 17 e siècle, Université Jean Moulin
Lyon 3

Varia

L'Enfant assis tenant une cuvette, une « allégorie réelle » de l'enfance de l'art

Pierre Collin et Emmanuel Pernoud

Au printemps dernier, bien installé dans la salle de lecture du département des Estampes et de la Photographie où je feuilletais des albums d'estampes, je fus sorti de ma douce torpeur par une gravure de Laguillermie. J'avais consacré cette journée à regarder les gravures de mes prédécesseurs au siège n°4 de la section de gravure de l'Académie des beaux-arts pour préparer une conférence sur l'histoire de ce fauteuil ¹ .

J'ignorais à peu près tout de ces graveurs. Or ce jour-là, j'avais jeté mon dévolu sur les cinq premiers titulaires de ce fauteuil, Desnoyers, Martinet, Bertinot, Roty et Laguillermie, tous graveurs du XIX^e siècle. Valérie Sueur-Hermel m'avait fait le meilleur accueil et guidé dans mes premières recherches.

Roty étant graveur en médaille, me restaient quatre académiciens à étudier. Tous étaient des graveurs d'interprétation, une tribu que je connaissais mal. J'ai pu ainsi découvrir leurs œuvres, notamment les épreuves de nu

auxquelles tous étaient tous soumis afin de remporter le fameux concours du prix de Rome.

Frédéric Auguste Laguillermie (1841-1934) est le mieux représentés de ces graveurs, avec quatre gros albums. C'était un enfant de la balle. Son père, Frédéric Guillaume Laguillermie était un important graveur-imprimeur à Paris, avec un atelier installé rue Saint-Jacques, spécialisé notamment dans les cartes géographiques.

La première œuvre de notre graveur représente de *Jeunes ours*, une planche réalisée à l'âge de 14 ans qui témoigne de sa grande précocité. Mon regard avait été attiré par les différents états d'un *Cavalier* gravé d'après Frans Hals (1865) ou encore l'étrange réserve sur un *Cavalier à cheval* d'après Meissonnier (1861). Contrairement à ses trois prédécesseurs, essentiellement des graveurs de reproduction au burin, Laguillermie est un adepte de l'eau-forte. En 1885, il fonde même la Société des aquafortistes français.

Mais la plus grande surprise de cette journée fut l'eau-forte *Enfant assis tenant une cuvette*, datée 1863-1864. Si l'on en croit l'inscription manuscrite sur le montage, elle fut gravée d'après une œuvre de Léopold Flameng, son professeur aux beaux-arts, lui-même graveur ². Sa facture, l'originalité du sujet, les deux détails qui encadrent l'enfant dont le graffiti au mur à droite et la gravure du *Juif errant* à gauche m'ont particulièrement frappé.

Comme graveur, je me suis demandé comment Laguillermie avait pensé, réfléchi aux différents traitements de ces trois sujets : le graffiti, l'image d'Épinal et l'enfant. Particulièrement

lorsqu'il grava le graffiti en retrouvant la liberté du geste de l'enfant...

Frédéric Auguste Laguillermie reçut le prix de Rome en 1866, puis sera professeur aux Beaux-arts de Paris avant d'être élu à l'académie des Beaux-arts en 1911. *L'Enfant assis tenant une cuvette* précède son départ à Rome de trois ans, c'est donc une gravure de jeunesse.

Le soir, en rentrant chez moi, j'ai fait part de ma découverte du jour à Valérie Sueur-Hermel qui m'a aussitôt donné la référence du *Juif errant* (image d'Épinal de 1842 publiée par la maison Pellerin) et à Emmanuel Pernoud dont je connais les recherches sur la représentation de l'enfant dans l'art et son intérêt pour le dessin d'enfant.

Emmanuel Pernoud a très vite eu le projet d'en tirer cet article...

P.C.



Fig. 1. Frédéric Auguste Laguillermie, *Enfant assis tenant une cuvette*, eau-forte d'après Léopold Flameng, 1863-1864, 41 x 26,5 cm, IFF 17, cote Estampes : EF-383 (D)-FOL

- 1 Sur un plan iconographique, la gravure de Laguillermie d'après Flameng est d'un intérêt remarquable. Sa composition symétrique place l'enfant, présenté en position frontale, entre deux images : à droite le graffiti d'un « bonhomme » comme en dessinent les enfants, à gauche un spécimen d'imagerie, le fameux *Juif errant*. Soulignons-le, ces deux images sont étroitement solidaires du mur : la première y est collée, la deuxième y est crayonnée ou gravée. Ce goût pour la muraille est sensible dans les œuvres de Flameng, en particulier dans les eaux-fortes originales qu'il signa avant de devenir un graveur de reproduction, telles les planches de *Paris qui s'en va* et *Paris qui vient* (1859-1860) où sa chronique visuelle du Paris populaire et de ses types pittoresques se détache sur des murs de la rue représentés avec un grand soin dans leur texture matérielle, leurs accidents et leurs inscriptions. On sait l'attention que les

graveurs de Paris, en ce milieu du XIX^e siècle – Martial Potémont le premier –, portèrent aux affiches et à leurs annonces, créant des eaux-fortes qui se lisent autant qu’elles se regardent. Bien avant Brassai et ses célèbres photographies, d’autres artistes du XIX^e siècle relevèrent cette place de l’éphémère sur les murs de la ville en représentant les graffitis avec un soin d’ethnographe ³. Mais la présente eau-forte peut être également rapprochée d’une autre famille d’œuvres : les scènes d’intérieurs populaires qui mettent en relief la place des images dans le monde rural et ouvrier. Peintures appartenant à la mouvance réaliste du XIX^e siècle, elles sont l’illustration d’un nouvel esprit relativiste qui fera dire à Champfleury « qu’une idole taillée dans un tronc d’arbre par les sauvages est plus près du *Moïse* de Michel-Ange que la plupart des statues des Salons annuels » ⁴.

- 2 Dans notre gravure, un enfant du peuple – origine soulignée par sa tenue et par l’humilité de son environnement où traîne un balai – se voit associé à deux figurations naïves qui, l’une comme l’autre, furent célébrées par certains contemporains comme de nouvelles sources pour les artistes. En ce milieu de siècle, on se trouve en effet dans un moment primitiviste qui mit en lumière les images populaires, les graffitis et les dessins d’enfant. L’originalité de cette modeste gravure est d’opérer une synthèse visuelle entre le peuple, l’enfance et leurs productions graphiques, en une vivante illustration des thèses défendues par Champfleury dans ses écrits. Sous ses dehors réalistes, la composition attribuée à Flameng possède un caractère allégorique : une « allégorie réelle », pour reprendre le sous-titre de *L’Atelier* de Courbet (1855, musée d’Orsay) où figure un enfant dessinateur, tandis qu’un autre enfant, un gamin du peuple, regarde de tous ses yeux l’artiste au travail, au centre du tableau.

- 3 Les yeux de l'enfant – si insistants dans la gravure – furent élus par de nombreux auteurs du XIX^e siècle comme doués d'une faculté esthétique hors du commun qui se perdrait à l'âge l'adulte, du moins chez les « civilisés ». Cet œil enfantin, à en croire Champfleury, serait viscéralement réceptif au « pouvoir des images », pour reprendre le titre d'un chapitre de son livre *Les Enfants* où il pointe la connivence spontanée entre Épinal et l'enfance : « Sur certaines feuilles se remarquent des timbaliers à cheval, des musiciens qui jouent du serpent et autres gothiques instruments du premier Empire ; mais le rouge et le bleu des colorations sont toujours vivaces, et l'enfant en est émerveillé ⁵. » Mais c'est chez le Baudelaire de *Morale du joujou* et du *Peintre de la vie moderne* que l'on trouvera les vues les plus affirmées sur l'enfance comme âge esthétique. Sa phrase, citée à foison, sur le génie comme enfance retrouvée ⁶ servira de devise à tous les chantres de l'enfance de l'art, mythe pérenne qui s'inscrit dans la longue histoire du culte moderne de l'enfance.
- 4 Du primitivisme aux avant-gardes, de Champfleury à Dubuffet, l'enfance de l'art a sacralisé la naïveté. À cet égard, l'interprétation que l'on peut donner de cette gravure n'est pas univoque : car résonne en elle une autre tradition, plus ancienne, qui fait du naïf un personnage comique par sa puérilité et son inconsistance. C'est le niais de la farce, mais c'est aussi l'enfant qui brandit son « bonhomme » comme un chef-d'œuvre. L'archétype en est le fameux *Portrait de garçon avec dessin* de Giovanni Francesco Caroto (Vérone, musée de Castelvechio), où le présumé enfant semble bien plutôt un simple d'esprit qui fait rire la galerie en prenant la pose du peintre, son gribouillis en main. Ironiquement, notre époque veut voir dans cette peinture du XVI^e siècle une image par anticipation des forces contestatrices de l'enfance par laquelle son auteur « se moque des

conventions d'un art idéalisant ⁷. » Gardons-nous d'une telle simplification et ne sous-estimons pas, dans notre gravure, le ressort comique de la joyeuse puérilité personnifiée par un enfant aux bonnes joues, tournant la cuillère dans son potage.

5 E.P.

NOTES

1. La conférence s'est tenue le 3 août dernier à l'auditorium André et Liliane Bettencourt de l'Institut de France. On peut la retrouver en ligne à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=RK--lfAvklk>.

2. Malheureusement, cette œuvre n'a pas pu être identifiée.

3. Sur ces œuvres, voir Pierre Georgel, « Du XIX^e au XX^e siècle. Regards sur l'“autre” dessin d'enfant. Autour de Fallimento de Balla », *Gradhiva*, n°9 nouvelle série, 2009, p. 57-81.

4. Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu, 1869, p. XII. Sur le thème des estampes au mur, voir *Une image sur un mur*, cat. exp., Bordeaux, musée Goupil, 2005 et *Images sur les murs, de Bessans à Pont-Aven*, cat. exp., Épinal, musée de l'Image, 2019.

5. Champfleury, *Les Enfants. Éducation - instruction*, Paris, J. Rothschild, éditeur, 1873 (1^{ère} éd. 1872), p. 30-32.

6. « [...] le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté [...] ». Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 690.

7. Francesca Alberti, Diane H. Bodart, « L'enfance de l'art », dans *Gribouillage, de Léonard de Vinci à Cy Twombly*, cat. exp., Rome, Villa Médicis, Académie de France à Rome ; Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2023, p. 262.

AUTEURS

PIERRE COLLIN

De l'Académie des Beaux-Arts

EMMANUEL PERNOUD

Professeur émérite d'histoire de l'art contemporain, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

La gravure à Douai au début du dix-septième siècle

Engraving and etching in Douai in the early seventeenth century

Alphons Hamer

- 1 Les arts et les artistes de Douai ont peu retenu l'attention des historiens. Nombre de ces derniers se sont bien sûr intéressés à Jean Bellegambe (1470/75-1535), le « Maître des Lumières ». Mais on ignore souvent que Douai était, sous le règne des Archiducs Albert et Isabelle d'Autriche (1598-1633), un centre culturel en plein essor. La ville était entourée de riches abbayes, bénédictins et autres ; elle était dotée d'une bourgeoisie prospère, et pouvait s'enorgueillir d'une florissante société littéraire. Une douzaine d'orfèvres y poursuivaient leur carrière, de même que les descendants de Jean Bellegambe et de nombreux autres peintres dont, pour la plupart, nous ne connaissons les noms que par les archives ¹. Douai, « bastion catholique » réputé, avait été choisie par Philippe II comme siège de la première université de ses provinces francophones (1562). L'université allait bientôt donner l'impulsion à une dynamique industrie de l'édition, de renommée internationale. Dans le sillage de l'imprimerie, l'art de la gravure aussi prend son envol.

- 2 On ne saurait trop insister sur l'importance de l'université pour l'histoire de la ville et pour l'imprimerie et l'édition à Douai. Inexistante avant sa fondation, l'imprimerie a été appelée, à juste titre, « fille de l'université ² ». L'autre impulsion donnée à l'édition provient des institutions religieuses et caritatives de la région, dont le nombre va quintupler en l'espace d'un demi-siècle ; leur activité a généré d'innombrables ouvrages de dévotion et autres. Douai accueillait également un collège jésuite anglais (fondé en 1568), un séminaire irlandais (1603) et un séminaire écossais (1612), ainsi que diverses autres institutions destinées aux catholiques britanniques et irlandais exilés, ce qui lui a permis de devenir un centre majeur pour la publication de littérature récusante anglaise ³.
- 3 Université, éditeurs et institutions religieuses avaient tous besoin d'images dévotionnelles et éducatives, entre autres. Si pour nous, aujourd'hui, la gravure du dix-septième siècle à Douai est presque synonyme d'illustration de livres, sans doute qu'à l'époque les feuilles volantes abondaient. Du fait de la vulnérabilité de leur support, ces dernières n'ont survécu que dans les rares cas où elles étaient conservées à l'intérieur de livres ou d'albums. Par conséquent, il sera surtout question, dans notre aperçu, de gravures d'illustration. La demande à Douai était suffisamment forte pour permettre aux artistes de s'y installer, contrairement aux villes avoisinantes qui continuaient le plus souvent d'avoir recours à des graveurs basés ailleurs. Hollstein recense seulement deux graveurs douaisiens : Martin Baes (vers 1575/80-1652) et Pierre Rucholle (vers 1584/87-1646/7) qui furent tous les deux bien plus productifs que ne le suggère ce répertoire ⁴. Comme nous le verrons, ils n'étaient pas les seuls : d'autres, comme Hugues et Guillaume du Mortier, Jean Hattu et Antoine Serrurier, aussi, méritent notre intérêt.

- 4 Nous savons peu des métiers de l'édition à Douai au début du dix-septième siècle. Avant le milieu du dix-huitième siècle ni les éditeurs, ni les graveurs n'étaient organisés en corporations, dont les archives auraient pu nous éclairer ⁵. Quant à l'organisation de leur travail, sans doute était-ce, comme ailleurs, l'éditeur qui engageait l'artiste. Il pouvait soit lui confier un dessin ou une gravure à copier, soit s'en remettre au graveur pour réaliser le dessin selon ses instructions ou celles de l'auteur. L'inventor de l'image est rarement identifié : il semblerait que généralement, les graveurs eux-mêmes aient été chargés de la conception ainsi que de l'exécution de leurs planches. S'agissant des feuilles volantes, les graveurs pouvaient les publier pour leur propre compte : nous avons des estampes portant l'*excudit* de Baes, de Rucholle et de Guillaume du Mortier, et les archives nous montrent que les confréries religieuses commandaient parfois des images de dévotion directement à l'artiste – bien que leurs commandes pussent également passer par l'intermédiaire d'un éditeur ⁶. Dans le cas de Martin Baes, nous savons que l'historien Vredius (1596-1652) lui demandait directement des gravures d'« armouries et sceaux ⁷ ». Par ailleurs, les gravures de thèse pour les nombreux établissements d'enseignement représentaient une importante source de revenus pour les artistes de la ville.
- 5 Les premiers éditeurs de Douai et de la région étaient majoritairement originaires d'Anvers et de Louvain, centres traditionnels de l'édition dans les Pays-Bas méridionaux. Ils apportèrent leurs blocs de bois avec eux : Jean Bogard (Louvain, vers 1538-1616), inscrit comme « imprimeur juré » de la nouvelle université en 1574, réemployait de nombreux blocs qu'il avait publiés auparavant à Louvain pour ses nombreuses éditions douaisiennes ⁸. Mais le bois cesse bientôt d'être un médium de prédilection : la gravure en taille-douce fait son apparition à Douai

dans les années 1580. Le premier artiste à signer une gravure au burin est Hugues (du) Mortier (15..-1625), fondateur d'une importante dynastie d'orfèvres à Douai. Nous connaissons des estampes de sa main datant de 1589-1597, signées H. MORTIER ou H. DV MORTIER, ou encore du monogramme H.M.F. Il s'agit principalement d'armoiries de dédicataires, et de quelques portraits. Son beau portrait du Récusant anglais Richard White de Basingstoke est une copie d'après une médaille de Lodovico Leoni (fig. 1) ⁹.



Fig. 1. Hugues du Mortier d'après Lodovico Leoni, *Richard White de Basingstoke*, burin, diamètre 71 mm, dans : Richard White, *Historiarum Britanniae insulae*, Douai/Arras 1597 ; Gand, BU : BIB.HIST.004614

Martin Baes

- 6 Le premier graveur spécialisé de Douai, et le plus fécond, est Martin Baes ¹⁰. Son association présumée avec Anvers dans les dictionnaires biographiques n'est qu'une déduction stylistique, tant son œuvre est redevable aux frères Wierix, aux Collaert et à d'autres

artistes anversois ¹¹ . En réalité, Baes vécut et travailla comme graveur à Douai pendant quarante-huit ans à partir de 1604, et il est probablement né vers 1575/80. Les documents les plus anciens le rattachant à cette ville datent de 1604, année où ses premiers titres gravés furent publiés à Douai et à Arras ¹² . Cette même année 1604, sa fille aînée Anne est baptisée : les parrains sont Anne Béhault, épouse de Balthazar Bellère (1564-1639), et Jean Bogard II (1561-1627), les deux éditeurs les plus importants de la ville. Trois ans plus tard, sa deuxième fille, Gertrude, a pour parrains Philippe van Dormael, éditeur à Louvain (1580-1635 ?), et Gertrude Borremans, épouse d'un autre grand éditeur à Douai ¹³ . Un bail du 27 mars 1618 nous apprend encore que Baes habitait la rue des Écoles près de l'université, où se concentraient les imprimeries de la ville ¹⁴ : Bellère, Bogard et Pierre Borremans (1572-1616) étaient ses voisins immédiats. Nous n'avons guère d'autres données biographiques, hormis la date du 15 novembre 1652 dans le registre des sépultures de Saint-Jacques, consignant l'inhumation de « Martin Baes et sa fille ¹⁵ ».

- 7 Son œuvre consiste pour la majeure partie en pages de titre et autres illustrations de livres. Une trentaine seulement de feuilles volantes ont survécu, toutes au burin ; aucune eau-forte n'est connue de sa main. Ses commanditaires étaient principalement des éditeurs locaux, le plus souvent Balthazar Bellère, mais rares sont les éditeurs de la région qui n'aient fait appel à ses services. Sans surprise, ses estampes portent majoritairement sur des sujets religieux : les ouvrages religieux et de dévotion représentent la part du lion des livres publiés à Douai et dans la région. S'ils sont pour la plupart de petit format (jusqu'à in-32), Baes fournit également des illustrations à bon nombre pour de somptueux in-folio écrits par les sommités de la faculté de divinité de l'université : son titre gravé pour les

commentaires de Sylvius sur la *Somme*, par exemple, est apparu dans douze éditions de Gérard et Jean Patté entre 1622 et 1664 (fig. 2) ¹⁶. Il était courant pour les illustrateurs de livres de l'époque de copier des images existantes. C'est le cas des dix-huit gravures de Baes dans *The Primer, or Offices of the Blessed Virgin Marie* (1621), imprimées par Charles Boscard à Saint-Omer pour John Heigham (vers 1568-1634 ou après) ¹⁷ – le plus important éditeur de livres catholiques anglais dans les Pays-Bas au début du dix-septième siècle. Celles-ci sont des copies d'après une série de gravures sur bois non signées (elles-mêmes des pastiches d'après Wierix) figurant dans deux éditions antérieures du *Primer*, publiées à Anvers en 1599 et 1604 – et l'on peut supposer que Heigham lui-même, en tant que commanditaire, les avait mises à la disposition de Baes à cette fin. Pour d'autres ouvrages de récusants britanniques, Baes a dû travailler à partir de dessins fournis par les commanditaires anglais – comme dans le cas des douze planches (plus le titre) qu'il a gravées pour *The life and death of Mr Edmund Geninges* (1614) ¹⁸.

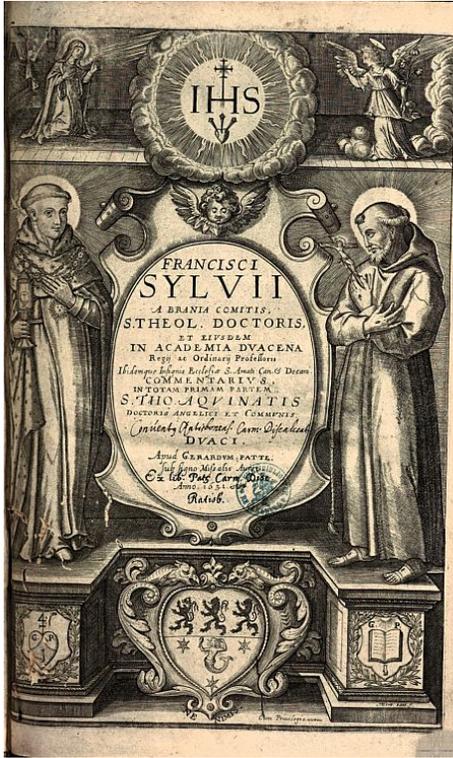


Fig. 2. Martin Baes, *Titre gravé avec saints Thomas d'Aquin et François d'Assise*, dans: Franciscus Sylvius, *Commentarius in totam primam partem*, Douai 1631, burin, 310 x 205 mm, état ii/ii ; Ratisbonne, Staatliche Bibliothek : 999/2 Theol.syst.203

- 8 Comme c'était le cas dans d'autres ateliers, Baes avait sans doute accès à une collection de gravures réalisées par divers maîtres anversois et autres, qui pouvait servir comme « boîte à outils » pour ses propres inventions. La familiarité avec ces modèles lui a permis d'assimiler leur vocabulaire visuel, souvent sous forme de pastiches. Ce processus s'avère évident dans les vingt-quatre gravures de Baes (en plus du titre) dans *Of prayer, and Meditation de Louis de Grenade* (1612), dont la plupart contiennent des emprunts à Maerten de Vos, aux Collaert, aux Wierix et à d'autres ¹⁹. Les *Sept Vices* (fol. 153r), par exemple, est une image composite de sept gravures distinctes de Johannes Wierix, datant de 1579. L'apôtre endormi à droite dans *Le Christ au jardin de Gethsémani* (fol. 66v) sort tout droit d'une estampe attribuée à Bartholomaeus Dolendo ²⁰. De même, sur les sept

gravures de Baes pour un bréviaire bénédictin anglais (1610), six sont reprises plus ou moins directement des frères Wierix ²¹. Les exemples similaires sont légion.

