

FRANÇOIS LANGLOIS DIT CIARTRES (1588-1647)
ÉDITEUR DES MAÎTRES ITALIENS À PARIS

BLANCHE LLAURENS

La première moitié du XVII^e siècle est une période essentielle dans l'histoire des relations artistiques franco-italiennes. La densité des liens unissant ces deux pays est attestée par les nombreux séjours de formation à Rome entrepris par les artistes français. La ville pontificale constitue un lieu d'accueil où se rencontrent des individus d'horizons les plus divers, mus par le même désir de connaître les grands chantiers romains. Parmi ces habitants éphémères se trouvent des praticiens de l'estampe - graveurs mais aussi éditeurs - qui favorisent les migrations de modèles à leur retour en France. À bien des égards, l'éditeur occupe une place déterminante dans le commerce de la gravure. Capable d'influer sur les tendances artistiques, il organise la production et la vente des estampes dans le but de répondre à la demande d'un public exigeant. Cet article a pour ambition d'attirer l'attention sur le rôle du marchand et éditeur d'estampes parisien François Langlois (1588-1647) dans la dif-

fusion des gravures d'interprétation des maîtres italiens au cours du règne de Louis XIII. Dans le cadre de cette recherche, nous nous interrogerons sur son implication dans les mouvements de modèles artistiques italiens en France pour comprendre à quel moment il intervient dans le processus de production des œuvres gravées et ainsi voir s'il est parfois l'instigateur de projets éditoriaux. À travers les moyens qu'il met en œuvre, nous montrerons les différentes stratégies de vente adoptées au cours des années 1620-1650 par François Langlois dont les liens avec l'Italie ont été maintes fois établis. Ayant reçu dans sa jeunesse une formation de libraire, ce marchand d'art originaire de la ville de Chartres est l'une des figures les plus intéressantes du monde de la gravure du second quart du XVII^e siècle. La qualité et l'importance de la production gravée qu'il vend dans sa boutique de la rue Saint-Jacques lui assure une immense notoriété qui demeure inchangée de nos jours. Ses nombreux séjours passés à explorer la ville éternelle et ses alentours, ses amitiés forgées sur place et même sa signature «*Ciartre*» à laquelle il imprime une tonalité italianisante semblent le lier inextricablement à la péninsule. Mais qu'en est-il vraiment ? Comment ce goût se manifeste-t-il dans ses activités éditoriales et en quoi ce réseau de connaissances lui permet-il de proposer dans sa boutique parisienne des œuvres inédites ?

L'écriture de ce texte prend appui sur trois sources principales : les *Notes Manuscrites* rédigées par Pierre-Jean Mariette (1694-1774), conservées à la Bibliothèque nationale de France¹, les

L'auteur tient à remercier chaleureusement Aurore Desgranges, Francesca Mariano, Véronique Meyer et Marianne Paunet pour leurs conseils avisés.

¹ Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie : RESERVE Ya2-4. Sur les *Notes Manuscrites de Mariette*, voir CHENNEVIERES-MONTAIGLON 1851-1860 qui, grâce à la publication de lettres reçues par Langlois, nous donne une idée assez précise de l'étendue de ses relations. Les catalogues de la collection d'estampes de Jean V du Portugal n'offrent aucune autre information pour notre sujet, voir PREAUD 1996.

planches listées dans l'inventaire après décès de François Langlois établi le 22 avril 1655 à la requête de sa veuve Madeleine de Collemont² et l'ouvrage de Carlo Cesare Malvasia³, *Felsina Pittrice vite de pittori bolognesi*, publié en 1678. Il est fait référence à Langlois dans neuf des onze tomes qui constituent les *Notes* de Mariette et seize catalogues d'œuvres d'artistes mentionnent au moins une fois son *exculdit*⁴. Les indications relatives aux éditeurs sont plutôt rares dans l'ensemble des volumes et lorsqu'elles existent, elles sont bien souvent rédigées au niveau des marges dans une écriture plus petite. Sur les conseils de son père⁵, Pierre-Jean Mariette a consulté l'ouvrage de Malvasia pour compléter sa rédaction des catalogues des maîtres bolognais. Il s'y reporte consciencieusement - recopiant même des passages entiers tirés de *Felsina Pittrice* - pour établir la liste des pièces du Guerchin citées par Malvasia qui manquent à la collection du prince Eugène de Savoie. L'ouvrage *Felsina Pittrice* contient quatre références à celui qui signe fréquemment *Ciartres*. Tandis que l'inventaire après décès mentionne des planches gravées d'après Guido Reni, Annibal Carrache et Paolo Véronèse⁶, Mariette et Malvasia révèlent d'autres publications d'après quatre autres ar-

² Paris, Archives Nationales, MC/ET/LXXXV/166.

³ MALVASIA 1678.

⁴ RESERVE Ya2-4, t. 1, fol. 74, 75, 90 ter, 126, 126 v°, 140, 141, 141 v°, 142, 143, 143 v°, 144, 226, 227, 238, 282, 283, 284, 343, 357; t. 2, fol. 25, 55, 197, 215, 360; t. 3, fol. 193; t. 4, fol. 75, 91, 312; t. 5, fol. 147, 148, 252, 255; t. 6, fol. 12, 17, 18, 21, 203; t. 7, fol. 103 bis, 159, 196; t. 9, fol. 10, 141, 143, 238; t. 10, fol. 28. Parmi toutes ces indications, il nous a fallu sélectionner les seules références à des estampes d'interprétation de maîtres italiens. Nous remercions ici vivement Maxime Préaud, José Lothe et Philippe Rouillard. Cette recherche a été facilitée par la consultation de l'ouvrage de WEIGERT-WILDENSTEIN 1969.