- 9 Une part considérable de l'œuvre de Baes consiste en « portraits » de saints d'intérêt local ou régional, tels que les dix-sept saints dominicains du *Sancti belgii* de Choquet (1618), ou les dix-sept saints de l'histoire ecclésiastique de Tournai de Cousin (1619-1620) ²². De telles suites de saints locaux étaient assez typiques de l'époque de Baes, rappelant, par exemple, les saints franco-belges de Miraeus (1606) ou les *Saints vénérés à Haarlem* de Jacob Matham (vers 1609) ²³. Baes a également réalisé des portraits en feuilles volantes de saints et saintes vénérés localement, parmi lesquels Aldegond de Maubeuge, Bertille de Marœuil, Remfroie de Denain. Ceux-ci auraient servi d'images de dévotion qui pouvaient, ou non, finir reliées à l'intérieur d'un livre : les livres étaient généralement vendus non reliés, permettant à l'acheteur d'inclure une gravure appropriée (le plus souvent fournie par le libraire). Le *Portrait de sainte Remfroie de Baes*, inclus dans un bréviaire avec les « propres » liturgiques des nobles chanoinesses de Denain, près de Valenciennes, en est un bon exemple (fig. 3) ²⁴. Il est inscrit « S. Ragemfredis. ORA PRO NOBIS// Mart.bass.f. et excud. » : le terme *excudit* après la signature et *fecit*, avec l'invocation « priez pour nous », nous indique que des copies de l'image ont pu circuler séparément de l'ouvrage dans lequel elle était reliée. Tout comme les images de saints, les portraits d'auteurs et de dédicataires aussi pouvaient être imprimés en feuilles volantes, pour être reliés dans des livres ou collectionnés séparément. C'est le cas, par exemple, du portrait de Diego Álvarez, archevêque de Trani (1635), où le terme *excudit* après *fecit* suggère à nouveau qu'il aurait également été disponible pour être vendu séparément ²⁵.



Fig. 3. Martin Baes, *Portrait de sainte Remfroie*, burin, 120 x 79 mm, dans : *Officia propria peculiarium sanctorum abbatialis ecclesiae dononiensis*, Douai 1625 ; Tilburg, Bibliothèque universitaire : CBC TFH A 9384

- 10 L'ensemble le plus important d'estampes de Baes est conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Il comprend plusieurs feuillets d'armoiries de dignitaires brabançons et flamands, comme celles de Guilielmus de Castillo, abbé (1610-1636) de l'abbaye cistercienne de Boudelo, ou celles de Ferdinand Helman (1557-1617), un important diamantaire anversois, et de son épouse, Anne Hellemans (15..-1600). On ne sait rien de la provenance de ces feuilles. Certaines sont manifestement des gravures de thèse destinées aux étudiants des différents collèges de Douai : Baes a gravé et signé au moins quatre placards, ainsi qu'une brochure de thèse (fig. 4) ²⁶ .



Fig. 4. Martin Baes, *Armoiries de l'abbé Jean de Meere d'Anchin, avec une allégorie de la « Somme théologique »*, gravure de thèse, burin 220 x 290 mm, vers 1625-1632 ; Bruxelles, KBR S.I 4812

- 11 L'historien du livre Albert Labarre fut le premier à consacrer une étude à Baes en tant qu'illustrateur de livres (1982) ²⁷. Il a recensé quelque soixante-dix ouvrages comprenant au total plus de 150 gravures de Baes – un multiple des soixante-quatre répertoriées par Hollstein. Labarre avait averti que sa liste risquait d'être incomplète – et en effet, notre catalogue raisonné s'élève à bien plus du double de ce nombre. On dispose d'estampes datables de lui pour presque chaque année de 1604 jusqu'à sa mort. Mais pour prolifique qu'il fût, Martin n'eut nullement le monopole à Douai. Son principal concurrent est Pierre Rucholle, actif à partir de 1627 ²⁸. Le talent de Rucholle était indéniablement plus grand que celui de Baes et, vers la fin des années 1630, il fit une percée sensible sur le marché traditionnel de Baes. Mais bientôt, Douai et sa région allaient être ravagés par la guerre franco-espagnole (1635-1659), qui amorça le

déclin inexorable de l'édition douaisienne. Rucholle partit pour Anvers ; Baes resta, mais il n'illustra plus que sept ou huit livres dans les années 1640-1652, et il acceptait alors des commandes en vrac d'estampes dévotionnelles peu chères pour la Confraternité du Saint-Sacrement à la Collégiale de Saint-Amé ²⁹ .

- 12 Les trois graveurs suivants, chronologiquement, ont tous reçu une formation d'orfèvre, comme Hugues du Mortier, évoqué plus haut. Le passage de l'orfèvrerie à l'art de la gravure est un phénomène courant : l'orfèvre était un artiste-artisan touche-à-tout, il ciselait, gravait, sculptait et – détail important – il avait appris à bien dessiner ³⁰ . La liste des peintres et graveurs formés comme (ou par) des orfèvres comprend des noms aussi illustres que Schongauer, Dürer, Duvet, Delaune, et bien d'autres encore. Ce phénomène ne s'est pas limité aux seuls artistes de la Renaissance, et l'on peut supposer que plus d'un apprenti orfèvre se serait inspiré du succès de son contemporain Jacques Callot (1592-1635) – lui aussi ancien apprenti orfèvre – pour s'essayer à la gravure.

Pierre Rucholle

- 13 Le plus important de ces anciens orfèvres-devenus-graveurs est Pierre Rucholle. À l'instar de Baes, il est considéré, à tort, comme anversois dans les répertoires biographiques. En réalité, il était issu d'une famille établie de bourgeois de Douai. Aucun acte n'a fait surface, mais nous pouvons déduire en toute confiance une date de naissance comprise entre 1584 et 1587 à partir des données disponibles ³¹ . Pierre est reçu maître orfèvre en 1614 ; aucune pièce d'orfèvrerie de sa main n'a survécu et la documentation écrite est limitée. Un document de 1618 fait état d'une commande de statuette en argent de la Vierge pour la chapelle des Saints Pierre et Paul à

l'église du Collège jésuite de Lille ³². La correspondance conservée aux archives nous apprend que Pierre devait cette commission à Florent de Montmorency SJ (1580-1659), recteur du Collège de Douai (1617-1619) et provincial de la Compagnie (1619-1623), agissant pour le compte d'un riche marchand de Lille nommé Balthazar Bauters. Montmorency était visiblement satisfait de l'œuvre achevée, car en plus de son salaire il paya Rucholle « ung hongrois [presque 4 ½ florins], qu'ÿ me sembloit l'avoir bien mérité ». Se référant à Hugues du Mortier mentionné plus haut, Montmorency rapporte à Bauters qu'« un autre orfèvre de ceste ville, des principaux, nommé du Mortier » avait réalisé pour les Dominicains de Gand une Notre-Dame équivalente, « à beaucoup près pas si bien faict que la v[ost]re ³³ ». En l'occurrence, Rucholle semble avoir été moins satisfait que Montmorency, car il déclina une autre commande, tout aussi prestigieuse, qu'entre-temps lui avait obtenue ce dernier auprès de Bauters.

- ¹⁴ À une date inconnue avant 1627, Pierre décide d'abandonner l'orfèvrerie : toutes ses œuvres ultérieures sont des gravures. Cette décision survient juste à l'époque où l'imprimerie douaisienne atteint son apogée, et ce changement de carrière aurait été facilité par l'absence d'obstacles corporatifs (pas de formalités d'apprentissage, ni de maîtrise). Les plus anciennes estampes de Rucholle sont datées de 1627. Ses talents de graveur – et, sans doute, de dessinateur – sont évidents dès ses tout premiers titres gravés, comme celui pour *Le philosophe ou admiration* (1627) de Philippe de Broide (vers 1539-1617) ³⁴. De Broide a exercé la fonction de conseiller pensionnaire de la ville pendant pas moins de trente ans. Son livre fut publié à titre posthume par ses enfants, et Pierre n'a pu les décevoir : aucun autre graveur dans les provinces franco-flamandes n'aurait fait mieux.

- 15 Au milieu des années 1630, Pierre réussit manifestement bien dans son nouveau métier de graveur. Mais lorsqu'éclate la guerre franco-espagnole, l'édition du livre s'effondre : Labarre, dans son *Répertoire des livres imprimés à Douai au XVIIe siècle*, recense 440 publications pour la décennie 1630-1639, et 173 seulement pour la période 1640-1649 – un déclin brutal qui marque la fin de l'âge d'or de l'édition de Douai, et dont elle ne se relèvera jamais vraiment ³⁵. Dans ces circonstances, on ne s'étonnera pas du départ de Rucholle pour Anvers – centre de l'édition et des arts, resté prospère. Là, ainsi que l'indiquent les archives, il rejoint la Guilde de Saint-Luc en tant que maître graveur au cours de l'année comptable 1641/42 ³⁶. Sa carrière à Anvers sera brève, mais assez réussie ³⁷. Le 23 décembre 1646, « Pierre Rucholle, orfèvre, natiff de Douay, à présent résident en ceste ville d'Anvers » fait rédiger son testament par le notaire francophone Guillaume Le Rousseau ³⁸. Son décès survient entre cette date et le 18 septembre 1647, fin de l'exercice financier de la Guilde.
- 16 Dès le début de sa carrière, le patronage jésuite joue un rôle important dans la carrière de Rucholle. Comme nous l'avons vu, en tant qu'orfèvre débutant il fut le protégé de nul autre que Florent de Montmorency SJ. On peut supposer que Montmorency ait également joué un rôle déterminant dans la commande des frontispices de deux publications commémorant les funérailles de membres de sa famille (fig. 5). Fait remarquable, Pierre a illustré pas moins de quatre publications pour marquer le premier centenaire de la Compagnie de Jésus en 1640 ³⁹. Il profite également du marché lucratif des thèses au collège d'Anchin, enseigné par les jésuites : il grave trois placards, dont la magnifique *Allégorie de la philosophie naturelle* conservée au British Museum (fig. 6), ainsi que deux belles brochures de thèse pour de riches étudiants polonais et hongrois, gravées à l'eau-forte.



Fig. 5. Pierre Rucholle, *Deux anges sur un sarcophage tenant les armoiries des Montmorency*, eau-forte et burin, état ii/ii, 201 x 146 mm, dans : *Piis manibus Ioannis de Montmorency principis Robecani [...] Collegium Duacense Societatis Iesu parentabat*, Douai 1632 ; Louvain, Maurits Sabbebibliotheek : P940.226.1/Qo*6



Fig. 6. Pierre Rucholle, *Allégorie de la Philosophie naturelle*, burin, vers 1640, 316 x 405 mm ; Londres, British Museum : 1874,1212.467

- 17 Rucholle atteint le sommet de ses capacités artistiques dans une œuvre qui témoigne d'une affinité personnelle avec un éminent auteur et prédicateur jésuite. Il s'agit des 24 petits emblèmes des *Sacrarum heroidum epistolae* (1640) de Jean Vincart (1593-1679), œuvre inspirée étroitement des *Héroïdes* d'Ovide ⁴⁰. Les *picturae* sont signées « Rucholle.f. », mais leur *inventio* est d'évidence le fruit d'une coopération inspirée entre un auteur-poète savant et un artiste de talent. Texte et illustrations sont conçus pour séduire un public jeune, les étudiants de Vincart. Ainsi, l'image de saint Alexis subjuguant Amour profane (emblème 11) devient une sorte de « calembour visuel », s'appropriant l'iconographie de Tobie et l'Ange avec leur petit chien (fig. 7) ⁴¹. De même, les trois saints patrons jésuites de la jeunesse (Gonzaga, Kostka et Berchmans) occupent une place centrale, tout comme abondent les références aux héros et aux

héroïnes d'importance régionale (Alena, Austreberthe et Frameuse, Canisius et, une fois encore, Berchmans). Les élèves de Vincart auront reconnu la basilique de Montaignu (Scherpenheuvel) dans l'emblème 23 (fig. 8), tandis que les paysages urbains en arrière-plan dans les emblèmes 20 et 22 montrent un beffroi ou clocher – édifices si caractéristiques de la ligne d'horizon de la région qu'ils sont inscrits aujourd'hui, collectivement, au patrimoine mondial de l'Unesco. Beaucoup ont dû tirer fierté de cette évocation de leur ville natale.



Fig. 7. Pierre Rucholle, *Saint Alexis subjuguant Amour profane*, eau-forte, 43 x 59 mm, dans : Jean Vincart SJ, *Sacrarum heroidum epistolae*, Tournai 1640 ; Gand, BU : BIB.BL.001824



Fig. 8. Pierre Rucholle, *Allégorie de la gratitude de Jean Berchmans envers N.D. de Montaigu*, eau-forte, 43 x 59 mm, dans : Jean Vincart SJ, *Sacrarum heroidum epistolae*, Tournai 1640 ; Gand, BU : BIB.BL.001824

Guillaume du Mortier

- 18 Guillaume du Mortier (1590-1634) était le fils aîné du susnommé Hugues. Il a sans doute suivi sa formation dans l'atelier d'orfèvrerie de son père, mais il n'a jamais été reçu maître, et semble avoir exercé la gravure exclusivement. En 1608, il se trouve à Rome, où il grave le *Portrait d'Antoine Emmanuel Ne Vunda* – aujourd'hui, grâce à une série d'expositions et de publications consacrées à l'image du Noir dans l'art occidental, peut-être la gravure douaisienne la plus connue ⁴². Répondant à l'invitation de Clément VIII en 1596, Ne Vunda avait été envoyé en mission auprès du Saint-Siège par le roi Alvaro II du royaume chrétien du Kongo en 1604. Après un voyage de plusieurs années semé d'embûches, l'envoyé arrive enfin à Rome le 2 janvier

1608, gravement malade. Il expire trois jours plus tard, la veille de l'Épiphanie, après avoir reçu sur son lit de mort l'extrême-onction de la main du pape lui-même ; il sera inhumé dans la basilique Sainte-Marie-Majeure. La gravure de Du Mortier, publiée en 1608 par Giovanni Antonio de Paoli à Rome et dédiée au cardinal espagnol Antonio Zapata y Cisneros (1550-1635), est la première d'une série de portraits commémorant le triste événement. Elle existe en deux états : dans le deuxième, la tête se rapproche nettement d'un autre portrait, attribué à Raffaello Schiaminossi, également édité par De Paoli en 1608, et qui représentera l'image quasi-« officielle » de Ne Vunda (fig. 9a et 9b) ⁴³. En 1612, Guillaume est de retour à Douai, où il grave deux frontispices pour Guillaume de La Rivière, l'éditeur le plus important d'Arras : en l'absence d'artistes locaux, La Rivière faisait souvent appel aux artistes de Douai. Outre les pages de titre et les images pieuses, Guillaume a également produit des feuilles de thèse et d'autres estampes plus ambitieuses. Beaucoup sont sûrement perdues, mais la Bibliothèque nationale est en l'heureuse possession d'une grande estampe allégorique représentant un *Tableau de la vie humaine*. Guillaume en a lui-même réalisé le dessin, suivant les instructions d'un certain Charles Fermault (fig. 10) ⁴⁴. Guillaume a dû connaître un certain succès en tant que graveur : son contrat de mariage avec Antoinette de Broux fait état de « son épargne en taille douce et samblable de son art et stil jusques la somme de quinze cens florins et environ » ⁴⁵. Il est mort à l'âge relativement jeune de 44 ans ; par son testament du 5 novembre 1634 il lègue à sa femme, entre autres, sa « maison et brasserie de l'Éléphant [...] comme aussy mes planches de taille douce et utensilz d'imprimerie » : il publiait donc ses propres planches ⁴⁶.



Fig. 9a. Guillaume du Mortier, *Portrait d'Antoine Emmanuel Ne Vunda*, 1608, burin, état i/ii, 256 x 197 mm ; Rome, Biblioteca Angelica : F. ANT II.7 24



Fig. 9b. Guillaume du Mortier, *Portrait d'Antoine Emmanuel Ne Vunda*, 1608, burin, état ii/ii, 256 x 197 mm ; Paris, BnF, Estampes, N-2 (WNTN, Antoine Emmanuel).



Fig. 10. Guillaume du Mortier, *Tableau de la vie humaine*, burin, 343 x 542 mm ; BnF, Estampes, Réserve Qb-201 (26)-Fol. Hennin, 2261

Jean Hattu

- 19 Jean Hattu (1609-après 1645) est, lui aussi, issu d'une importante famille d'orfèvres ⁴⁷ : pas moins de trois Hattu figurent parmi les neuf maîtres qui signent un nouveau règlement de la « Chambre des orfèvres » en 1613 ⁴⁸. Il est reçu maître orfèvre en 1645 ; aucune œuvre de sa main n'est connue après cette date. Ses gravures, toutes des eaux-fortes, sont fortement influencées par Callot. En fait, le tout premier ouvrage de sa main qui nous soit parvenu est une copie, déjà bien aboutie, d'après le *Marché d'esclaves* de Callot (1633) ⁴⁹. Une *Vue de la ville et abbaye de Marchiennes* de 1635, dédiée à l'abbé Jean du Joncqy (vers 1579-1651), témoigne également de l'empreinte du

maître lorrain (fig. 11) ⁵⁰ . Son projet le plus ambitieux fut une suite de quinze *Scènes de l'Ancien Testament*, qui semble avoir rencontré un certain succès (fig. 12) ⁵¹ . Hattu a également gravé, entre autres, le frontispice et quatre emblèmes allégoriques pour le livret de thèse de philosophie de Charles-Philippe d'Onghyes, dédié au futur empereur Ferdinand IV d'Autriche ⁵² .



Fig. 11. Jean Hattu, *Vue de la ville et abbaye de Marchiennes*, eau-forte, 1635, 200 x 280 mm. Douai, BM : Fonds Robaut, boîte 6, 598



Fig. 12. Jean Hattu, *Naasson engendra Salmon*, eau-forte, 78 × 110 mm ; Washington DC, National Gallery of Art Library, David K.E. Bruce Fund : Rare N8023 .D36 1650

Antoine Serrurier



Fig. 13. Antoine Serrurier, *Couronne impériale* (« fritillaire »), burin, 150 x 105 mm, dans : Jean Franeau, *Le Jardin d'hyver*, Douai 1616, p. 89 ; Valenciennes, Médiathèque Simone Veil, BM : BZ 6-38

20 La réputation artistique d'Antoine Serrurier (15..-1647) repose principalement sur ses cinquante gravures de fleurs dans *Le Jardin d'hyver* de Jean Franeau (616) (fig. 13) ⁵³. Ces planches s'inspirent plus ou moins directement des illustrations de fleurs contenues dans deux ouvrages similaires, publiés peu avant le livre de Franeau : le *Jardin du roy très chrestien Henry IV* de Jean Robin (1608), avec des gravures de Pierre Vallet, et le *Hortus floridus* de Crispin de Passe II (1614) ⁵⁴. Une seule autre gravure de Serrurier est connue : un (plutôt médiocre) *Emblema medicinæ*, monogrammé « A.S. », paru dans l'*Alexiloémos* (1617) et *Hortensii manuductio* (1627) du médecin/poète douaisien Louys du Gardin ⁵⁵. Comme Du Gardin et Franeau, Serrurier fut un membre éminent de la société littéraire du « Puy de l'Assomption ». Des sonnets de la main de Du Gardin et de Serrurier apparaissent dans les préliminaires du *Jardin d'hyver*, et le

dédicace de Serrurier qui accompagne son emblème gravé prend aussi, tout naturellement, la forme d'un poème. Antoine exerçait également comme sculpteur : les archives de Douai conservèrent un temps une large plaque de cuivre d'« Antoine Serrurier, sculpteur », datée de 1626, commémorant les legs pieux et charitables du chanoine Claude de Carnin ⁵⁶ .

- 21 Les graveurs que nous venons de passer en revue n'étaient pas les seuls actifs à Douai. Certains, comme Pierre Damiens (1615-1664), sont connus par leur nom sans que l'on n'en connaisse d'œuvres ⁵⁷ ; d'autres, assez nombreux, dont les œuvres nous sont parvenues doivent rester anonymes pour l'instant. En outre, des planches d'artistes basés ailleurs, notamment Jean Valdor I (Liège, vers 1580-vers 1640), Charles de Mallery (Anvers, 1571-après 1642), Guillaume du Tielt (actif à Ypres, vers 1610-1653), et bien d'autres encore, parviennent régulièrement aux éditions de Douai – mais leur œuvre sort des limites que nous nous sommes fixées pour ce tour d'horizon.

Quelques observations

- 22 Le fait que Baes et Rucholle soient traités par Hollstein comme « artistes anversois » reflète le rayonnement des artistes de cette ville : l'influence des Wierix, des Collaert et d'autres modèles anversois était omniprésente à Douai, comme partout aux Pays-Bas. Si les graveurs douaisiens ne manquaient pas de talent, ils n'ont que rarement su transcender leurs limitations d'artistes « provinciaux ». Leurs clients les plus fortunés en étaient conscients : la famille des Montmorency avait beau promouvoir la carrière de Rucholle, lorsque François Montmorency publia sa propre *Poetica canticorum sacrorum expositio*, dédiée à Urbain VIII, c'est vers Schelte van Bolswert qu'il se tourna pour graver le titre ⁵⁸ . De même, Rucholle a réalisé de

remarquables livrets de thèse pour le Polonais Gabriel de Bobrek Ligeza (1628) et le Hongrois György Erdődy de Monyorókerék (1633), mais lorsqu'il s'agissait de leurs plus prestigieuses gravures de thèse, les impétrants ont préféré s'assurer des services de Schelte van Bolswert et de Cornelis Schut à Anvers ⁵⁹.

- 23 Compte tenu de la disparition quasi-totale des œuvres d'art autres que les gravures de cette période, l'estampe ouvre une fenêtre unique sur les arts à Douai. Les bibliothèques de Lille et de Douai possèdent d'importantes collections de livres illustrés – mais, comme nous l'avons vu, peu de feuilles volantes douaisiennes nous sont parvenues. Dans les cabinets des estampes de leur région d'origine elles sont aujourd'hui quasiment absentes ; la grande majorité se trouve d'ailleurs à l'étranger plutôt qu'en France. Un nouvel effort de catalogage dans les musées et les bibliothèques concernés permettra peut-être d'en retrouver d'autres. Mais on ne peut hélas espérer d'avoir un jour une image complète de la production graphique à Douai, d'autant que les dessins font défaut.

NOTES

1. Les vicissitudes de l'histoire n'ont laissé qu'« une infime partie » des peintures de la période ; cf. F. Baligand & J.-P. Delcour, *Les successeurs de Jean Bellegambe*, Douai, Musée de la Chartreuse, 1981, p. 5. De même pour les trésors d'or et d'argent des monastères et des églises : le catalogue (p. 183-332) dans N. Cartier, C. Paquet, I. Stone-Cartier, *Les orfèvres de Douai*, Douai, Musée de la Chartreuse, 1995, qui rassemble la « quasi-totalité » des œuvres existantes (p. 15), en répertorie quatre seulement de la fin du seizième et de la première moitié du dix-septième siècle.

2. A. Labarre, « L'imprimerie et l'édition à Douai au XVIe et XVIIe siècle », *France Nederlanden/Pays-Bas français*, 1984, p. 99-112 (p. 99).

3. Voir P. Guilday, *The English Catholic Refugees on the Continent 1558-1795*, vol. I : *The English Colleges and Convents in the Catholic Low Countries, 1558-1795*, Londres/New York 1914 ; A. Soetaert, *De katholieke drukpers in de kerkprovincie Kamerijk*, Louvain, Peeters Publishers, 2019, p. 149-178.
4. F.W.H. Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, 72 vol., Amsterdam etc., 1949-2010 (désormais : Hollstein), vol. I, p. 66-69 (Martin Baes) ; vol. XX p. 137-144 (Petrus Rucholle). Hollstein, vol. XX p. 133-136, traite également d'Ægidius Rucholle, fils de Pierre, actif comme graveur à Anvers entre 1645/46 et 1654/55.
5. La première mention des graveurs se trouve dans une ordonnance de la ville de 1753 concernant le rachat des offices vénaux ; Archives communales de Douai (désormais ACD), HH 238.
6. Lille, Archives départementales (désormais ADN), 1 G 2813 (Douai, Saint-Amé, chapelle du Saint-Sacrement), 1597-1598, fol. 19v : « À Jan Bogard imprimeur juré de ceste université [sic] pour avoir imprimé trois cens d'images sur cuivre / At esté payé iiiii £ xvi s[ou]s ».
7. Bruxelles, KBR, Ms. II 3016/9 (recto).
8. Par exemple, les gravures sur bois dans ses éditions de Petrus Bacherius, *Hortulus precatationum*, Louvain 1566 (*Universal Short Title Catalogue* n° 409677 ; ustc.ac.uk, désormais : USTC) et Louvain 1569 (USTC 401437), réapparaissent dans ses éditions douaisiennes de l'*Hortulus animae*, 1574 (USTC 20216), et du *Thrésor de dévotion de Frans Vervoort*, 1574 (USTC 37169), et dans diverses autres publications jusqu'à 1610.
9. Burin, diamètre 71 mm, dans : Richard White, *Historiarum Britanniae insulae, libri novem priores*, Douai/Arras, 1597 (USTC 413332). La BnF conserve un exemplaire de la médaille, inv. AV.976.
10. A. Hamer, « More on Printmaking in Seventeenth-Century Douai : The Engraver Martin Baes (Douai, c. 1575/80?-1652) », *Delineavit et Sculpsit*, n° 54 (2024), p. 39-64 (désormais Hamer 2024).
11. A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, vol. I, Vienne/Leipzig, Halm et Goldman, 1906, p. 45 ; U. Thieme-Becker & F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. II, Leipzig, Seemann, 1908, p. 348 ; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres...*, vol. I, Paris, Librairie Gründ, 1999, p. 630 ; Hollstein, vol. I, p. 66.
12. Dans Marco Marulić, *Le thrésor sacré des hommes illustres*, Douai, Balthazar Bellère, 1604 (USTC 1116664) ; et Louis Richeome SJ, *La sacrée Vierge Marie au pied de la Croix*, Arras, Guillaume de La Rivière, 1604 (USTC 1119538).
13. ACD, GG 102, fol. 9v, 17 juin 1604 et 37v, 15 février 1607.
14. ACD, FF933.
15. ACD, GG 120, fol. 5v, 21v.
16. A. Labarre, *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVIIe siècle, t. IV : Douai*, Baden-Baden, V. Koerner, 1982, p. 168, n° 828.

17. *The Primer, or Office of the Blessed Virgin Marie*, Saint-Omer, Charles Boscard, 1621 (USTC 3009557) ; idem, Antwerp, Arnold Conings, 1599 et 1604. Toutes les images numérisées sur digitalcollections.folger.edu (désormais « LUNA »)
18. John Gennings, *The life and death of Mr Edmund Geninges priest*, Saint-Omer, Charles Boscard, 1614 (USTC 3005962) ; images numérisées sur LUNA.
19. Louis de Grenade & Richard Hopkins (trad.), *Of prayer, and Meditation*, Douai, Pierre Auroy (pour John Heigham), 1612 (USTC 1436674, 3004919) ; images numérisées sur LUNA.
20. *Le Christ au jardin de Gethsémani*, Hollstein non répertorié, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1878-A-1889X (« possibly Dolendo »). *Les Sept vices*, Hollstein (Wierix), n° 1766-1772 ; Baes ajoute un *Christ ressuscité*.
21. *Breviarium benedictinum secundum consuetudinem congregationis Sancti Benedicti in Hispania*, Douai, Laurent Kellam, 1610 (USTC 1120392). La septième est une *Nativité* copiée d'après Ægidius Sadeler II (d'après Hans von Aachen), Hollstein, vol. XXI/XXII (Sadeler), n° 32.
22. Hyacinthe Choquet OP, *Sancti belgii ordinis praedicatorum*, Douai, Balthazar Bellère, 1618 (USTC 1117585) ; Hollstein, vol. I, n° 14. Jean Cousin, *Histoire de Tournay*, Douai, Marc Wyon, 1619-1620 (USTC 1117681) ; Hollstein, n° 15.
23. Miraeus (Aubert Le Mire), *Sanctorum galliae belgicae... imagines et elogia*, Anvers, J.-B. Vrints, 1606 ; cf. Hollstein, vol. XLIX (Johannes Baptista Vrints), n° 2-54. L. Widerkehr (éd. H. Leeflang), *The New Hollstein Dutch & Flemish Engravings, Etchings and Woodcuts, 1450-1700*, Jacob Matham I, Ouderkerk, 2007, n° 96-100.
24. *Sainte Remfroie (Ragemfredis)*, burin, 120 x 79 mm, dans Georges Colvener (éd.), *Officia propria peculiarium sanctorum abbatialis ecclesiae dononiensis*, Douai, Balthazar Bellère, 1625 (USTC 1118323).
25. *Portrait de l'archevêque Diego Álvarez*, burin, 141 x 87 mm, signé *Martinus Baes f. excud. Duaci*, dans : Diego Álvarez OP, *Opus praeclarum nunquam hactenus editum*, Douai, Balthazar Bellère, 1635 (USTC 118790).
26. Hamer 2024, p. 55-57.
27. A. Labarre, « L'œuvre d'illustrateur de Martin Baes a Douai », *Gutenberg-Jahrbuch* 57, 1982, p. 270-276.
28. A. Hamer, « Pierre Rucholle (Douai c. 1584/87–1646/47 Antwerp) : A Franco-Flemish Artist Rediscovered », *Delineavit et Sculptis*, n° 47 (2020) (désormais Hamer 2020).
29. Entre 1639-1650, Baes reçut cinq commandes de 400 à 850 « images » non précisées, pour 20 à 24 sous les cent, pour la chapelle de la Confrérie ; ADN, 1 G 2838–1 G 2842 et 1 G supplément 10.
30. Cf. M. Bimbenat-Privat, *Les orfèvres parisiens de la Renaissance (1506-1620)*, Paris 1992, p. 183-192.
31. Hamer 2020, p. 4.

32. ADN, 35D88, 1 mars 1618. Je remercie Alexis Donetzkoff, alors conservateur aux ADN, d'avoir attiré mon attention sur ces documents.
33. ADN, 35D88, 22 janvier 1619.
34. Ph. de Broide, *Le philosophe ou admiration. L'orateur ou rhétorique chrestienne*, Douai, Marc Wyon, 1627 (USTC 1118413).
35. A. Labarre, *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVIIe siècle*, t. IV : Douai, Baden-Baden, 1982 ; t. XV : Artois, Flandre, Picardie (avec supplément Douai), 1987 ; t. XX : Saint-Omer (suppl. Douai), 1996.
36. Ph. Rombouts & Th. Van Leries, *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint Luc*, vol. 2, Anvers, 1876 ; pour Rucholle, voir p. 128, 135, 185.
37. Hamer 2020, cat. n° 79-114.
38. Anvers, Felix Archief N2435, fol. 341r-342v.
39. Hamer 2020, cat. n° 47-71, 72, 73, 75.
40. Jean Vincart SJ, *Sacrarium heroidum epistolae*, Tournai, Adrien Quinqué, 1640 (USTC 1120880). Page de titre (Hollstein non répertoriée) et 24 eaux-fortes ovales, ~43 x ~59 mm, signées Rucholle *f.*, numérotées de 1 à 24, dont 8 répertoriées dans Hollstein, n° 16-23.
41. A. Hamer, « Tobias or not Tobias : A Jesuit Visual Pun », *Simiolus* 39, 2017, p. 89-101.
42. Pour Ne Vunda, voir P. Kaplan, « Italy, 1490-1700 », D. Bindman & H.L. Gates, *The Image of the Black in Western Art*, Cambridge (Mass.) 2010, p. 93-189 (p. 158-165) ; L. Martínez Ferrer, « Christian Ideal and Commitment in the World. Three Lay People of the 16th Century », *Annales Theologici* 34, 2020, p. 189-205 (p. 199-204).
43. Burin, 256 x 197 mm, signé au dessus du portrait : *Guiliermus du Mortier.belga*, et une deuxième fois au dessous : *G. du M. Duacensis Inu. & fecit Romae.* ; inscrit autour de l'image, *D. ANTONIVS EMANVEL MARCHIO DE WNTH ET AMBASSATOR REGIS GONGI*. Premier état : Rome, Biblioteca Angelica, inv. F. ANT II.7 24 ; deuxième état : Paris, BnF, N-2 (WNTH, Antoine Emmanuel) (fig. 9b) ; un autre exemplaire se trouve à Vienne, ÖNB : PORT 00016123 01. Le portrait de Schiaminossi est conservé au British Museum, inv. 1870,0514.1463.
44. Burin, 343 x 542 mm, inscrit *Carolus Fermault instruxit/ Guillelmus du Mortier figuravit et Sculptsit*, sans date, BnF, Estampes, Coll. Hennin, Réserve QB-201 (26)-FOL, n° 2262. Un autre exemplaire est conservé à Genève, MAH : Ancien Fonds E 2011-0241.
45. ACD, FF 933, 30 juin 1615.
46. ACD, FF 1036, 5 novembre 1634, emprise 12 novembre 1634.
47. Pour les orfèvres, voir Cartier 1995 (note 1), p. 82-83 (où leur nom est donné, à tort, comme « Hattre »). Jean est baptisé le 14 février 1609 à Saint-Pierre ; ACD, GG 265, fol. 32r.
48. ADN, E2412, fol. 3v, 10 mai 1613.
49. Eau-forte, copie en contrepartie de L. 369, 114 x 217 mm, signée : *Joa. Hattu fe. Duaci 1633* ; BnF, Estampes, AD-64 (6)-boîte fol.
50. *Vue de la ville et abbaye de Marchiennes*, eau-forte, 200 x 280 mm, signée *JHattu f*, datée 1635 ; Douai, BM : Fonds Robaut, boîte 6, 598.

51. *Scènes de l'Ancien Testament : La généalogie de Salomon*, 15 eaux-fortes, ~77 x ~113 mm, toutes signées, certaines avec l'ajout de *fe[cit]* et *in[venit]*. Un ensemble apparemment complet de 15 gravures a été vendu chez Christie's South Kensington, 15 avril 1998. La National Gallery de Washington, DC en conserve 13 planches, numérotées de 2 à 14 (cote N8023.D36 1650) ; la quinzième, actuellement introuvable, représente probablement Salomon, le fils de David.

52. *Serenissimo principi Ferdinando Francisco... philosophici sui certaminis praesidi et agonothetae Carolus Philippus d'Onghnes*, Douai, Vve. Pierre Télou, 1643 (USTC 1119004) ; eaux-fortes : frontispice 187 x 135 mm, 4 emblèmes ~117 x ~137 mm, signés *JHattu fe*.

53. Jean Franeau, *Le Jardin d'hyver*, Douai, Pierre Borremans, 1616 (USTC 1117481) ; burin, dimensions moyennes ~150 x ~105 mm, pour la plupart signées en toutes lettres (ou avec AS en ligature). Contient également un titre gravé, une vue d'un jardin, et (pour certains exemplaires) les armoiries du dédicataire, Philippe d'Arenberg.

54. Jean Robin, *Le jardin du roy très chrestien Henry IV, Roy de France et de Navarre*, Paris 1608, BnF, Fol-Z Le Senne-318 ; et Crispin de Passe II, *Hortus floridus in quo rariorum & minus vulgarium florum icones...*, Utrecht 1614 (USTC 1026890) ; Hollstein, vol. XVI (De Passe), n° 171.

55. Burin, 91 x 76 mm, deux états : i/ii, avec les armoiries de Douai et celles de l'auteur, dans Louis du Gardin, *Alexiloémos sive de pestis natura...*, Douai, Pierre Auroy, 1617 (USTC 1117536) ; et 2/ii : les armoiries de Douai sont remplacées par celles du dédicataire, François de Paz, et le nom « Du Gardin » inscrit sous celles de l'auteur, dans *Hortensii manuductio ad pathologiam*, t. 2, Douai, Pierre Auroy, 1626 (USTC 1118373).

56. F. Brassart, « Hospices de la Ville de Douai : Salle des Archives », *Bulletin de la Commission historique du Département du Nord*, t. VII, 1863, p. 104-107 (p. 105).

57. Damiens est payé 44 sous pour deux cents « images » pour la chapelle du Saint-Sacrement, Saint-Amé, Douai : ADN, 1 G suppl. 10, 1648/49, fol. 12v ; et encore 64 sous pour 400 images : 1 G 2842, 1649/50, fol. 13r.

58. François de Montmorency SJ, *Poetica canticorum sacrorum expositio*, Douai, Officina Patteniana, 1629 (USTC 1118523) ; cf. Labarre (note 16), p. 316, n° 1709-1710 : la même année, le même éditeur publie une version moins luxueuse, ornée d'une copie anonyme du titre de Bolswert.

59. Hamer 2020, cat. n° 5-11, 15-25.

INDEX

Index chronologique : 17e siècle

AUTEUR

ALPHONS HAMER

Chercheur indépendant

Documents

L'apprentissage de Gaspard Godard auprès d'Esme de Boulonnois (1657)

Gaspard Godard's apprenticeship with Esme de Boulonnois (1657)

Rémi Mathis

Présentation

- ¹ En 1951, Roger-Armand publie dans le cadre de l'*Inventaire du fonds français* de la Bibliothèque nationale le premier catalogue de l'œuvre d'Esme de Boulonnois. Il trouve d'une part 28 pièces datant de 1645-1660, d'autre part des illustrations pour un livre d'Isaac Bullart, *Académie des sciences et arts...* paru à Bruxelles en 1682 (IFF, 29-122). Cette différence entre deux corpus l'amène à se demander s'il n'y aurait pas deux « Esme de Boulonnois ». Depuis près de 75 ans que la question a été posée, personne n'y a répondu ¹.
- ² Notre apport à la biographie de ce graveur est ici modeste, puisque nous nous contentons de présenter un apprentissage qu'il a proposé à un graveur jusqu'ici parfaitement inconnu et qui n'avait jamais été cité nulle part : Gaspard Godard. Ce jeune homme est représenté par son père, qui porte le même nom que lui et qui exerce le métier de maître tailleur à Paris.

- 3 La grande originalité de cet apprentissage réside dans le mode de rémunération du graveur. Boulonnois ne reçoit pas d'argent durant les trois ans de l'apprentissage. En revanche, il vient s'installer dans la famille de son apprenti, ce qui laisse penser qu'il ne possède alors ni maison, ni boutique, ni famille.

Édition

- 4 **Source** : Archives nationales, Minutier central, XLIII, 85, 14 avril 1657

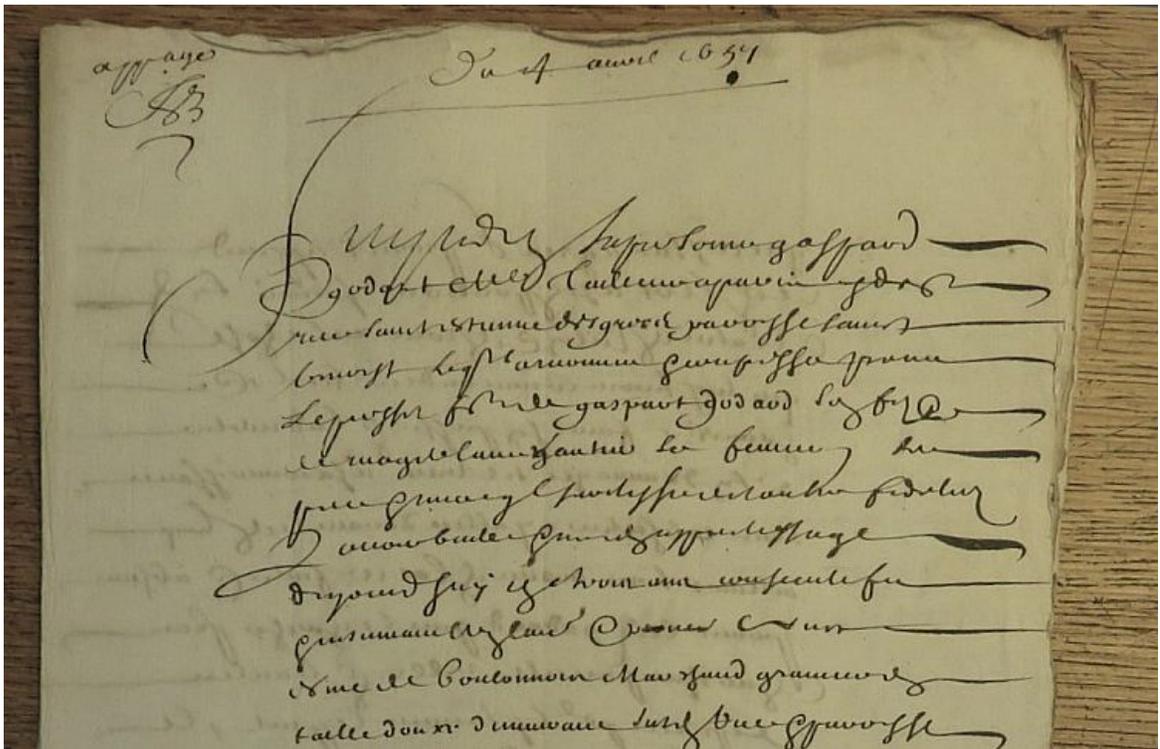


Fig. 1. Apprentissage de Gaspard Godard auprès d'Esme de Boulonnois (début de l'acte). Archives nationales, Minutier central, XLIII, 85, 14 avril 1657.

- 5 Apprentissage
- 6 Du 14 avril 1657
- 7 Fut present en sa personne Gaspard Godard, maistre tailleur à Paris, y demeurant rue Saint Estienne des Grecs 2, paroisse saint Benoist,

lequel a reconnu et confessé, pour le proffit faire de Gaspart Godard, son fils, et de Magdelaine Gautier sa femme, ses père et mere qu'il certiffie de toute fidellité, l'avoir baillé et mis en apprentissage d'aujourd'hui en trois ans consécutifs et ensuivant l'un l'autre avec Esme de Boulonnois, marchand graveur en taille-douce, demeurant susdites rue et paroisse, à ce acceptant et acquiesçant, qui l'a pris et retenu pour son apprentif et auquel pendant led. temps il promet, s'oblige montrer et enseigner à son possible sond. art de graveur en taille douce et tout ce dont il se mesle et entremet en iceluy.

- 8 Lequel apprentif sera nourry et entretenu d'habitz, de linge et chauffé selon sa condition, luy blanchir led. linge ; pour lad. nourriture pendant un an seulement à commencer ce jourd'huy et pour les deux années suivantes sera noury par led. Boulonnois
- 9 À ce faire present led. apprentif, qui a eu ce que dessus agreable et promet apprendre led. art à son pouvoir, servir sond. maistre, en iceluy et en toute autre chose qui luy serait commandée licite et honneste, faire son proffit et l'advertire de son dommage s'il vient à sa connoissance, sans s'absenter ny aller durant ledit temps ailleurs servir, mesme en cas de fuite et absence, promet led. Godard pere le chercher et faire chercher par cette ville et banlieue de Paris pour, sy trouver le peut, le ramener à sond. maistre pour parachever le temps qui pourra alors rester dud. brevet d'apprentissage.
- 10 Pour raison duquel ne sera payé ne desboursé aucun denier de part ny d'autre sinon que led. Godard en faveur dud. apprentissage a promis loger led. Boulonnois et l'apprentif qu'il a de present en l'une des chambres de la maison où demeure led. Godart sans en payer aucune chose pendant lesd. trois ans, en outre luy fournir en nourriture pendant six mois à commencer de ce jour, quant à la viande ³ bouillon, soif biere seulement sans estre obligé luy fournir

pain ne vin pendant lesd. six mois, car ainsy renonceans etc chacun en droict soy, led. apprentif son corps etc.

11 Faict et passé à Paris ès estudes l'an M VI^c cinquante sept, le quatorzieme jour de avril après midy, et ont signé fors led. apprentif, qui a ce que dessus agreable et a declaré ne sçavoir signer.

12 GASPART GODARS

13 BOULLONNOY

14 RICORDEAU 4

15 QUARRÉ 5

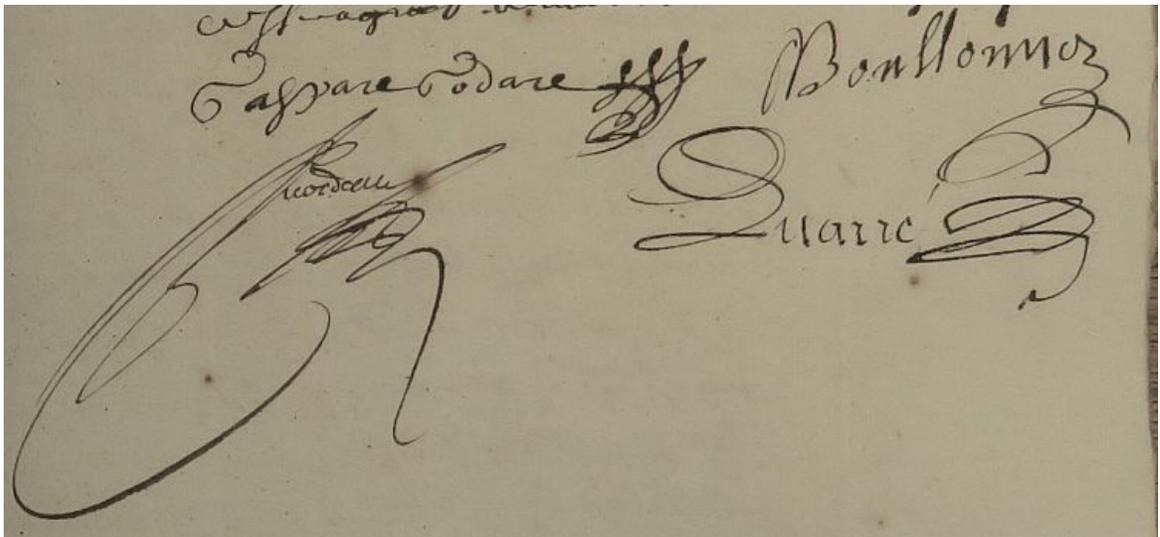


Fig. 2. Signatures au bas du contrat d'apprentissage de Gaspard Godard auprès d'Esme de Boulonnois. Archives nationales, Minutier central, XLIII, 85, 14 avril 1657.

NOTES

1. Soit il existe en effet plusieurs graveurs de ce nom ; soit les estampes de 1682 sont un emploi ; soit on ignore ce qui s'est passé entre 1660 et 1682 pour un unique graveur dont la carrière s'étire de 1645 à 1685. Le fait non seulement que personne n'ait pu répondre mais que personne n'ait tenté de répondre à cette question est significatif du manque de recherches

factuelles sur l'estampe, qui empêche de bien comprendre l'histoire visuelle et même l'histoire de l'art sous l'Ancien Régime. Nous continuons quant à nous notre entreprise de publications des sources sur la gravure en France au xvii^e siècle, devant permettre à terme la rédaction d'une prosopographie, voire d'une analyse un peu sérieuse de la gravure française à cette période.

2. Rue Saint-Etienne-des-Grès, rue disparue entre les actuelles place du Panthéon et rue Saint-Jacques.

3. Précédé par « et le rost » [?].

4. Jacques Ricordeau, notaire titulaire de l'étude CIX de 1639 à 1666.

5. Charles Ier Quarré, notaire titulaire de l'étude XLIII de 1636 à 1660.

RÉSUMÉS

On sait très peu de choses d'Esme de Boulonnois – ce document inédit nous le présente sous la figure d'un professeur de gravure d'un jeune homme dont le nom n'avait jamais été cité jusqu'alors, Gaspard Godard. Ce contrat d'apprentissage de trois ans est remarquable par le fait que Boulonnois ne cherche même pas à être payé, mais juste logé par le père de l'apprenti.

Very little is known about Esme de Boulonnois - this new unpublished document presents him as an engraving teacher to a young man whose name had never been mentioned before, Gaspard Godard. This three-year apprenticeship contract is remarkable for the fact that Boulonnois did not even seek to be paid, but merely received accommodation from the apprentice's father.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : 17^e siècle

AUTEUR

RÉMI MATHIS

Archiviste paléographe, conservateur des bibliothèques, directeur adjoint de la bibliothèque de l'École nationale des chartes – PSL, chercheur titulaire au centre Jean-Mabillon (EA 3624).

Un Anglais à Paris. L'apprentissage de Walter Dover, et les deux Jacques Granthomme (1601)

*An Englishman in Paris. The Apprenticeship of Walter Dover, and both
Jacques Granthomme (1601)*

Rémi Mathis

Présentation

- ¹ Charles Le Blanc ¹ affirme à la fin du XIX^e siècle qu'il existerait trois graveurs différents du nom de Jacques Granthomme. Il propose une répartition précise d'un certain nombre d'estampes, sans vraiment justifier ce classement et en donnant des éléments biographiques minimaux. Pour lui, il y a donc un Granthomme le vieux qui aurait travaillé à Lyon à la fin du XVI^e siècle ; un graveur qui aurait travaillé à Lyon également au début du XVII^e siècle ; et un Jacques Granthomme le jeune qui serait né à Heidelberg vers 1560 et qui aurait travaillé en Italie, en France et en Allemagne. Toutefois, Roger-Armand Weigert révoque tout cela en doute, en écrivant ² : « cette diversité d'appréciation, l'identification des œuvres revenant

à chacun de ces Jacques Granthomme mériterait tous les éloges si elle reposait sur des bases solides ; ceci, en réalité, paraît incertain ».

- 2 Depuis, tout est resté flou. La British Library se limite à un seul Jacques Granthomme, tout en signalant que son père porte le même nom ³. Même la Library of Congress, qui donne pourtant une bibliographie intéressante, refuse le fait qu'aient existé plusieurs Jacques Granthomme car les spécialistes pensent alors que l'hypothèse vient d'une erreur d'interprétation du monogramme JG, qui désignait en réalité Jean de Gourmont ⁴.
- 3 L'acte que nous publions ici justifie l'hypothèse de deux Jacques Granthomme, en documentant leur existence, leur relation et leurs lieux de vie. Celui qui signe cet acte vit à Paris et est à la fois graveur en taille-douce, imprimeur en taille-douce et enlumineur ; mais il est le fils d'un autre Jacques Granthomme qui vit, lui, à Heidelberg (en 1601, donc) et qui est alors présent à Paris. Tous deux sont originaires de Douai et sont visiblement très proches, non seulement humainement mais professionnellement.
- 4 Il est toutefois exact que rien n'est simple. La généalogie de la famille Granthomme, établie à partir des archives de Douai, ne permet pas entièrement de comprendre comment tout cela s'organise ⁵. La famille serait issue d'un certain Grégoire Grandhomme qui exerce le métier de fournier à Douai et serait né vers 1486. Bourgeois de Douai en 1528, il a de son deuxième mariage avec Jehanne Dupuich cinq enfants dont quatre sont cités dans le partage de 1558 (FF951) – parmi eux, Jacques, qui est orfèvre – ce qui nous rapproche du monde de la gravure.
- 5 Ce Jacques Granthomme épouse une certaine Françoise de Raisse, également issue d'une famille d'orfèvres. Il est dit orphelin et veuf en 1590 et meurt avant 1598. Il aurait deux enfants, Madeleine et Pasque. On se situe en tout cas bien dans le monde de la gravure,

voire de l'estampe : la dernière sœur de Jacques, Marie Granthomme, a, avec son mari Quentin Cardon, plusieurs enfants dont Marie, qui épouse en 1592 Philippe Rucholle (Ruissol), maître peintre, qui est le frère de Pierre Rucholle, important graveur douaisien qui va faire carrière à Anvers ⁶.

- 6 On ne sait toutefois pour l'instant comment rattacher ce Jacques Granthomme, orfèvre à Douai, aux deux Jacques Granthomme cités dans notre acte. L'acte ici édité date de 1601, donc le Jacques de Douai est déjà mort alors que les deux nôtres sont en vie : y a-t-il trois générations de Jacques Granthomme ? Ou les deux nôtres sont-ils des neveux ou des cousins de ce Jacques orfèvre ? Le mystère demeure, même s'il est évident qu'il s'agisse de famille proche.
- 7 On n'a jamais non plus fait le lien avec un graveur en taille-douce nommé Arnoult Granthomme (ou Grandhomme) : est-il lié à la famille de Douai ? On le voit, en 1599, avoir un fils prénommé Jehan de sa femme Louise Pontcheval (?) avec pour parrain un imprimeur en taille-douce, Jehan Messenger ⁷. Mais, « fort mauvais mesnager », il a quitté sa femme et est mort seul à Troyes en 1604 ⁸.
- 8 Nous avons en tout cas une famille bien identifiée à Douai, alliée au graveur Pierre Rucholle. En sont issu, d'une manière ou d'une autre, deux individus qui portent le nom de Pierre Granthomme et que nous désignerons par « le père » et « le fils ».
- 9 En 1588, Jacques Granthomme (le fils ?) loge chez Jean Rabel, dont il est peut-être l'élève et avec qui il collabore. Granthomme est le graveur et Rabel l'éditeur ⁹. Certaines des estampes qui sont à l'origine éditées par Rabel se trouvent également avec un excudit de Jacques Granthomme dans un second état ¹⁰. Il est toutefois prévu que Granthomme puisse quitter Paris sans que cela remette en cause son engagement – il est dans la nature des choses qu'il aille chercher du travail ailleurs.

- 10 En 1594, on le voit donner des planches pour un ouvrage publié à Sienne : *La prima parte della teorica, e pratica di bene scrivere, formar Tiri diversi, e Groppi doppi, sciolti, e collegati : dinuovo cōposta per Alberto Mureti, et intagliata da M. Iacomo Granthuõme Fiammengo*. On constate qu'il est effectivement présenté comme flamand de nation ¹¹ .
- 11 Jacques le fils, sous le nom de « Jacobus Grandhomme, formarum sculptor », s'enregistre le 1^{er} septembre 1596 auprès de l'université d'Heidelberg – formalité obligatoire pour pouvoir travailler pour elle ¹² . Il est rejoint par son père, qui s'immatricule à l'université le 1^{er} juin 1597 ¹³ – cela ne nous assure pas de manière certaine qu'il ait été graveur en taille-douce, mais qu'il exerce en tout cas une profession proche, susceptible d'intéresser l'université, peut-être imprimeur. Il faut sans doute y voir des raisons religieuses : la ville propose certes des opportunités économiques dans le domaine du livre et de l'estampe mais elle est surtout un haut lieu du calvinisme – Hyeronimus Commelinus, le plus grand éditeur de la ville, originaire de Douai, a pu jouer un rôle dans la venue des deux Jacques Granthomme. C'est très certainement en lien avec Commelinus que Jacques Granthomme y grave des portraits de personnes importantes de la ville et de son université (Henri Smet, Paul Melissus,...) ainsi que des portraits de célèbres réformateurs (Luther, Grynaeus, Théodore de Bèze, Calvin...) ce qui laisse à penser que son départ a pu avoir pour cause une adhésion au protestantisme, au temps de la Ligue.
- 12 Rentré à Paris après l'édit de Nantes (avant l'automne 1600), Jacques Granthomme le fils épouse une certaine Renée Renverse. Elle est la fille de Louis Renverse, marchand de vin, et de Louise Gabillault. Cette dernière devient veuve à une date indéterminée (avant 1602) et épouse en secondes noces Jérôme Hermant, maître tailleur d'habits ¹⁴ . Jacques Granthomme vit d'abord chez sa belle-mère, à Saint-

Germain-des-Prés. Le 12 septembre 1600, il se rapproche du quartier des graveurs en louant à un maître tonnelier, Jean Emyn, une partie de sa maison rue Saint-Jean-de-Latran, à l'enseigne de Saint-Christophe ¹⁵.

- 13 Notre acte ici présenté confirme qu'en mai 1601, le fils est revenu travailler à Paris et nous apprend que son père vit toujours à Heidelberg. Puisqu'il prend un apprenti pour quatre ans, c'est qu'il compte bien rester dans la capitale française et n'a pas l'intention de repartir en Allemagne. Le 23 janvier 1602, alors qu'il habite toujours rue Saint-Jean-de-Latran, il prend à bail pour cent écus une boutique, avec salle et trois chambres au-dessus, rue du Petit-Pont ¹⁶ : sans doute l'héritage récent de sa belle-mère lui permet-il d'augmenter son train de vie. Le 3 octobre de la même année, il est dit habiter rue Neuve de l'île du Palais ¹⁷, où il se trouve encore au printemps suivant ¹⁸.
- 14 On trouve toujours son nom sur certaines planches du temps publiées à Paris vers 1600-1610, que ce soit comme graveur ou comme éditeur de planches d'autres artistes (Crispin de Passe, Honervogt...).
- 15 Il semble que Jacques Granthomme (le fils ?) soit retourné à Heidelberg en 1611 (voire qu'il serait peut-être mort lors de la prise de la ville par les troupes catholiques en 1622 ?). Notre acte permet de poser l'hypothèse que le père soit resté sur place pendant toute la décennie 1610. Le fils est-il retourné à Heidelberg à la mort de son père ? Ou à l'occasion du changement de souverain, appelé par le régent Jean de Deux-Ponts, dont il donne un important portrait dès 1611 ? Sa présence à Heidelberg est en tout cas bien attestée pendant toute la décennie 1610 : on peut citer une affiche, imprimée dans le domaine germanique, qui représente Gabor Bethlen, prince de Transylvanie et libérateur de la Hongrie, publiée en 1619. Le nom de

Jacques Granthomme y figure, mais tout en bas, sans doute comme imprimeur (ou éditeur ?), non sur le portrait gravé ¹⁹. Une autre affiche représentant le mariage de l'électeur palatin Frédéric V en 1613 est attribuée à Granthomme (comme graveur ?) bien que son nom n'y figure pas ²⁰. Il publie également le portrait d'un bébé qui, d'après les armoiries, doit être un fils de Frédéric V du Palatinat et d'Élisabeth d'Angleterre – les deux premiers étant nés en 1614 et 1617 ²¹. Enfin, il apparaît comme imprimeur d'une affiche, comprenant estampe et typographie, à propos du siège de Haguenau en 1622, localisé à Heidelberg ²². Il semble donc assuré qu'il soit reparti en Allemagne dans la décennie 1610, mais avouons que nous ne savons pas grand-chose à ce sujet et que des recherches sur place seraient sans doute nécessaires pour mieux comprendre la fin de vie des deux personnes de ce nom ²³... D'autant qu'on le voit toujours donner des œuvres en France pendant ce temps ²⁴.

- 16 Le contrat d'apprentissage que nous éditons ici pose donc une pierre nouvelle pour rédiger la biographie complexe de ces personnages méconnus, et confirme, en premier lieu qu'il y a bien deux Jacques Granthomme, qui collaborent entre eux et voyagent entre Heidelberg et Paris. En 1601, donc, alors que les guerres de Religion touchent à leur fin, le fils revient s'installer à Paris de manière suffisamment pérenne pour s'engager auprès d'un apprenti pour quatre ans.
- 17 L'identité de cet apprenti est très intéressante par son originalité car il s'agit d'un jeune Anglais, dont le nom était inconnu jusqu'alors : Walter Dover. Les réseaux protestants de Jacques Granthomme ont-ils pu jouer ? Toujours est-il que le jeune homme est âgé de vingt ans à la signature de l'acte ; il doit donc être né vers 1581. Il est dit originaire du Suffolk, dans l'est de l'Angleterre, et vit seul à Paris. Le fait que ce mineur se trouve seul rend d'ailleurs nécessaire le recours à des témoins supplémentaires, qui sont le père de Jacques

Grandhomme, rentré exprès de Heidelberg, et un autre Anglais, Richard Estine (?), qui a certainement joué un rôle dans l'arrivée du jeune homme à Paris.

- 18 Bien que Jacques Granthomme soit qualifié de graveur en taille-douce, ce n'est pas la gravure qu'il enseigne, mais ses deux autres activités professionnelles : l'imprimerie et l'enluminure, ainsi que les pratiques marchandes qui y sont liées. Walter Dover doit rester apprenti pendant quatre ans. Aucun argent n'est dépensé ni dans un sens ni dans l'autre : à vingt ans, Dover n'est plus tout-à-fait un enfant, et sera à même d'aider Granthomme rapidement et de contribuer à la croissance de son commerce.

Édition

- 19 **Source** : Archives nationales, Minutier central, LXVI, 7, 29 mai 1601

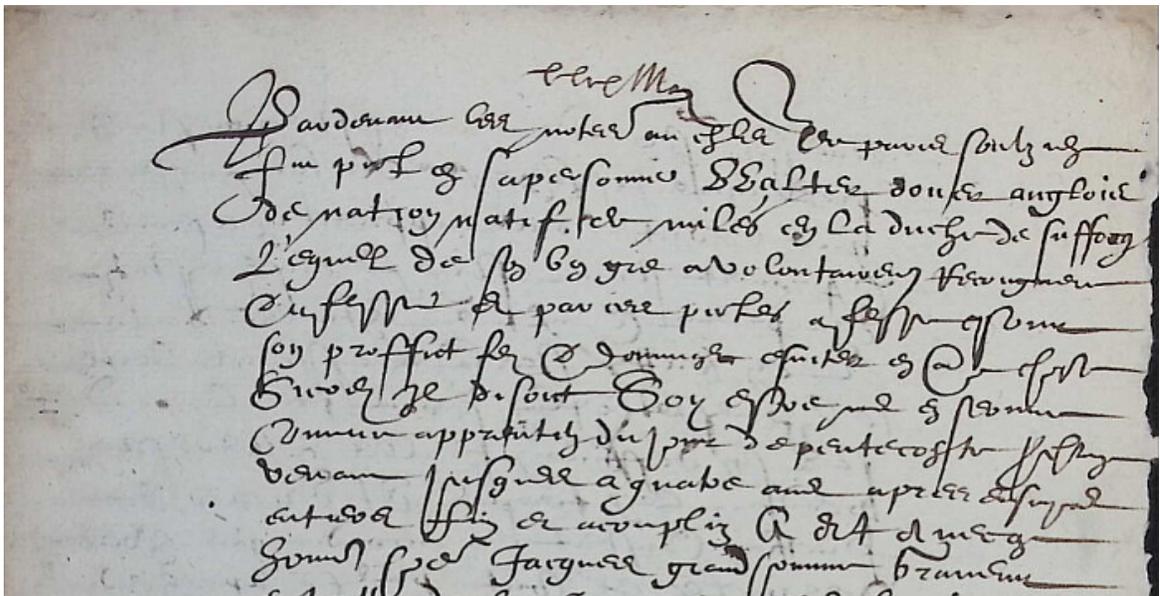


Fig. 1. Contrat d'apprentissage de Walter Dover avec Jacques Granthomme

- 20 XXIX may
- 21 Par devant les notaires au Chastelet de Paris soubzsignés, fut present en sa personne Walter Dover, Anglois de nation, natif de Miles en le

duché de Suffocq, lequel de son bon gré a vollontairement recongneu et confessé par ces presentes et confesse, pour son proffict faire et dommage esviter en aucune chose, si comme soy estre mis en service comme apprenty, du jour de Pentecoste prochain venant jusques à quatre ans après ensuyvans entiers, finis et accompliz, a dict avecq honneste homme Jacques Grandhomme, graveur en taille-doulce, imprimeur et enlumineur esd. taille doulces, demeurant à Paris rue Saint Jehan de Latran viz à viz du college de Cambray dict les Trois Evesques, parroisse Saint Benoist, à ce present et acceptant, qui a pris et receu à sond. service comme apprenty led. Dover, auquel il promet monstrer et enseigner sond. estatz ²⁵ d'imprimeur et enlumineur de taille-doulce, la marchandise et tout ce dont il se mesle et entremet en iceulx, luy querir, fournir et livrer ses vivres de boyre, manger, feu, lict, hostel et lumiere et le traiter généralement comme il appartient et sy l'entretiendra ledit Grandhomme de tous ses habitz, linge, chaussures et autres ses vestemens qui luy seront necessaires pendant led. temps selon qu'il est convenable à son estat comme apprentiz

- 22 Sans que pour ce il soit baillé et donné par ledict Dover aud. Grandhomme son maistre aucune chose à cause du present apprentissage, le tout moyennant que ledict. Dover apprentiz a promis et promet servir sond. maistre ausd. estatz d'imprimeur et enlumineur en taille doulce et en toutes ses autres affaires licithes et honnestes qui luy seront par luy commandées, faire son proffict, esviter son dommage et l'advertir du contraire s'il vient à sa cognoissance ²⁶, sans soy deffuir ny aller ailleurs servir pendant led. temps et, en cas de fuitte, consent et accorde que, en vertu des presentes, il soit pris et apprehendé au corps et ramené à sond. maistre pour parachever le temps qu'il pourroit rester lors dud. present apprentissage

23 Promettans... obligeans... chacun en droict soy led. apprenty son corps etc. Faict et passé ès estudes des notaires soubsignés l'an mil six cens ung le mardy vingt neufiesme jour de may après midy et ont signé.

24 Et a esté le present apprentissage faict en la presence de honorables personnes Richart Estine, marchand et bourgeois de la ville de Londres en Angleterre, estant de present en ceste ville de Paris au logis du sire Morice Bellier, marchand peignier à Paris rue de la Drapperie près le Palais et de Jacques Grandhomme l'aisné, pere dudict acceptant, demeurant à present en la ville de Hedelberg²⁷ en Almalgne, ville metropolitaine du comté palattin, aussy estant de present en ceste ville de Paris logé avecq sond. filz ; lesquels ont déclaré avoir esté priés et requis²⁸ par lesd. parties respectueusement de venir avecq eulx ès estudes des susd. notaires soubsignés pour estre seullement presens au present apprentissage à cause du bas aage dud. Dover qui a dict n'estre aagé que de vingt ans ou environ

25 WALTER DOVER

26 JACQUES GRANTHOMME

27 RICHARD ESTINE

28 JACQUES GRANTHOMME

29 NUTRAT 29

30 DELAPYE 30

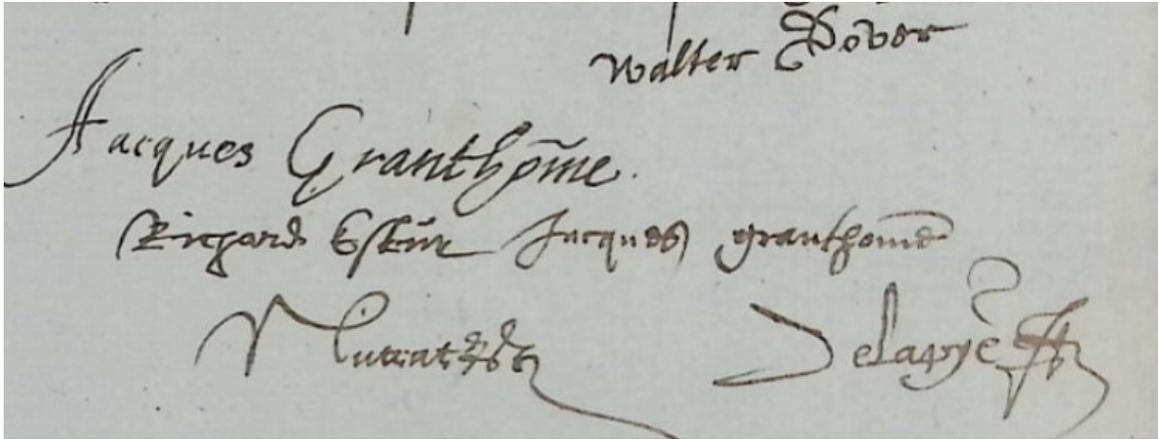


Fig. 2. Signatures. Apprentissage de Walter Dover avec Jacques Granthomme

NOTES

1. Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, vol.2, 1854, p. 311-312.
2. Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français de la Bibliothèque nationale, xvii^e siècle*, vol. 5, 1968, p. 24-25. André Linzeler le traitait également dans l'*Inventaire du fonds français de la Bibliothèque nationale, xvi^e siècle*, vol. 1, p. 446 : « on a peu de renseignements sur cet artiste [...] ; on ne sait même pas avec certitude s'il fut français ».
3. La BnF (fiche autorité du catalogue général) et l'Istituto centrale per la grafica le donnent tous deux (en mai 2024) né à Heidelberg en 1560 (avec un point d'interrogation sur la date pour la BnF). Une très bonne synthèse a pourtant été donnée par G. Fries, « Jacques Granthomme », *Allgemeines Künstler Lexikon*, Saur, vol. 60, 2008, p. 388-391 (avec les limites de l'exercice – pas de notes de bas de page, survol rapide...).
4. Catalogue de la Library of Congress : « signed with full name or with various monograms, which has led to confusion with other artists; Le Blanc (*Manuel de l'amateur d'estampes*) confuses him with Jean I de Gourmont, whom he calls "Jacques Grandhomme le Vieux," while erroneously dividing Granthomme himself into two artists) ».
5. Je me fonde ici sur une étude établie à partir des documents conservés aux Archives communales de Douai et des publications du Centre d'Études Généalogiques du Douaisis – j'en remercie chaleureusement son président Gilles Milleville. Les transcriptions sont l'œuvre de Jean-Claude Lamendin qui en a publié un certain nombre dans le cadre des activités de cette société savante. Archives de Douai, BB84, FF839, FF828, FF851, FF951.

6. Alphons Hamer, « Pierre Rucholle (Douai c. 1584/87 – 1646/47 Antwerp): A Franco-Flemish artist rediscovered », *Delineavit et sculpsit*, n° 47, 2020. Je remercie Alphons Hamer pour les échanges que nous avons eu à propos de la famille Grandhomme et des graveurs douaisiens. Voir aussi Alphons Hamer, Jean-Claude Lamendin et al., « Dossier Pierre Rucholle », *Le Lien généalogique du Douaisis*, n° 35, 3e trimestre 2021, p. 43-52.

7. Laborde, 48150 (paroisse Saint-Hilaire).

8. AN, MC, LXIII, 171, 19 mai 1613.

9. Archives nationales, minutier central, XVIII, 112, 4 mai 1588. Ce document serait à éditer et étudier. Promesse de Jacques Granthomme, graveur en taille douce demeurant rue Saint-Jean-de-Latran, en la maison de la Rose rouge, paroisse Saint-Étienne-du-Mont, à Jean Rabel, maître peintre, bourgeois de Paris, demeurant au même logis, de tailler pour lui « trente portraits de princes et princesses telz que bon semblera aud. Rabel, de la grandeur et facon du portraict et modèle qui a esté monsté par led. Rabel aud. Grandhome et qui est paraphé par les notaires soubzsignez ne varietur à la requeste desd. parties, et demeuré es mains dud. Rabel. Et en ce faisant sera tenu led. Rabel fournir et livrer aud. Grandhome les portraits et cuivre prest à travailler et tailler... », moyennant le prix d'un écu 2/3 pour la façon et taille de chaque portrait. Marianne Grivel n'en connaît qu'un : un portrait de Henri IV (Marianne Grivel, « "Au sieur Rabel, paragon de la pourtraicture". Nouvelles recherches sur les peintres-graveurs français de la fin du XVIe siècle : l'exemple de Jean Rabel », dans *Renaissance en France, renaissance française ?*, Rome, 2009, p. 227-292, n° 131).

10. Par exemple le portrait de Ollenix du Mont-Sacré (British Museum 1928,0313.395 et 1983,U.2799) ou de Remy Belleau. Il semble qu'il faille creuser les études autour de l'ensemble des œuvres des graveurs parisiens – souvent flamands – de ce temps (Thomas de Leu, les deux Jean Rabel, les deux Jacques Granthomme, Charles de Mallery, Jacques Honervogt...) pour mieux comprendre leurs collaborations et la circulation des œuvres entre eux. Grandhomme grave par ailleurs souvent d'après des Hollandais, et un premier passage aux Pays-Bas avant de venir à Paris n'est pas à exclure.

11. L'ouvrage, absent de la BnF, ne semble conservé qu'en un unique exemplaire en France, à la BNU de Strasbourg. En Italie, deux exemplaires se trouvent à Milan (Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli ; manquent les planches 14-26 et 35-37) et Sienne (Biblioteca comunale degli Intronati – manquent les planches 10-12, 15, 26, 33, 35-37). On le trouve également à la Herzog-August Bibliothek de Wolfenbüttel et à la Kunstbibliothek des Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz.

12. *Die Matrikel der Universität Heidelberg*, vol. 2 (von 1554 bis 1662), Gustav Toepke (éd.), Heidelberg, 1886, p. 184.

13. *Die Matrikel der Universität Heidelberg*, vol. 2 (von 1554 bis 1662), Gustav Toepke (éd.), Heidelberg, 1886, p. 189. Sa profession exacte n'est pas précisée.

14. Son inventaire après-décès est conservé : Archives nationales, minutier central, VI, 170, 15 janvier 1602.

15. Archives nationales, minutier central, LXIII, 151, 12 septembre 1600.
16. Archives nationales, minutier central, VI, 170, 23 janvier 1602. Le 30 janvier, ils laissent la maison de Louis Gabillault à Claude Lebret, bourgeois de Paris (an, mc, VI, 170, 30 janvier 1602).
17. AN, MC, VI, 170, 3 octobre 1602.
18. AN, MC, LXIII, 154, 11 mars 1603.
19. British Museum, 1850,0223.389. URL : https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1850-0223-389
20. British Museum, 1827,1008.260. URL : https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1927-1008-260
21. British Museum, 1911,0412.157. URL : https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1911-0412-157
22. BnF, Estampes, Hennin 1953.
23. Actif à partir de 1688, le fils doit naître aux alentours de 1665. Si le père est né vers 1640, il aurait 80 ans en 1620 – il est donc fort possible qu’il soit déjà mort vers 1605-1610... Seules des recherches approfondies dans les archives de Heidelberg pourraient nous l’apprendre – s’il est bien resté à Heidelberg après 1601.
24. Par exemple *Vitae Patrum, de Vita et verbis seniorum libri X historiam eremiticam complectens...*, Lyon, Laurent Durand, 1617.
25. Barré : *de graveur en taille doulce*. Ajouté dans la marge : *Ces motz de graveur en taille doulce par cet endroict n’ayant rayson estre, du consentement des presentes*. Signatures.
26. *Faire... cognoissance*, ajouté en fin d’acte et appelé à cet endroit par une croix.
27. Heidelberg, Allemagne.
28. Barré : *de venir*.
29. Guillaume Nutrat, notaire titulaire de l’étude VIII, rue de la Vieille-Draperie comme le suivant, de 1597 à 1619.
30. Christophe de La Pie, notaire titulaire de l’étude LXVI de 1595 à 1611.
-

RÉSUMÉS

À travers l’édition de ce contrat d’apprentissage, nous apportons une pierre à l’édifice de la biographie de Jacques Granthomme, que l’on voit ici travailler à Paris de manière pérenne en 1601 tandis que son père, du même nom, est demeuré à Heidelberg. Originalité, c’est un jeune homme anglais, Walter Dover, qui devient son apprenti pour quatre ans, de manière gratuite.

Le contrat ne concerne pas la gravure mais les autres activités de Jacques Granthomme : enluminure, impression et commerce.

By publishing this apprenticeship contract, we are adding to the biography of Jacques Granthomme, who was working in Paris permanently in 1601 while his father, of the same name, remained in Heidelberg. Unusually, it was a young Englishman, Walter Dover, who became his apprentice for four years, free of charge. The contract was not for engraving, but for Jacques Granthomme's other activities: illumination, printing and trading.

INDEX

Index chronologique : 17e siècle

Index géographique : France ; Allemagne

AUTEUR

RÉMI MATHIS

Archiviste paléographe, directeur adjoint de la bibliothèque de l'École nationale des chartes – PSL, chercheur titulaire au Centre Jean-Mabillon (EA 3624).

François Ragot, de son apprentissage auprès de Michel Faulte (1623) à son mariage (1635)

François Ragot, from his apprenticeship with Michel Faulte (1623) to his marriage (1635)

Rémi Mathis

Présentation

- 1 François Ragot n'est pas encore traité dans l'*Inventaire du fonds français* de la BnF - on ne dispose donc pas de catalogue de son œuvre et les connaissances sur sa vie sont plus qu'éparses.
- 2 Encore faut-il savoir de quel François Ragot il est question... En effet, le semblant de biographie de ce graveur a longtemps été obscurci par la publication d'un acte de baptême, le 22 juin 1638 ¹, d'un certain François Ragot, qui y est dit fils de François Ragot, graveur, et de Marie Bertrand. Ses parrain et marraine sont deux personnes importantes du monde de l'estampe : Gaspard Firens et Madeleine de Cormont, femme de François Langlois. Cet acte a donc remis en question l'existence d'un seul graveur du nom de François Ragot et a considérablement obscurci les quelques tentatives d'ébauches biographiques ². En 1988, Anne Gall soutient à l'École du Louvre un

mémoire – hélas resté inédit et qui n’a donné lieu à aucune publication – sur *La diffusion des œuvres de Rubens à Paris au XVII^e siècle autour de François Ragot* et revient sur l’idée de deux François Ragot, la révoquant en doute ³. Or, l’acte que nous présentons ici montre qu’il existe bien un François Ragot graveur en 1623, qui est donc très certainement le père du François Ragot né en 1638. Il n’y a en fait aucune raison de penser que le fils soit devenu graveur et le seul auteur d’estampe de ce nom est donc bien celui dont nous éditons le contrat d’apprentissage ici.

- 3 Essayons de donner quelques éléments biographiques. Le père de François Ragot (le père, le graveur) s’appelle Jean Ragot : il appartient déjà au monde de l’estampe puisqu’il est imprimeur en taille-douce, rue Saint-Jacques, à l’enseigne du Coeur bon ⁴ puis de la Vigne d’or ⁵. Il serait né en 1576 ou en janvier 1577 ⁶. Il semble proche de Jean Le Clerc : quand ce dernier met enceinte Gilette André, c’est lui qui s’entremet, remet une somme d’argent à la jeune femme, reçoit le nourrisson et le fait baptiser ⁷.
- 4 François Ragot naît donc sans doute entre juin 1607 et juin 1608 puisqu’il est dit dans notre acte avoir « quinze ans ou environ » (c’est-à-dire entre quinze et seize ans) en juin 1623 – mais on sait combien il faut prendre ces indications d’âge avec des pincettes.
- 5 Le contrat est assez classique. François Ragot reste proche du milieu de son père tout en évoluant légèrement – le métier de graveur est plus valorisé que celui, purement technique, d’imprimeur. Il s’engage pour trois ans pour une somme assez faible de cent livres – peut-être son père a-t-il obtenu un bon prix grâce à son réseau, ou l’adolescent sait-il déjà graver et sera-t-il à même d’aider rapidement son maître sans être une charge. Le faible prix provient aussi du fait que le jeune homme rentre coucher chez ses parents tous les soirs et que ces derniers vont jusqu’à le nourrir, en plus de le vêtir et même

de lui fournir ses outils professionnels. Le maître, finalement, ne donne que son savoir-faire et son temps de travail, à l'exclusion de tout élément matériel. Ce n'est que la dernière des trois années que Michel Faulte le nourrira, voire le logera si c'est pratique pour lui.

- 6 Le jeune homme, devenu donc graveur à part entière, commence sa carrière dans le monde professionnel parisien. Il travaille notamment pour Balthazar Moncornet : nous éditons (document 2) un acte, déjà signalé mais jamais publié, reconnaissant une dette de 150 livres pour dépenses de bouche. François Ragot reste en relation avec lui et fait partie en 1668 des graveurs qui effectuent la prise de fonds de Moncornet après son décès ⁸.
- 7 François Ragot se marie en 1635 avec Marie Bertrand, ce qui donne lieu à un contrat de mariage que nous éditons également ici (document 3). Les parents de la jeune fille sont Jeanne Despoiriers, seule encore vivante, et son défunt mari, Bertrand Bertrand (sic), qui exerçait la profession de lingeur pour la maison du comte de Soissons ⁹. Celui-ci est très ordinaire : la mariée reçoit de sa mère un dot de 1000 livres, dont les deux tiers entrent dans la communauté – si bien que la mariée jouit d'un douaire de 340 livres.
- 8 On leur connaît au moins trois enfants : une fille, Marguerite, en 1636, baptisée le 20 mars en l'église Saint-Benoît ¹⁰ ; François en 1638, déjà cité ; et un fils, Pierre, baptisé le 22 juillet 1639 à Saint-Benoît ¹¹. Il semble prendre plusieurs apprentis dans les années qui suivent.
- 9 François Ragot meurt en juin 1670 rue Saint-Jacques, vis-à-vis la fontaine, et est inhumé le 13, paroisse Saint-Séverin ¹². On ignore encore la date de mort de son épouse, qui est en tout cas toujours en vie en 1690 ¹³.
- 10 Le maître de François Ragot – Michel Faulte – n'est pas bien connu non plus. *L'Inventaire du fonds français* donne comme uniques

informations le fait qu'il aurait gravé de 1612 à 1637 et qu'il a sans doute collaboré avec Crispin de Passe et Abraham Bosse ¹⁴. On peut ajouter qu'il est mort avant 1615 et qu'il a plusieurs enfants : sa fille Barbe est baptisée le 25 mars 1617 à Saint-Benoît avec le graveur Jean Messenger pour parrain ¹⁵ ; une fille, Anne, devient marraine du fils de Nicolas Beret (Berey ?), marchand imagier, en 1636 ¹⁶ ; il a un garçon, Michel, baptisé le 21 janvier 1624 avec Jeanne, fille de Pierre Firens, comme marraine ¹⁷. En 1623, il est parrain d'Adrienne, fille du marchand imagier Jacques de Lapierre ¹⁸.

Éditions

Document 1. Apprentissage de François Ragot auprès de Michel Faulte (1623)

- 11 Source : Archives nationales, Minutier central, XVII, 183, 5 juin 1623.

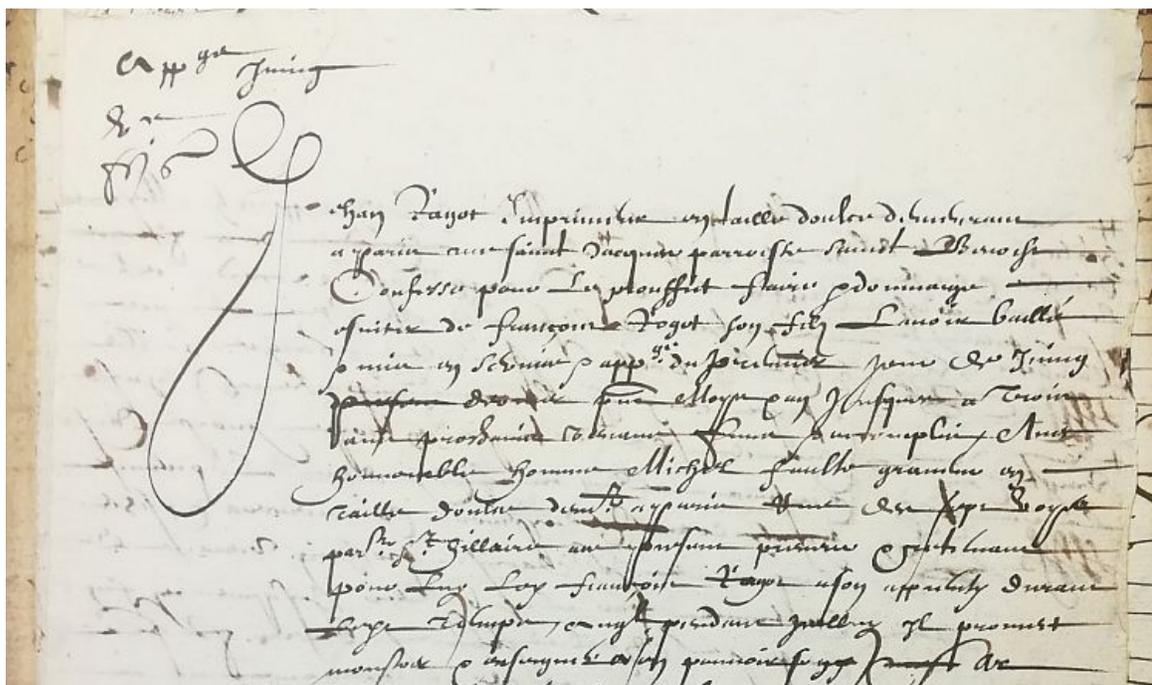


Fig. 1. Contrat pour l'apprentissage de François Ragot auprès de Michel Faulte (1623).

12 Juing

13 Jehan Ragot, imprimeur en taille douce, demeurant à Paris rue Saint Jacques, parroisse Saint Benoist, confesse pour le prouffict faire et dommage esviter de François Ragot, son filz, l'avoir baillé, et mis en service et apprentissage du premier jour de juing dernier, presens moys et ans, jusques à trois ans prochains venans faits et accomplis, avec honorable homme Michel Faulte, graveur en taille-douce, demeurant à Paris rue des Sept Voyes, paroisse Saint Hillaire, à ce present, preneur et retenant pour luy led. François Ragot, son apprenty durant led. temps auquel, pendant iceluy, il promet monstrer et enseigner à son pouvoir son art de graveur en taille-douce et tout ce dont il se mesle et entremet en icelluy, à la charge que sond. pere promet et sera tenu de nourrir, coucher, lever sond. filz et luy fournir de tous changes, ses habitz, lingerie, chaussures, vestures et autres, avec ses ustencilz qui luy seront necessaires durant led. temps de trois ans, et est accordé que led. bailleur sera pareillement tenu d'envoyer sond. filz chez led. Faulte pour apprendre sond. art selement pour les deux premieres annees desd. trois années tous les jours ouvrables seullement et pour la derniere année d'icelles trois années sera aussy tenu l'envoyer pour l'effect que d'estre chez sond. maistre aussy tous les jours ouvrables et petites festes, pendant laquelle derniere année led. Faulte promet de nourrir led. apprenty, mesme de le coucher – sy n'a la commodité de le coucher ou il ne le peult coucher, sond. pere le couchera ¹⁹.

14 En faveur du present apprentissage a esté accordé entre les partyes à la somme de cent livres t. que led. bailleur en promet et gaigne bailler et payer aud. Faulte ou au porteur en ceste manière : vingt cinq livres ²⁰ de troys en troys moys consecutifs et ensuivans l'ung ou

l'autre dont le premier paiement commencera et eschera le premier jour d'aoust prochain venant en continus par led. bailleur jusques en fin de paiement d'icelle somme.

- 15 Et ce faict present led. apprenty, aagé de quinze ans ou environ, qui a eu ce que dessus pour agreable et promet apprendre led. art de graveur au mieulx qu'il luy sera possible, servir sond. maistre en icelluy bien et fidellement comme il appartient, luy obeir en tous ses commandemens licittes et honnestes, faire son proffict et esviter son dommaige, l'advertir du contraire s'il vient à sa congnoissance, et où led. apprenty s'absentast ou allast ailleurs servir pendant led. temps auparavant qu'il soit expiré, en ce cas promest sond. pere le chercher en toute la ville et banlieux de Paris, le ramener à sond. maistre sy trouver le peult et sy il la pleuvy de toute loyaulté, fidellité et bonne prudhomye. Car ainsy le tout a esté accordé entre les partyes, promettans etc obligéans etc chacun en droict soy etc et led. apprenty son corps etc renonceans etc.
- 16 Faict et passé à Paris ès estudes desd. notaires soubsignez, l'an mil six cens vingt trois, le lundy avant midy cinquiesme jour de juing, et ont signé
- 17 JRAGOT
- 18 MICHEL FAULTE
- 19 FRANÇOIS RAGOT
- 20 NOURRY 21
- 21 Ledict Michel Faulte denommé en l'apprentissage dessus escript confesse avoir eu et receu dud. Jehan Ragot aussy y desnommé à ce present la somme de vingt cinq livres tz sur et temoings de la somme de cent livres tz et en quoy de la led. Ragot est obligé par led. apprentissage envers led. Faulte dont il s'en contente l'en quitte.

22 Faict et passé à Paris ès estudes des notaires soubsignez l'an mil six cens vingt quatre le douziesme jour de febvrier après midy et ont signé

23 MICHEL FAULTE

24 JRAGOT

25 NOURRY

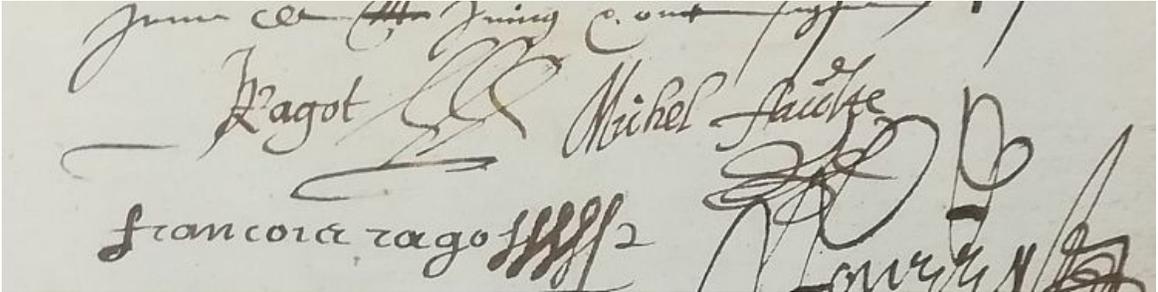
A photograph of a handwritten document, likely a contract, showing several signatures in cursive script. The names 'Ragot', 'Michel Faulte', and 'Nourry' are clearly visible. The handwriting is dense and characteristic of the early 17th century.

Fig. 2. Contrat pour l'apprentissage de François Ragot auprès de Michel Faulte (1623) : signatures

Document 2. Obligation de François Ragot envers Balthazar Moncornet (1634)

26 **Source : Archives nationales, Minutier central, XCI, 226, 27 avril 1634.**

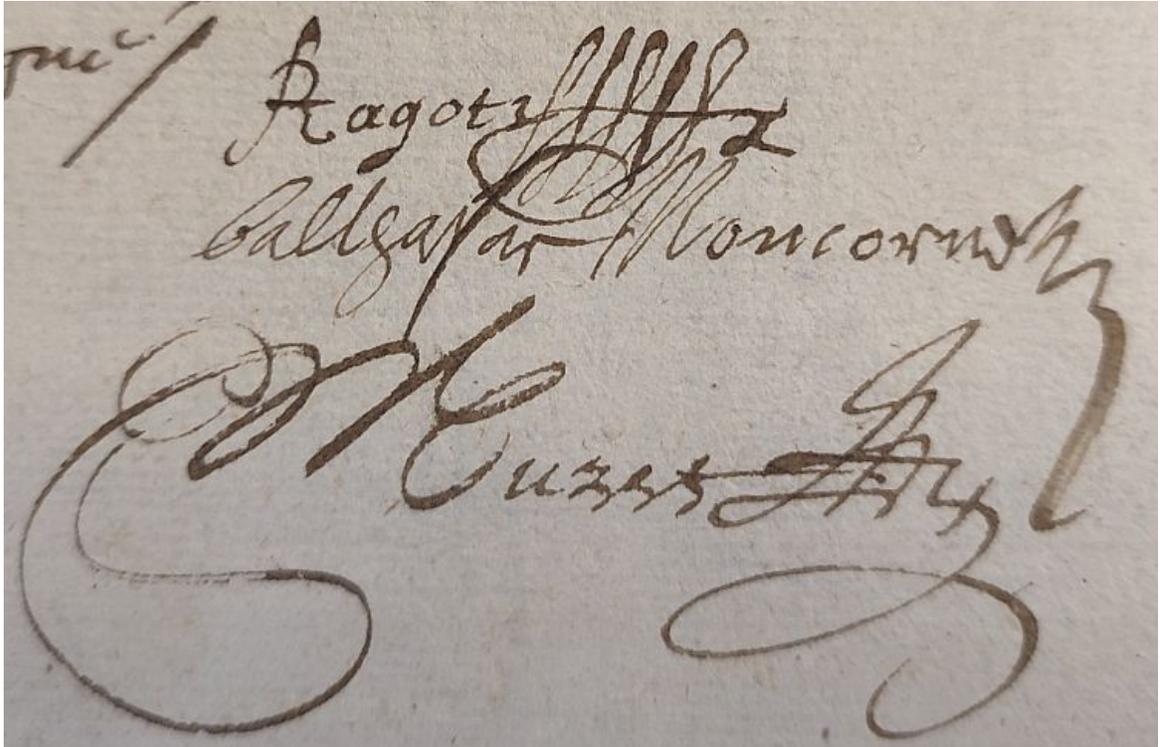


Fig. 3. Signatures sur l'obligation de François Ragot envers Balthazar Moncornet (1634).

27 27 avril 1634

28 François Ragot, graveur en taille dousse demeurant rue Saint Jacques, parroisse Saint Benoist-le-bien-tourné ²² confesse debvoir à Balthazard Montcornet, aussy graveur en taille dousse, à ce present, la somme de cent cinquante livres tz. pour despenses de bouche que led. debteur a prise et acrue en la maison dud. creantier pendant six ²³ mois ou environ, sy comme donc à payer lad. somme de cent cinquante livres tz aud. creantier ou au porteur d'huy en trois mois prochains pour tout delay, à peyne de tous despens, dommages et interestz. Promettans... obligeans... renonceans. Faict et passé ès estudes des notaires ²⁴ soubzsignez l'an mil six cens trente quatre, le vingt septiesme jour d'avril avant midy, et ont signé

29 RAGOT

30 BALTHASAR MONCORNET

31 BEURREY 25

32 MURET 26

Document 3. Mariage de François Ragot avec Marie Bertrand (1635)

33 **Source : Archives nationales, Minutier central, XXXV, 213, 15 avril 1635.**

34 Furent presens en leurs personnes Jehan ²⁷ Ragot, imprimeur à Paris, et François Charpentier, sa femme de luy auctorizée en ceste partie, demeurant rue Saint Jacques, parroisse Saint Benoist, stipullant en ceste partie pour François Ragot leur filz, graveur, à Paris, demeurant avec sesdictz pere et mere à ce present en son voulloir et consentement d'une part

35 Et Jehanne Despoiriers vefve de feu Bertrand Bertrand, vivant marchand linger fournissant la maison de Monseigneur le comte de Soissons demeurant à Paris en l'hostel dudict seigneur, rue des deux Escus ²⁸, parroisse Saint Eustache, stipullant aussy en ceste partie pour Marie Bertrand, fille dudict deffunt et d'elle. Ladicte fille à ce presente de son voulloir et consentement d'aulture part.

36 Lesquelles parties confesserent et confessent ces presentes et par l'advis de leurs parens et amys cy apres nommez ; assavoir de la part dud. futur espoux :

37 de Louis Fontenay, escuier, de Chermetiere, conseiller du roy, lieutenant general de la viconté du Perche, bailly et juge ordinaire civil et criminel de Saint Germain Pairin ;

38 noble homme Jean Roussel, conseiller du roy, lieutenant general de la prevosté et marechaussée de l'Isle de France ;

39 honorable homme Pierre Guymier, maistre appoticaire, bourgeois de Paris ;

- 40 maistre Jean-Baptiste Guyot, bourgeois de Paris ;
- 41 Henry Housel, bourgeois de Paris, amys ;
- 42 et de la part de la future espouze :
- 43 de Jacques Tournier, marchand fournissant le linge de la maison de mond. seigneur, beau-frere à cause de Marie Bertrand sa femme ;
- 44 Louis et Marguerite Bertrand, frere et sœur ;
- 45 Maistre Toussaintz Thebault, clerc du marquis de Montholon, conseiller en Parlement, cousin issu de germain du costé maternel ;
- 46 Florimond Boullanger, sr de Beauregard, sergent de la compagnie des mousquetaires de Monseigneur le cardinal duc de Richelieu, cousin issu de germain ;
- 47 Mre Jacques Sallier, chevalier seigneur de Chesuaze (?), maistre d'hostel ordinaire du roy ;
- 48 Mre René de Bresseau, chevalier sr de Meaussé, conseiller et maistre d'hostel du roy ;
- 49 Benjamain de Vignolles, maistre d'hostel de Monseigneur le comte de Soissons ;
- 50 Bernard de Casenauve, conseiller de la maison de mond. seigneur ;
- 51 noble homme François de Sellentre, tresorier de la maison de mond. seigneur ;
- 52 Louis Cottart, marchand libraire, bourgeois de Paris, amys desd. partyes ;
- 53 noble homme [blanc] Le Roy, serveteur de mond. seigneur le comte de Soissons,
- 54 et [blanc] de Loynes, amys 29 .
- 55 À ce present après avoir faict, stipullé et accordé entre eux et de bonne foy leurs traicté, accordz, dons, douaire, convenances, promesses, obligations et choses qui ensuivent pour raison et à cause

du futur mariage qui, au plaisir de Dieu, sera fait desdictz François Ragot et Marie Bertrand qui, ès presentes que dessus, se sont promis l'un d'eux l'autre par nom et loy de mariage et icelluy faire solempniser en face de nostre mere sainte Eglise sy Dieu et elle s'y consentent et accordent dans le plus bref temps que faire ce pourra et qu'il sera advisé et delibéré entre eux, leurs parens et amys.

- 56 Seront les futurs espoux ungs et commungs en tous biens meubles et conquestz, immeubles, suivant la coustume de ceste ville, prevosté et viconté de Paris ; lesdictz Ragot et sa femme ont promis et seront tenus acquiter à leurs despens toutes les debtes cy devant faictes par led. futur espoux cy devant faictes par led. futur espoux leur fils et toutes celles qu'il fera cy après jusques au jour du futur mariage pour quelque cause et occasion que ce soit
- 57 En faveur duquel futur mariage ladicte Jehanne Despoiriers a promis donner à ladicte future espouze sa fille la veille de ses espousailles la somme de mil livres tournois en argent comptant, outre ses habitz et linge filliaux, de laquelle somme de mil livres en entrera en la communauté desd. futurs espoux les deux tiers et l'autre tiers, led. futur espoux sera tenu l'employer en achapt d'heritages ou rentes pour sortir nature de propre à ladicte future espouze et aux siens de son costé et ligne et sortira l'action d'employ mesme nature que s'il avoit esté fait.
- 58 Partant, ledict futur espoux a doué et doue ladicte future espouze du douaire coustumier ou de la somme de trois cens trente quatre livres de douaire prefix sans retour à icelluy douaire tel que choisy sera avoir et prendre par ladicte future espouze sy tost et incontinent que douaire aura lieu sur tous et chacuns les biens meubles et immeubles presens et advenir dud. futur espoux qu'il en a dès à present obligez d'ypotecques à cet effect, le survivant desdictz futurs espoux aura et prendra par preciput et avant partage des biens meubles de

leur communauté qu'il voudra choisir reciproquement jusques la concurrence de la somme de six vingt livres tournois selon la prisée de l'inventaire qui en sera faicte et sans creue de lad. somme à son choix.

- 59 Pourra ladicte future espouze et ses enfans survivans led. futur espoux prendre ladicte communauté ou y renoncer et en cas de renonciation reprendront franchement quictement tout ce que lad. future espouze aura apporté avec ledict futur espoux ses douaire et preciput cy dessus et tout ce qui luy sera advenu et escheu constant led. mariage par succession, donation ou aultrement, sans estre tenus d'aulcunes debtes de lad. communauté, encores qu'elle y eust parlé et s'y fust obligée, dont les heritiers dudict futur espoux seront tenus liez et acquités, comme au semblable les heritiers de lad. future espouze pourront pareillement renoncer à lad. communauté et, en y renonceant, reprendront : sçavoir la mere de lad. future espouze la somme de six cens livres et ses heritiers collateraulx que la somme de cinq cens livres seulement, et outre en faveur des presentes promecteur seront tenus lesd. Ragot et sa femme, de luy auctorizée comme dict est, donner ausd. futurs espoux pour leur logement une chambre pendant trois années entieres qu'ilz ont à jouir de la maison en laquelle ilz sont à present demeurans et, au cas qu'ils renouvellent le bail de lad. maison, au mesme prix qu'ils l'ont et non aultrement ³⁰, leur continueront leur logement ceans aussy longtemps qu'ilz y demeureront et en cas qu'iceulx futurs espoux ne se trouvassent bien logés en lad. maison pourront lesd. futurs espoux relouer lesdictes deux chambres et en recepvoir les loiers pour eux loger où bon leur semblera pendant lesd. trois années et à continuer cy après en cas que dict est que lad. maison luy soit relouée au mesme prix

60 Car ainsy a esté accordé entre lesd. parties nonobstant toustes
coustumes et ordonnances à ce contraire ausquelles lesd. parties ont
desrogé et renoncé pour ce regard mesme à celle des ville, prevosté
et viconté de Paris. Promettans et obligeans chacun en droict soy,
renonceans etc.

61 Faict et passé chez lad. Despoiriers aud. hostel de Soissons l'an mil
six cens trente cinq le quinziesme jour d'apvril après midy et ont
signé

62 FRANÇOISE CHARPANTIER RAGOT

63 JEANNE DESPOIRIERS

64 LOUIS DE FONTENAY FRANÇOIS RAGOT

65 MARIE BERTRAND

66 JROUSSEL GUYMIER

67 GUYOT

68 THIBAULT HHOUZEL LOUIS COTTARD

69 DE VIGNOLLES

70 RENÉ BRESSEAU LE ROY

71 DELOYNES SALLIER DE BEAUREGARD

72 TOURNIER CASENAUVE

73 MARGUERITE BERTRAND

74 LOUIS BERTRAND LE VASSEUR 31

75 GUYMIER 32

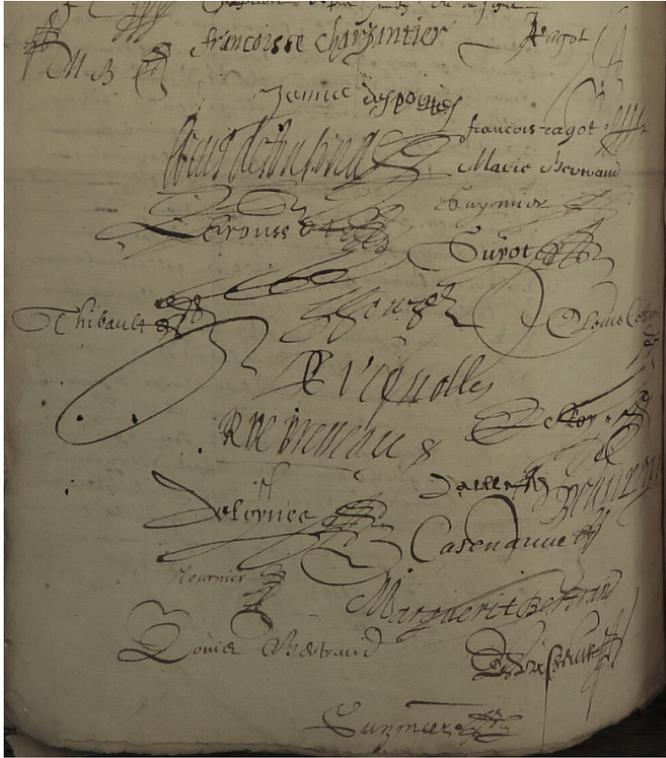


Fig. 4. Signatures sur le contrat du mariage de François Ragot avec Marie Bertrand (1635).

NOTES

1. H. Herluison, *Actes d'état-civil d'artistes français*, Orléans, H. Herluison, 1873, p. 372. Laborde, 56760.
2. Emmanuel Bénézit, « Ragot (François) », *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, t. 3, Paris, Gründ, 1924, 1 160 p. (lire en ligne [archive]), p. 564. Par ailleurs, Huber (*Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, p. 317), le donnait né en 1641 à Bagnolet : plus personne ne reprend la date mais le lieu de naissance est souvent donné comme une vérité, sans aucune source.
3. On trouve cette information ici et là dans les catalogues de bibliothèques et les bases de données d'autorités. Sans doute vient-elle de la BnF, dont les conservateurs ont eu accès à un exemplaire du mémoire.

4. AN, MC, XV, 73, 14 janvier 1624 (*Documents du Minutier central concernant les peintres, sculpteurs et graveurs au XVIIe siècle (1600-1650)*, par Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, tome II [études XI à XX, 2445 actes], Paris, Archives nationales, 2010, notice n°1918)
5. AN, MC, I, 91, 26 mai 1626.
6. Laborde 43151 : bans pour le mariage du libraire Thomas Leroy, dont il est témoin « aagé de cinquante ans », le 31 janvier 1627.
7. AN, MC, XII, 43, 2 septembre 1614. Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, *Documents du Minutier central concernant les peintres, sculpteurs et graveurs au XVIIe siècle (1600-1650)*, tome II [études XI à XX, 2445 actes], Paris, Archives nationales, 2010, notice n°1313.
8. AN, MC, CIX, 238, 3 septembre 1668.
9. Les comtes de Soissons sont une branche cadette des Bourbon-Vendôme et donc des princes du sang et cousins du roi : le père du comte de Soissons d'alors (pour qui a certainement travaillé Bertrand Bertrand) est le cousin germain du roi Henri IV et le frère des princes de Condé et de Conti. Il s'agit de très haute noblesse !
10. Laborde 56759. Parrain, Henri Roussel, bourgeois de Paris ; marraine, femme de Jacques Tournier, marchand de linge du comte de Soissons.
11. Laborde 56761. Parrain et marraine, Pierre et Charlotte-Anne Lambinois (?).
12. Herluison, p. 372. Il ne semble pas réaliste de penser que cet acte concerne le François Ragot né en 1638, qui n'a alors que 32 ans (s'il n'est pas mort en bas âge).
13. AN, Y 256, fol. 303.
14. Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle*, tome IV, Paris, Bibliothèque nationale, 1961, p. 154-162. R.-A. Weigert donne un catalogue de 59 œuvres. On trouve parfois son nom orthographié « Faute ».
15. Laborde 48157.
16. Laborde 4108.
17. Laborde 26921.
18. Laborde, 18651. Il est également parrain de Louis Colin, dont le père est sellier, le 19 janvier 1634 à Saint-Nicolas des Champs. Il est alors dit graveur en taille-douce rue Saint-Jacques (Laborde 26281).
19. sy n'a... le couchera : ajouté dans la marge.
20. Vingt cinq livres : ajouté dans la marge.
21. Nicolas Nourry, notaire titulaire de l'étude XVII de 1592 à 1644. Le nom du second notaire n'a pas été déchiffré (idem en-dessous).
22. Saint-Benoît-le-Bétourné, importante église du quartier aujourd'hui démolie, à l'emplacement approximatif actuel du croisement de la rue Saint-Jacques et de la rue des Écoles.
23. Trois, biffé.
24. « Des notaires » répété et biffé.
25. Georges Beurrey, notaire titulaire de l'étude LXX de 1632 à 1641.

26. Pierre Ier Muret, notaire titulaire de l'étude XCI de 1631 à 1667.
27. Biffé : François
28. À l'emplacement actuel de la fondation Pinault (bourse de commerce).
29. Les quatre derniers ajoutés en bas de page.
30. au mesme prix et non aultrement : ajouté en bas de page.
31. Claude Ier Le Vasseur, notaire titulaire de l'étude XXXV de 1599 à 1645.
32. Jacques Guymier, notaire titulaire de l'étude CV de 1631 à 1637.
-

RÉSUMÉS

Nous éditons et publions ici trois actes inédits qui concernent un graveur peu connu, François Ragot (1607/8-1670) : son contrat d'apprentissage avec Michel Faulte (1623), une courte obligation qui montre qu'il a travaillé avec Balthasar Moncornet (1634), et son contrat de mariage avec Marie Bertrand (1635).

We are publishing here three previously unpublished documents relating to a little-known engraver, François Ragot (1607/8-1670): his apprenticeship contract with Michel Faulte (1623), a short obligation showing that he worked with Balthasar Moncornet (1634), and his marriage contract with Marie Bertrand (1635).

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : 17^e siècle

AUTEUR

RÉMI MATHIS

Archiviste paléographe, conservateur des bibliothèques, directeur adjoint de la bibliothèque de l'École nationale des chartes – PSL, chercheur titulaire au centre Jean-Mabillon (EA3624).

Vie de l'estampe

Vitalité des mediums traditionnels d'impression dans l'art contemporain

Vitality of Traditional Printmaking in Contemporary Art

Jean-Marie Marandin

NOTE DE L'ÉDITEUR

Des liens hypertextes permettent de consulter les visuels des œuvres sous droit

- 1 Le monde de l'estampe est déprimé : les estampes se vendent mal ou peu ou pas du tout, les imprimeurs à Paris mettent la clef sous la porte les uns après les autres. Les artistes qui pratiquent la gravure, la lithographie ou la sérigraphie, que je peux rencontrer dans les ateliers ou les vernissages, expriment souvent de la lassitude face aux contraintes de la forme estampe : l'édition de multiples et le carcan de la représentation illusionniste ¹. Il faut ici distinguer. Si la forme estampe se porte mal, la pratique des médiums traditionnels d'impression ne souffre ni de désamour ni de déshérence, quel que soit le programme artistique auquel se rattachent les artistes qui les utilisent. Les artistes s'inscrivant dans le paradigme classique ou moderne se plaignent, mais ils

maintiennent la tradition avec brio. Quant aux artistes du paradigme contemporain, ils peuvent recourir à un médium traditionnel au même titre qu'ils ont recours à tout autre type de médium ; ils le mobilisent pour des œuvres qui ne sont pas des estampes, pour des œuvres qui s'inscrivent dans des programmes artistiques très éloignés de ceux que l'estampe permet de développer ².

- 2 Le soin mis au choix d'un médium, l'attention portée à toutes ses dimensions et la place centrale accordée à l'expérimentation caractérisent les artistes du paradigme contemporain : tous recherchent l'adéquation la plus fine possible entre le propos de l'œuvre et ce qui le matérialise, entre ce qui est mis en image et ce qui met en image. C'est cette recherche de concordance entre forme et contenu qui guide les artistes quand ils ont recours aux médiums traditionnels d'impression : ils recherchent dans les différentes facettes de ces techniques ce qui est à même de matérialiser, mais plus encore d'incarner, leur message. Ce faisant, ils en révèlent des aspects qui étaient restés insignifiants, sous-exploités, voire inexploités, dans les usages antérieurs ³.

La réinvention d'un médium

- 3 Rosalind Krauss, reprenant des analyses de Walter Benjamin, observe que l'obsolescence d'une technique, d'un procédé ou d'une pratique est une des conditions pour ce qu'elle appelle leur réinvention ⁴. La perte de leur valeur d'usage libère leur potentiel d'utilisation sans entraîner nécessairement de transformation profonde de leur matérialité ou de leur mode opératoire. La réinvention, quand elle est opérée dans le champ de l'art, présente deux aspects. L'artiste qui s'empare de la technique ou de la pratique obsolètes, lui donne une nouvelle fonction. Krauss prend l'exemple de l'artiste

irlandais James Coleman qui recycle la projection de diapositives à l'aide d'un carrousel et d'un minuteur. Coleman s'empare de ce qui était une pratique populaire (la projection des photos de vacances !) ou publicitaire pour donner forme à ses installations : une pratique relevant de la vie ordinaire ou des techniques de marketing d'avant la généralisation des écrans et de la vidéo est déplacé dans le monde de l'art et devient un médium artistique. Le second aspect caractérise en propre la réinvention artistique : l'artiste charge d'expressivité (*expressiveness*) un aspect matériel ou opératoire de la technique ou du procédé ⁵. C'est ainsi que le dispositif qui consiste à enchaîner des images projetées permet à Coleman d'explorer les relations entre image en mouvement et image immobile, le mouvement dans l'image immobile et l'immobilité dans l'image en mouvement. Krauss ajoute que l'expressivité, qui est à la fois suscitée « de l'intérieur » par la technique ou le procédé, et injectée « de l'extérieur » par l'artiste, est « tournée vers le futur et le passé » ⁶. Ce dernier point est important : le nouvel usage n'est plus contraint par les usages et les conventions du passé, mais il ne les efface pas complètement, il peut s'en inspirer, voire les métamorphoser ⁷.

Un précédent historique

- 4 L'invention de la gravure originale par les peintres graveurs impressionnistes, et ceux qui gravitent autour d'eux, est la première réinvention des médiums traditionnels d'impression ⁸. Gravure et lithographie sont frappées d'obsolescence par le développement de l'impression industrielle de la photographie grâce à l'invention de la trame. Elles perdent la fonction qui a motivé leur invention et leur développement : la diffusion en grand nombre d'images ⁹. En

rapprochant le statut de l'image imprimée de celui de l'image manuscrite ¹⁰, les graveurs impressionnistes assignent à des techniques à visée commerciale, devenues inutiles, une nouvelle fonction, celle d'un médium artistique aussi légitime que les médiums reconnus de l'époque, la peinture ou le dessin.

- 5 À ce changement de fonction s'ajoute une recherche d'expressivité. Fabriquer une matrice permet de multiplier les images. L'usage premier a privilégié la multiplication d'images identiques entre elles et identiques à une image princeps. Les graveurs impressionnistes « inventent » un autre usage en activant le moment du transfert : la production de versions différentes de la « même » image en variant l'encre et l'essuyage de la matrice. Le vicomte Lepic tire 87 versions de la même matrice représentant un paysage au bord de l'Escaut. Pissarro donne plusieurs versions colorées de son *Crépuscule avec meules* (fig. 1). Il n'y a aucune modification des opérations techniques, c'est la matrice qui joue un nouveau rôle. Elle n'est plus le réceptacle d'une image à reproduire, mais la base pour une série de variations. Or, ce sont ces variations qui sont au cœur du programme artistique des impressionnistes : les variations de couleurs, d'atmosphères, d'émotions qui affectent un paysage ou une personne. Melot parle « d'impressionnisme imprimé, figé sur la plaque mais variable dans ses tirages » ¹¹ : la matrice encode une représentation stable du réel alors que les épreuves expriment l'appréhension sans cesse changeante qu'en ont les artistes, l'impression.

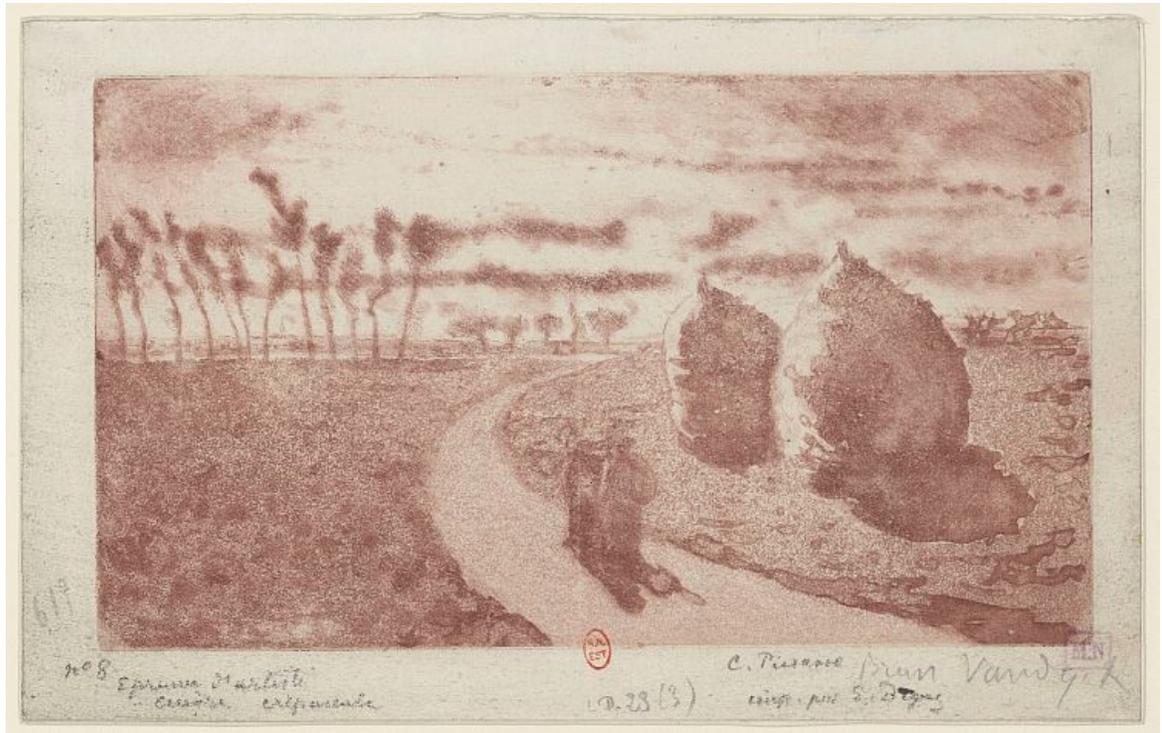


Fig. 1. Camille Pissarro, *Crépuscule*, aquatinte en brun Van Dyck, 3^e état, épreuve d'artiste tirée sur un faire-part. BnF, Estampes, Réserve Dc-419 (1)-Boîte Fol.

- 6 Dans le même esprit, les graveurs impressionnistes « investissent d'expressivité » un autre aspect de la chaîne opératoire de la gravure : l'impression d'états intermédiaires. Ils les traitent non pas comme les étapes préparatoires vers la fabrication d'un état définitif qui seul compte, mais comme les moments qui sont indissociablement les moments de l'émergence de l'œuvre et les moments de l'appréhension du sujet de l'œuvre. La suite des quatre états de *Effets de pluie* de Pissarro, présentés côte à côte, donne l'impression que le paysage émerge de façon de plus en plus distincte, « comme si, d'état en état, un brouillard matinal se dissipait sous nos yeux » ¹².
- 7 Les artistes du paradigme contemporain radicalisent le geste inauguré par les impressionnistes dans le choix d'un médium. Le médium n'est pas une ressource indifférente au contenu de l'œuvre, un simple vecteur. Au contraire, il doit exprimer ce que l'œuvre veut

exprimer ou communiquer directement dans et par sa matérialité physique ou opératoire.

Répéter le geste d'imprimer

- 8 Les médiums d'impression en général permettent de répéter le transfert de l'information codée dans la matrice et, de ce fait même, de produire plusieurs images. C'est la caractéristique la plus générale qui les distingue des médiums directs (peinture, dessin). Répéter est au centre des (ré)inventions opérées par les artistes dans leur recherche du médium adéquat.
- 9 Andy Warhol a exploré et exploité plusieurs modes de répétition dans son utilisation de la sérigraphie ¹³ : en particulier, la répétition du geste de transfert et plus particulièrement du geste concret d'imprimer l'écran sur un support. La conception et la réalisation de *Marilyn Diptych* (1962) est de ce point de vue emblématique.
- 10 Le panneau gauche du diptyque présente 25 reproductions en couleur identiques d'un portrait de Marilyn Monroe tiré d'une publicité pour le film *Niagara*. Le nombre des reproductions est arbitraire, fixé par la surface de toile disponible. Cette image pourrait être multipliée à l'infini : cette multiplication est caractéristique des icônes médiatiques à « l'ère de la reproduction mécanique » : les images semblent être portées par un flot sans fin ni commencement. Chamarrées, mais monotones ; séduisantes, voire séductrices, mais sans aura.
- 11 Le panneau droit présente 25 impressions de la même photographie en noir et blanc. Marilyn Monroe vient de mourir : la personne derrière l'icône a disparu. Pour rendre sensible l'effacement de la personne, Warhol met en image l'effacement du portrait médiatique

en adoptant un processus d'impression qui « tourne mal » : l'image transférée disparaît dans et par les accidents du transfert. Ce sont les accidents que tout sérigraphe connaît. Soit l'encre sèche, et les mailles de l'écran se bouchent et ne laisse plus passer l'encre ; soit l'encre est trop liquide s'accumule sur la face imprimante et l'écran macule le support. Dans les deux cas, l'image disparaît par manque ou par excès d'encre. L'acte du sérigraphe en train d'imprimer l'écran prend en charge la signification de l'œuvre et sa charge émotionnelle.

- 12 On pourrait ici parler de mimésis : une imitation spécifiquement permise par les répétitions qu'autorise l'impression. Dans le panneau gauche, Warhol émule la multiplication des images dans la société des mass média ; dans le panneau droit, il fait disparaître l'image pour faire apparaître le vide que laisse la mort d'une personne. Si on se réfère à la conception classique de la mimesis, les objets imités ont changé de nature : ce ne sont plus des réalités statiques (personne, chose, paysage ou moment d'une histoire), mais des processus. Le fait qu'ils soient eux-mêmes des processus, rend les médiums d'impression particulièrement appropriés pour ce type d'imitation.
- 13 L'exploitation des accidents lors de l'impression qui perturbent le transfert jusqu'à faire disparaître l'image codée par la matrice est devenue un geste partagé par de nombreux artistes dans des programmes différents. Camille Dufour, artiste belge, imprime dans le cadre d'installation-performance les mêmes matrices (de bois) qu'elle ne ré-encre pas, jusqu'à épuisement de l'encre sur la matrice et la disparition de l'image sur le support. Comme pour Warhol, il lui faut rendre sensible la disparition : dans la série consacrée à la ville d'Alep (2017), la destruction de la ville et de ses habitants sous les bombardements du gouvernement syrien assisté par la Russie ¹⁴.

Glenn Ligon, artiste américain, utilise le pochoir, la sérigraphie ou une imprimante pour imprimer des fragments de textes qui deviennent progressivement illisibles par encrassement du pochoir ou de l'écran ou par dérèglement de la machine émettant de l'encre de façon aléatoire. L'illisibilité, associée au recouvrement du blanc du support par le noir de l'encre, fait toucher des yeux – comme on dit toucher du doigt – l'invisibilisation des personnes noires ou des personnes gays.

La répétition dans l'image

- 14 Les médiums d'impression permettent la répétition du geste de transfert, ils permettent aussi de composer des images où se répète une même image ou élément d'image. La répétition comme mode de composition d'une image est généralement réalisée à l'aide de plusieurs matrices imprimées, ou de plusieurs épreuves assemblées (le plus souvent collées), sur le même support. Les images imprimées peuvent être identiques ou présenter des différences. Ce mode de composition est investi dans des programmes, et produit des effets, très divers.
- 15 L'œuvre de Kikie Crêvecoeur, artiste belge, illustre une riche palette d'utilisation de ce mode de composition. Cela va de la création d'un rythme visuel qui fait émerger un motif décoratif – ou qui flirte avec le décoratif – à la représentation de fragments du réel caractérisés par la récurrence de dispositions ou mouvements identiques ou similaires (feuillages, forêt) ¹⁵.
- 16 Crêvecoeur grave des gommes qui sont autant de matrices qu'elle assemble pour produire des images un peu à la manière d'une mosaïque. Mais d'une mosaïque où chaque matrice-tesselle serait plus qu'une touche de couleur. Dans les séries anciennes ¹⁶, elle

fabrique des images où la récurrence des mêmes images rythme la composition comme le ferait un rythme musical. Dans les œuvres plus récentes et de plus grandes dimensions, la récurrence est le moyen de faire exister un paysage sans recours aux techniques illusionnistes de la perspective. C'est le cas par exemple de *Cimes* qui évoque un paysage de feuillages ; il n'est pas indifférent qu'un autre grand format qui ressemble beaucoup à *Cimes* et qui est présenté à la même page sur le site de Crêvecœur s'appelle *Bruissement*, titre qui réunit représentation sonore et visuelle.

- 17 Tizzi Fib, graveuse roumaine qui travaille en Finlande, compose elle-aussi ses images en juxtaposant plusieurs matrices. Son intention, explicitée dès le seuil de son site, est de « garder son dessin vrai et non décoratif » ¹⁷. Il me semble que l'effet « non-décoratif » est précisément atteint par le fait qu'elle ne réutilise pas les mêmes matrices pour fabriquer une image, ce qui empêche toute création de rythme et ce qui confère aux compositions une austérité qui est peut-être ce qu'elle cherche dans sa quête de vérité.
- 18 J'utilise ce mode de composition dans une série où je m'approprie l'histoire de la nature morte. En m'inspirant du fait qu'on répète quand on veut souligner certains mots (par exemple, la répétition de *très* dans *il est très, très, très sympa !*), je juxtapose par collage plusieurs épreuves portant le détail qui condense – à mes yeux – la charge sensuelle ou signifiante du tableau ¹⁸. Au contraire de la répétition avec accident qui fait disparaître le référent de l'image, la répétition, ici à l'identique, cherche à souligner et capter sa présence prégnante.
- 19 Les possibilités ouvertes par la chaîne opératoire des médiums d'impression sont multiples. L'usage préindustriel n'en avait exploité qu'une seule : multiplier les images à l'identique. Devenus médiums artistiques, ils permettent aux artistes de multiplier les

versions d'une même image, de répéter le geste d'impression ou de composer des images à partir d'éléments qui se répètent. Je n'ai examiné ici que les possibilités offertes par la répétition, il y en a d'autres liées à l'opération de transfert elle-même, ce qui demanderait un autre développement.

Le transfert par contact et pression

- 20 Un médium, c'est un ensemble d'outils, de matériaux et d'opérations. Mais c'est aussi l'histoire de ses utilisations et l'imaginaire qu'il évoque. Un artiste peut choisir un médium par « association d'imaginaires » : l'œuvre et le médium partagent les mêmes images et le même contexte émotionnel.
- 21 Le transfert de l'image s'opère par contact et pression dans la gravure, la lithographie et la sérigraphie. Au moment de l'impression, la matrice rencontre le support et y laisse une trace : l'image imprimée. Ce moment, qui à première vue est banalement technique, s'inscrit dans une matrice imaginaire plus générale : quelque chose qui était présent laisse en se retirant une marque de son existence à cet endroit-là. Ce qui était présent est maintenant absent : l'animal a imprimé ses pas dans la boue ; tel événement a laissé une trace dans ma mémoire ¹⁹. Nombreux sont les artistes qui choisissent et « ré-inventent » un médium d'impression parce qu'il résonne, au-delà de la représentation qu'il peut permettre, au-delà de la présentation de ses qualités d'objet, avec le sentiment de perte ou, au contraire, d'accès à une réalité disparue, associé à la trace.
- 22 *Eaux anonymes* (2022) de Camille Dufour est une installation qui associe trois éléments : une matrice de bois figurant des corps ballotés dans les flots qui est posée sur le sol, une épreuve tirée de la matrice qui est accrochée au mur et, enfin, ce qui reste des fleurs

que Dufour a écrasées pour en extraire les sucs colorés qui ont permis l'impression de l'épreuve qui est déposé sur la matrice. La matrice évoque par sa taille, par sa couleur, par le dépôt des restes de pétales écrasés, une pierre tombale. L'installation est un hommage aux milliers de migrants morts noyés dans les eaux entourant l'Europe. La matrice de bois contient l'image imprimée sur le mur, mais aussi le souvenir de ceux qui ont disparus sans laisser de trace ²⁰.

23 *Le châtiment de Marsyas / l'armoire* (2019) de Ahmad Kaddour, peintre et sérigraphie syrien installé à Paris, est une peinture à l'acrylique. Sa particularité est que les figures (les personnages, les détails de leur figuration, l'armoire) ont été réalisées à l'aide de pochoirs. Interrogé sur leur utilisation, l'artiste fait très vite comprendre qu'il ne s'agit pas d'un choix relevant de « la cuisine picturale ». « Le pochoir permet d'ouvrir la toile, comme on ouvrirait une fenêtre : il fait advenir quelque chose qui est déjà là sans être ici. Un invisible-visible sur la toile blanche ». Le pochoir est une matrice élémentaire : elle contient la possibilité d'une image que révélera l'encre ou la peinture que l'on poussera au travers. Pour Kaddour, elle donne accès à un réel qui est la matière de la peinture à venir. Le choix du pochoir est d'abord un choix symbolique qui est au cœur de son projet artistique : peindre comme une méditation à partir des traces (Kaddour dit « des ruines ») de son passé individuel (l'armoire d'une grand-mère) et culturel (l'histoire préislamique de la Syrie).

24 Les deux œuvres que l'on vient d'évoquer ne sont pas des estampes. Les images que la xylographie ou le pochoir permettent de fabriquer entrent dans leur composition, mais ne déterminent pas la forme générale de l'œuvre (une installation pour Dufour, un tableau peint pour Kaddour). C'est l'ambivalence formelle de ces deux œuvres : le médium d'impression ne donne pas la forme que prend l'œuvre alors

qu'il lui donne sa cohérence imaginaire et sa résonnance émotionnelle.

Les médiums d'impression dans le paradigme contemporain

- 25 Les artistes du paradigme contemporain n'apportent que peu de modifications techniques aux médiums traditionnels d'impression (gravure, lithographie et sérigraphie) ; ils en métamorphosent l'utilisation en sélectionnant et développant ce qui, dans leur matérialité, leur mode opératoire ou l'imaginaire associé, exprime le plus directement possible ce qu'ils cherchent à exprimer ou transmettre. De ce point de vue, les médiums traditionnels sont traités comme tous les autres médiums dont s'emparent les artistes : en dehors des usages et conventions reçus et avec le souci de l'expressivité. C'est leur potentiel expressif qui compte avant tout au nom de ce qui apparaît comme un impératif central : privilégier la présentation sur la représentation.
- 26 Morizot et Mengual, dans leur analyse du paradigme contemporain, reconnaissent comme un de ses traits caractéristiques « l'exploration des possibles et des résistances des médiums » ; ils l'assimilent à « une exaltation de l'expérimentation formelle détachée de tout contenu déterminé » ²¹. Ce n'est pas ce que l'on observe chez les artistes qui utilisent les médiums traditionnels d'impression : un « contenu déterminé » guide « l'expérimentation formelle ».
-

NOTES

1. Je ne peux m'empêcher de rapprocher cette lassitude d'une remarque de Whistler : « La beauté totale d'une seule épreuve suffit à ma réputation et la production en série de la même planche est une pure folie » (cité dans Michel Melot, *L'estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994, p. 188).

2. J'utilise le terme *medium d'impression* pour désigner toute technique de production d'images qui procède en deux temps : la fabrication d'une matrice et le transfert de l'information codée dans la matrice sur un support afin de donner une image. C'est ce que désigne le terme anglais *printmaking*. J'emploie *classique, moderne, contemporain* dans le sens de Nathalie Heinich, « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », *Le débat*, n° 104, 1999, p. 106-115. Cela me permet de distinguer, sans les hiérarchiser, ni introduire de jugements de valeur, les programmes artistiques actuellement pratiqués.

3. Cet article reprend le texte d'une intervention lors de la table-ronde organisée par Manifestampe le 16 mars 2024 à la BNF site Richelieu.

4. Rosalind Krauss, « Reinventing the Medium » *Critical Inquiry*, vol. 25, 1999, p. 289-305.

5. Pour comprendre ce point, on peut établir un parallèle avec la poésie : un poète, pour souligner ou faire sentir ce qu'il cherche à communiquer, peut exploiter une dimension du langage qui n'a pas de fonction sémantique dans l'usage ordinaire, par exemple la dimension phonique : en répétant consonnes ou voyelles (allitération et assonance), il exprime sans passer par une formulation explicite une impression ou une atmosphère.

6. « *A form of expressiveness that can be both projective and mnemonic* », Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 296.

7. « On ne peut pas « inventer » un nouveau medium sans croire à ses possibilités rédemptrices », d'après Rosalind Krauss, « “ ... And Then Turn Away ? ” An Essay on James Coleman », *October*, vol. 81, 1997, p. 5-33.

8. L'usage d'*invention* et *réinvention* joue ici sur les deux sens des substantifs : à la fois *faire en innovant* et *découvrir ce qui était dérobé à la vue* (usage des archéologues).

9. Elles étaient « *the only methods by which exactly repeatable pictorial statements can be made about anything* » (Les seuls moyens qui permettent de faire une représentation imagée de n'importe quoi et de la répéter à l'identique. William Ivins, *Prints and Visual Communication*, The MIT Press, 1969, p. 2. Je cherche une bonne traduction de cette définition de Ivins depuis des années. La traduction notionnelle correcte de « *statement* », c'est contenu propositionnel, mais, effectivement, « représentation » est correcte dans le contexte du texte de Ivins. *Pictorial* est dérivé de *picture*, l'image en général, « pictural » n'est pas possible. Je viens de relire deux chapitres du livre, ce qui me pousse à proposer une nouvelle traduction, qui se rapproche de mon idéal de traduction -). Le cœur de l'analyse de Ivins est que la gravure est la première technologie permettant de reproduire une image sans intervention d'un sujet humain qui va « fatalement » introduire des variations. Pour lui, c'est la photo et son impression qui garantit la reproduction à l'identique. « Permettre » me semble traduire fidèlement « *by which* ». ... :

10. En généralisant le tirage d'épreuves singulières, la signature manuscrite et la numérotation dans des tirages limités.
 11. Michel Melot, *op. cit.*, p. 165.
 12. Michel Melot, *op. cit.*, p. 165.
 13. Warhol s'empare au début des années 1960 d'une technique qui est, à l'origine, une technique utilisée à des fins pratiques dans l'armée américaine pour faire des pancartes, des inscriptions sur les véhicules, les bâtiments, etc. ou dans la production d'images publicitaires. C'est une des caractéristiques des médiums traditionnels : ils ont tous été « réinventés » en passant du statut de technique utilisée à des fins pratiques ou commerciales à celui de médium artistique.
 14. Voir <https://www.camille-dufour.be/2017-sabwn-hlb>.
 15. Mais aussi : vagues, paysage vallonné, désert, foule ou groupe d'animaux. On peut rapprocher cette manière de composer de la manière chinoise de composer un paysage qui, elle-aussi, repose sur la répétition des mêmes éléments (rochers, pins, tourbillons).
 16. Voir <https://kikiecrevecoeur.be/works/gommes/nggallery/gommes/archives-1998-1992>.
 17. « *To keep my drawing line true and non-decorative* », <http://www.tizzi.fi>.
 18. Voir par exemple *La main de Bacchus*, <http://jeanmariemarandin.com/projets-en-cours/les-silencieuses/>.
 19. Cet imaginaire de la trace n'est pas associé aux médiums d'impression qui se sont développés à partir de la fin du XIX^e siècle à base de photographie et de codage numérique ; c'est une différence importante dans la famille des médiums d'impression. Il faudrait mener une étude « à la Bachelard » pour voir si le fait que ce soit l'artiste-imprimeur qui pousse l'encre à travers l'écran dans la sérigraphie alors que c'est la presse dans la gravure et la lithographie, suscite des imaginaires différents.
 20. Installation qui donne aussi lieu à des performances qui prennent la forme de rite funéraire. Voir <https://www.camille-dufour.be/copie-de-empreinte-carbone>.
 21. Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre*, Paris, Seuil, 2018, p. 32.
-

RÉSUMÉS

On analyse le recours aux médiums traditionnels d'impression (gravure, lithographie, sérigraphie) dans la conception et la réalisation d'œuvres dans le paradigme de l'art

contemporain. On mobilise le concept de réinvention proposé par Rosalind Krauss. Lorsqu'une technique ou un procédé sont frappés d'obsolescence, ils deviennent disponibles pour un usage artistique qui lui assigne un nouvel usage et exploite son potentiel expressif. Les premiers à avoir réinventé les médiums d'impression furent les peintres graveurs impressionnistes. Ils ont investi la possibilité d'imprimer plusieurs versions de la même matrice dans leur propre programme artistique : exprimer plusieurs impressions (aux deux sens du terme) de la même image. Les artistes du paradigme contemporain exploitent les différentes facettes de la répétition permise par l'opération de transfert. Ils exploitent également l'imaginaire de la trace qui est au cœur de l'opération technique de transfert.

We analyze how traditional printmaking techniques (intaglio, woodcut, lithography, screen printing) are used in contemporary art. The analysis is based on Rosalind Krauss's notion of reinventing a medium. When a technique or a method becomes obsolete, they become available for artistic use and can be invested with aesthetic force. The impressionist painter-printmakers were the first ones who reinvented a traditional printing technique (etching). They developed a form of expressiveness out of the possibility of printing several different proofs from a single matrix. Contemporary artists develop other forms of expressiveness out of the repetition of the transfer from matrix to support. They also invest in the fact that prints are traces with strong emotional connotations linked to loss or, conversely, retrieval.

INDEX

Keywords : Printmaking, contemporary art, reinventing a medium, repetition and differences, original prints, trace's imaginary

Mots-clés : Médium d'impression, art contemporain, réinvention d'un médium, répétition et différences, gravure originale, imaginaire de la trace

AUTEUR

JEAN-MARIE MARANDIN

Artiste graveur et linguiste

Ce que je vois de mes yeux

Entretien avec Guillaume Lavigne ¹

Chloé Perrot et Guillaume Lavigne



Fig. 1. Guillaume Lavigne dans son atelier à La Fabrique d'Ivry-sur-Seine (cliché de l'auteur)

Est-ce que vous pouvez vous présenter pour nos lecteurs ? Qu'est-ce qui vous a amené, dans votre parcours personnel, à la peinture et à la gravure ?

Je suis né à Paris en 1977, dans une famille parisienne des deux côtés. Mon environnement Mes grands-parents maternels étaient férus d'arts (au pluriel) et ils avaient notamment exposé chez eux

deux gravures de Piranèse. Les noirs et les effets de clair-obscur ont exercé sur moi une véritable fascination. Il s'agissait des *Cascades à Tivoli* et la *Vue de l'arc de Titus* (fig. 2). J'étais aussi captivé par la revue *L'Illustration*, même si aucun n'adulte ne pouvait m'expliquer les procédés techniques de ce que j'y voyais : les portraits des souverains, les représentations des attentats...

Mon environnement a également joué un rôle. Enfant, je vivais dans le quartier de la porte d'Auteuil. Il y avait un imprimeur qui réalisait des cartes de visite. La boutique était étroite et derrière le bureau il y avait la machine en activité. Je me souviens des bruits, de l'odeur.



Fig. 2 Giambattista Piranesi, *Vue de l'Arc de Titus*, 1766, eau-forte, Genève, Musée d'Art et d'histoire, n° inv : E 2012-0817-034. Également à BnF, Estampes, Gc-28-Fol



Fig. 3. Guillaume Lavigne, *Casino del bel respiro* 2023, eau-forte, 7,8 x 13 cm, avec l'autorisation de l'artiste

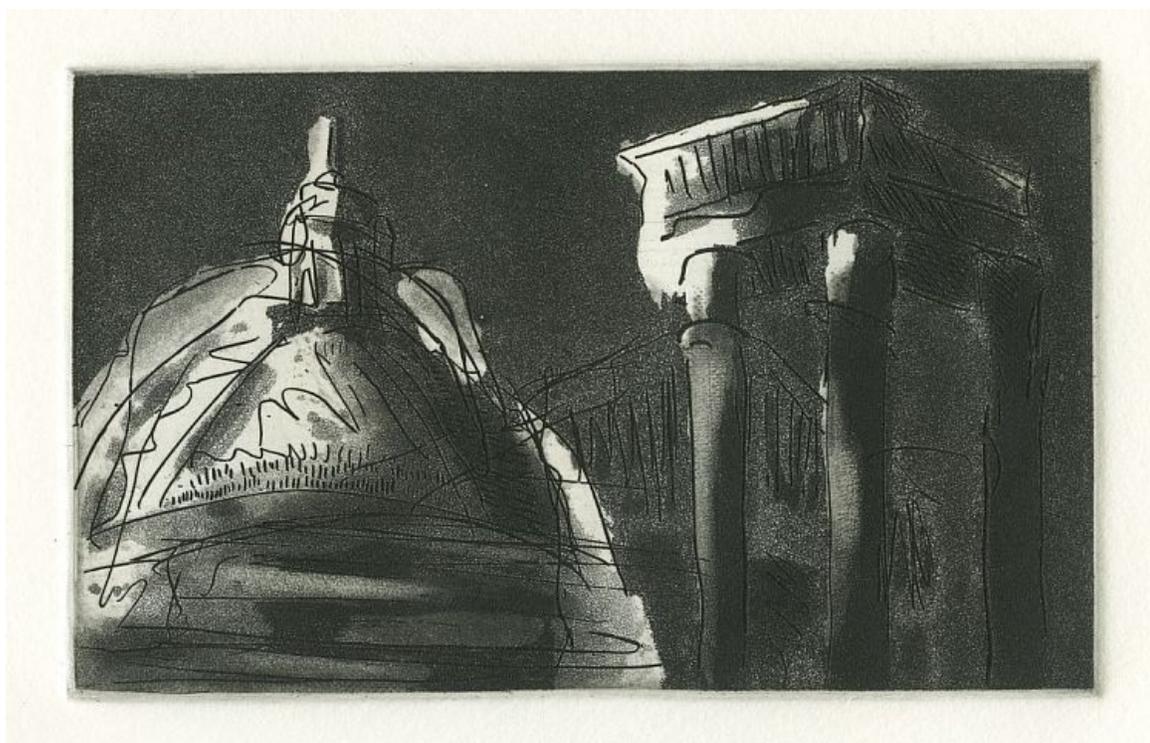


Fig. 4. Guillaume Lavigne, *Forum romain*, 2023, eau-forte et aquatinte, 7,8 x 13 cm, avec l'autorisation de l'artiste

Vous vous êtes donc très tôt intéressé aux multiples et aux procédés de reproduction. Comment ont-ils pris place dans votre formation ?

J'avais en effet envie de connaître l'estampe quand je suis entré aux Beaux-Arts de Paris en 1999. J'ai eu la chance d'y être formé à la peinture par Michel Gemignani, un des derniers prix de Rome et le fondateur des ateliers de la Glacière. J'ai également fréquenté d'autres ateliers en parallèle comme le modelage, le dessin, la morphologie, la fresque... Mais ce sont l'atelier de lithographie et l'enseignement de Michel Salsmann qui ont également compté dans ces années de formation. Pratique exigeante, la première année j'ai imprimé uniquement en noir puis je suis passé à la couleur.

Il y a aussi un artiste qui a beaucoup compté dans mon parcours : Lovis Corinth. J'avais eu l'occasion de rencontrer son œuvre gravé, mais la véritable révélation eut lieu lors de l'exposition du Musée d'Orsay en 2008. C'est un artiste essentiel pour moi, je me sens profondément proche de son art, de sa singularité.

Si je devais nommer d'autres artistes dont la pratique de la gravure m'a marqué, je citerais Gérard Traquandi, Richard Davis, Evelyn Gerbaud...

Comment avez-vous poursuivi la pratique de l'estampe après la sortie de l'ENSBA ?

En sortant des Beaux-Arts il m'était difficile d'accéder à un atelier de lithographie. J'ai donc cessé de pratiquer, mais l'envie de gravure était là. Je suis entré dans l'atelier d'Yvonne Alexieff ² un peu par hasard en choisissant d'après les horaires, l'emplacement... une forme de sérendipité m'y a conduit et j'y suis depuis bientôt 17 ans ! J'y croise d'ailleurs une des lectrices assidues du département des Estampes et de la photographie, Sylvia Bataille ³, qui m'a même fait découvrir vos salles de lecture.

Yvonne Alexieff m'a tout appris de la gravure. Même si son atelier est ouvert à tous, elle a un haut niveau d'exigence. Elle prend la transmission à cœur et dispose d'un matériel de première qualité. Elle a formé de très nombreux graveurs professionnels.

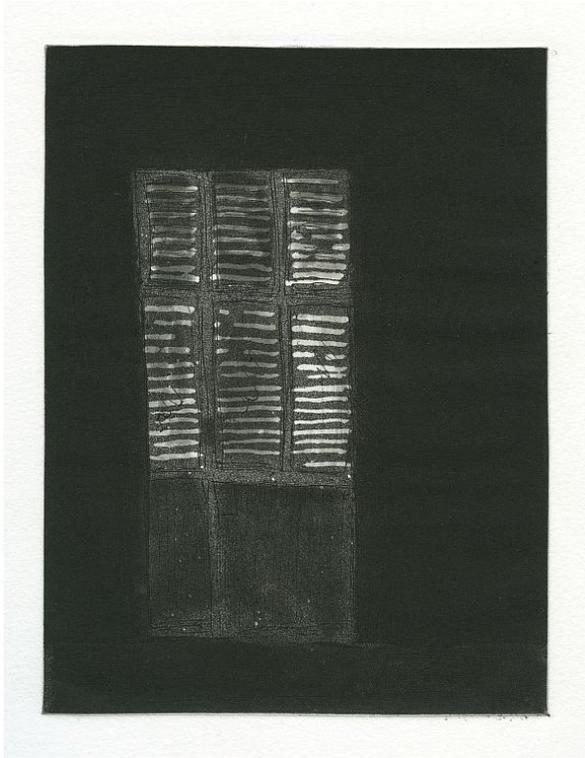


Fig. 5. Guillaume Lavigne, *Persiennes*, 2021, eau-forte et aquatinte, 19,5 x 15 cm. Avec l'autorisation de l'artiste

Vous vous définissez comme peintre-graveur ?

J'aime l'idée et la référence aux artistes du XIX^e siècle. En France, une partie des peintres ne veut pas entendre parler d'estampe, peut-être en raison du caractère très technique du médium. Et par ailleurs, le monde de la gravure est assez renfermé sur lui-même. Ceci dit, ma pratique se limite à Paris Ateliers et je n'ai pas cherché à développer une carrière de l'estampe. Je n'effectue que des très petits tirages, à l'exception de quelques plaques imprimées par les ateliers Moret. Mais pour l'essentiel, je suis surtout motivé par la curiosité, par le plaisir. Je ne grave pas pour la vente.

Qu'est-ce que l'estampe vous a apporté dans votre pratique artistique générale ?

Depuis que je grave, j'ai expérimenté une des vertus cardinales du cuivre : la patience ! Ainsi la gravure intitulée *La cravate* (fig. 6) cette plaque s'est élaborée sur une longue période, oubliée des mois entiers puis surgissant par intermittence du fond d'un tiroir

presque par hasard. Elle semblait travailler d'elle-même, comme malgré moi. J'aime ces heures solitaires à juxtaposer ces trames serrées dans le silence de l'eau-forte, l'outil à la main, telle une offrande au Temps. Par ailleurs, il m'a conduit à beaucoup plus dessiner qu'auparavant. Il y a des passerelles entre la peinture et la gravure. Les deux pratiques se répondent même si chacune a ses qualités propres.

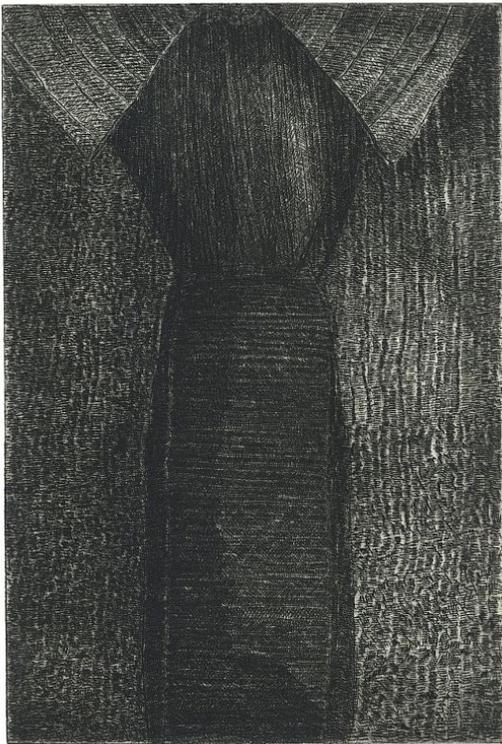


Fig. 6. Guillaume Lavigne, *Cravate*, 2011, Eau-forte, 29 x 20 cm. Avec l'autorisation de l'artiste.

Est-ce qu'il vous arrive de graver vos tableaux ?

Non, je préfère la gravure originale [NDLR à l'estampe d'interprétation]. Les paysages que je grave sur le motif par exemple, ce n'est pas quelque chose que je ferais en peinture.

Justement, pouvez-vous nous parler davantage de cette pratique particulière qu'est la gravure sur le motif ?

Le dessin sur le motif est un dessin d'observation qui est à la base de toute formation artistique. On voit une véritable explosion de la

peinture et du dessin d'après photo, y compris aux Beaux-Arts. Les étudiants travaillent leurs toiles à partir de photographies, qui aujourd'hui sont même affichées sur ordinateur.

Pourtant le dessin d'observation est absolument à la base de tout : il permet de saisir l'air, l'atmosphère, la lumière qui entourent les objets. Élie Faure a écrit de très belles pages à ce sujet dans son ouvrage sur Velázquez ⁴. À titre personnel, je ne dessine, peins, grave que ce que je vois de mes yeux.

- ¹ J'ai réalisé ma première gravure sur le motif lors d'un séjour à Florence, en 2011, avec ma sœur, sur les bords de l'Arno (fig. 7a et 7b). Je grave plaque à la main, sur des matrices de petit format, plus ou moins de la taille d'un smartphone (fig. 8). Je vernis les plaques à Paris, puis je voyage avec les plaques et les pointes. Il m'arrive de réaliser quelques dessins avant de graver, aux dimensions, mais ce n'est pas systématique: Je dessine à la mine de plomb et au feutre avec différentes tailles de pointes pour penser au nombre de morsure que je souhaiterai effectuer ensuite. Donc je pense ces dessins POUR la gravure. Ensuite, il faut trouver le bon angle et le bon sujet.

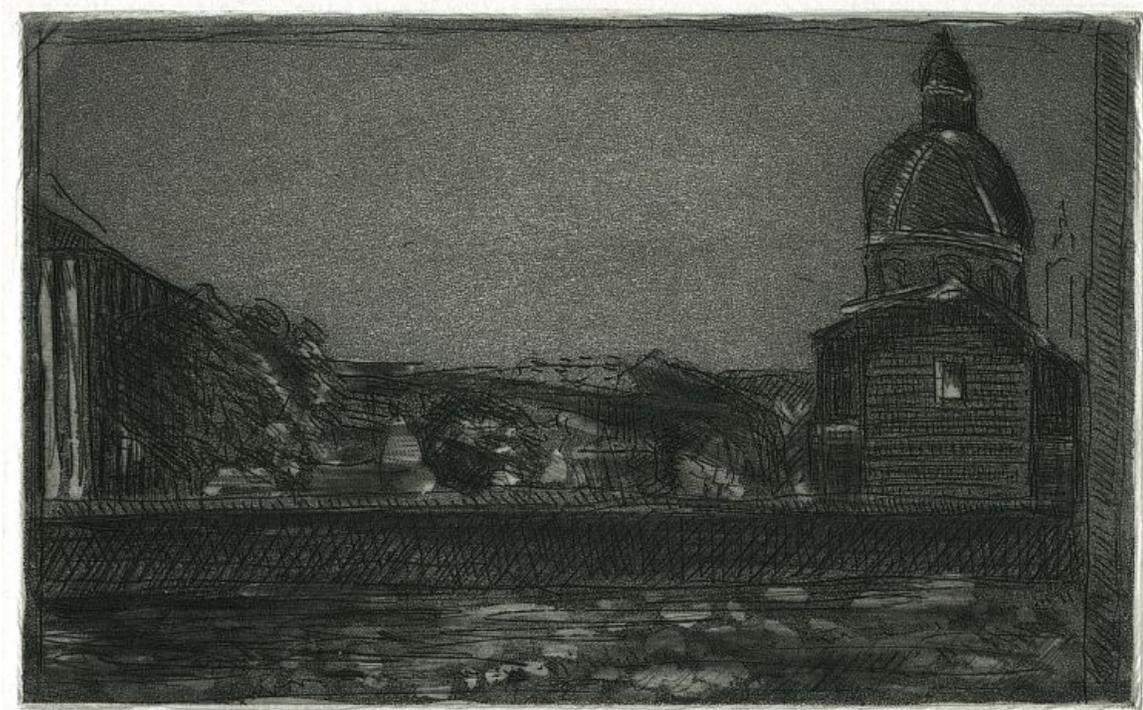


Fig. 7a. Guillaume Lavigne, *Florence les quais de l'Arno*, 2011-2020, eau-forte, aquatinte et roulette, 7,8 x 13 cm. Avec l'autorisation de l'artiste

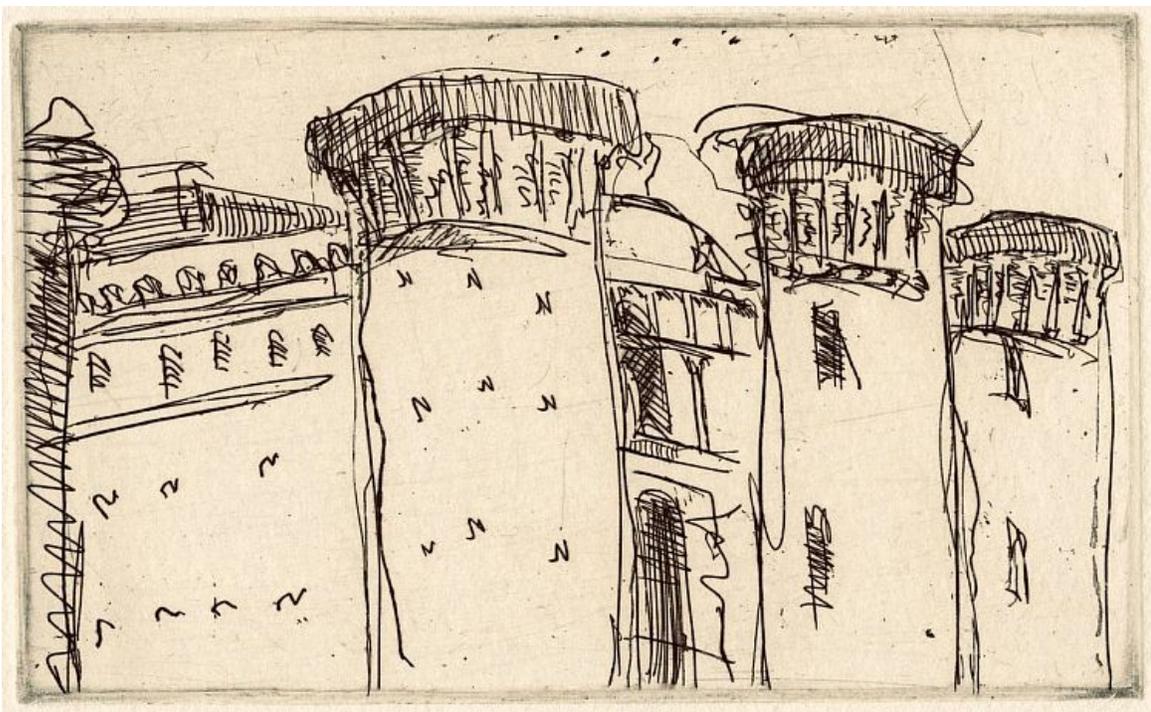


Fig. 7b. Guillaume Lavigne, *Castel Nuovo*, 2011, eau-forte, 7,8 x 13 cm. Avec l'autorisation de l'artiste



Fig. 8. Format de matrice utilisée par Guillaume Lavigne pour graver sur le motif (cliché de l'auteur)

- 2 Le 1^{er} jet est rarement satisfaisant, donc je suis amené à retravailler en atelier, notamment à travers les différentes étapes de morsure. Les plus profondes produisent un effet de relief (fig. 9). Les états se succèdent et peuvent aller jusqu'à 7 ou 8. J'emploie éventuellement de l'aquatinte et plus rarement la roulette (fig. 10a et 10b).



Fig. 9. Guillaume Lavigne, *Tivoli*, 2023, Eau-forte et aquatinte, détail (cliché de l'auteur).



Fig. 10. Guillaume Lavigne, *Tivoli*, 2023, Eau-forte et aquatinte, 13 x 7,8 cm. Avec autorisation de l'artiste.



Fig. 11. Guillaume Lavigne, *Serviette*, 2019, 40 x 30 cm. Eau-forte, aquatinte et roulette. Avec l'autorisation de l'artiste.

Comment est-ce que vous percevez la relation entre votre travail de peintre et celui de graveur ?

Tout d'abord, il ne s'agit pas de pratiques parallèles, mais bien conjointes. La gravure s'inscrit dans le prolongement de la peinture, mais dans une temporalité très différente. La gravure suppose un travail d'élaboration plus lent et une approche par format plus que par sujet. Mes temps d'atelier étant limités à 3h par semaine, il n'est pas possible de beaucoup travailler, mais l'attente d'une semaine entre deux séances participe du plaisir. Il y a aussi l'attente de la morsure. Comme je le disais, la gravure m'a donc appris à être patient, dans une société où l'attente à presque disparu.



Fig. 12. Guillaume Lavigne, *La Veste du Peintre*, 2017, Eau-forte, aquatinte et roulette, 40 x 30 cm. Avec l'autorisation de l'artiste.



Fig. 13. Guillaume Lavigne, *Les pinceaux*, 2023, 40 x 30 cm. Eau-forte, aquatinte et roulette. Avec l'autorisation de l'artiste.

NOTES

1. Guillaume Lavigne est représenté par la Galerie Thibault Hölscher. Il enseigne la peinture au sein de Paris Ateliers.
 2. Yvonne Alexieff enseigne la gravure au sein de Paris Ateliers. Nous proposerons une interview dans le prochain numéro des *Nouvelles de l'estampe*.
 3. Voir l'article consacré à Sylvia Bataille par Timothy Standring, *infra* <https://journals.openedition.org/estampe/1713>
 4. Élie Faure, *Velázquez : biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1904. Réédition chez Équateurs parallèles en 2015.
-

INDEX

Mots-clés : Entretien ; art contemporain ; peintre-graveur ; gravure sur le motif

AUTEURS

CHLOÉ PERROT

Conservateur des bibliothèques, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie ; rédacteur en chef des *Nouvelles de l'estampe*

GUILLAUME LAVIGNE

Peintre graveur