⁵ Sur cette question, voir GAUNA 2011, p. 186-187.

⁶ Nous n'avons pas trouvé trace de ces pièces réalisées d'après Véronèse, d'autant que le sujet n'est pas précisé. On sait cependant que Pierre Brebiette interpréta des pièces d'après le peintre de Vérone. Voir HERMAN 2008, p. 92.

tistes italiens : Paolo Farinati, Le Guerchin, Le Dominiquin et Le Primatice. La conjugaison des informations apportées par les différentes sources employées et les recherches menées dans différents cabinets d'arts graphiques mettent finalement en évidence un corpus de plus d'une centaine d'œuvres. Langlois semble avoir œuvré plus volontiers pour la publication de planches de graveurs originaux, comme Pierre Brebiette, Jacques Callot ou Stefano della Bella et fut l'ardent défenseur des peintres français de l'atticisme parisien tels Jacques Blanchard, Philippe de Champaigne, Laurent de la Hyre ou Charles Le Brun qui, s'ils ne gravaient pas eux-mêmes leurs plaques, diffusaient leurs œuvres par le biais de la gravure d'interprétation. Toutefois, si Ciartres édita un nombre limité de planches d'après les maîtres de la péninsule, c'est bien l'aspect novateur de ses publications qui en fait un cas d'étude particulièrement intéressant. La plupart des estampes évoquées dans cet article ont été publiées par Langlois lors de la seconde partie de sa carrière, durant laquelle il possède sa boutique rue Saint-Jacques et s'y consacre pleinement. Il est cependant nécessaire de revenir sur la vingtaine d'années précédant son installation définitive à Paris. Ces années, jalonnées de nombreux voyages, ont constitué une période d'intense activité durant laquelle Langlois s'introduit dans un large réseau artistique. Si Ciartres sillonna largement l'Europe, c'est en Italie qu'il se rend le plus souvent au cours des décennies 1610-1620⁷. Entre 1613 et 1614, François Langlois effectue son premier séjour dans la ville éternelle. À l'instar de Simon Vouet (1590-1649), de deux ans son cadet, il est parmi les premiers français à se rendre à Rome pour y découvrir les œuvres des grands maîtres transalpins. Alors âgé de vingt-cinq ans, il suivait depuis 1610 une formation d'apprenti libraire à Paris chez Pierre-Louis Febvrier⁸. Quelques années plus tard, en 1621, il est de retour en Italie. Il y rencontre le peintre tourangeau Claude Vignon, installé dans la ville éternelle

⁷ Voir BOUSQUET 1980, p. 204.

⁸ GRIVEL 1986, p. 329.

depuis 1618⁹, et publie son *Saint Pierre et saint Paul dans le tombeau* gravé à Rome en 1620. Cette composition, exécutée à l'eau-forte par un peintre-graveur encore débutant, a été réalisée d'après une fresque peinte vers 1609 par Giovanni Lanfranco¹⁰ dans l'église Saint-Sébastien-hors-les-murs de Rome¹¹. À partir de 1621 et au cours d'une dizaine d'années, Langlois se consacre, lors de ses séjours italiens, à la publication de feuilles exécutées par des graveurs français installés dans la ville éternelle. La planche de 1625 gravée par Pierre Brebiette *Le Martyre de Sainte Catherine*, sur laquelle on peut lire : *F. Lang. Carnotens formis*, en témoigne. Ce terme «*formis*», emprunté aux marchands de gravures italiens que l'on observe toutefois plus tard chez *Ciartres*¹², se retrouve sur une gravure de Robert Picou, que Jacques Thuillier estime actif à Rome dès 1620¹³. Proche de Pierre Brebiette avec lequel il collabore à une série de *Putti*, Picou réalise une *Arrestation du Christ* (fig. 1) d'après un tableau de Jacopo Bassano¹⁴ – dont les œuvres faisaient l'objet de plusieurs interprétations gravées à cette époque – que l'on date de cette

⁹ PACT-BASSANI 1993, p. 115.

¹⁰ PACT BASSANI, *op.cit.*, notice n° 46, p. 194-195. Evelina Borea et Ginevra Mariani la donne à Annibal Carrache à la suite de HEINEKEN 1789, III, p. 668 et d'après la lettre d'une estampe présentant la même composition gravée au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle par Giovanni Battista Gaetano et indiquant l'*invenit* de Carrache : voir BOREA-MARIANI 1986, p. 284.

¹¹ Elle aurait été commandée par le cardinal Scipione Borghese, voir *op. cit.*, HERMAN, p. 578.

¹² Notamment sur des estampes d'après Le Primatice étudiées plus loin.

¹³ THUILLIER 2001, p. 442. Il est documenté en 1622 à Rome, paroisse San Lorenzo in Lucina, puis en 1623, il demeure paroisse Sant'Andrea delle Fratte avec le buriniste français Jérôme David, voir VODRET 2011, p. 493-494.

¹⁴ Enrica Pan rapproche cette gravure d'un tableau de Francesco Bassano conservé à la Pinacothèque de Crémone (voir PAN 1992, p. 59). Un autre tableau conservé en Angleterre pourrait toutefois être le modèle de l'interprétation de Picou. Le tableau est attribué à Jacopo Bassano le Vieux. Daté vers 1583-1592, il se trouve dans une collection privée à Stourhead, Wiltshire.

seconde période romaine de Langlois¹⁵. Au cours de ces multiples pérégrinations en Italie, Langlois se constitue un large cercle de sociabilité. Il entretient des relations amicales et professionnelles avec ses compatriotes installés dans la ville éternelle qui participent à sa petite activité d'éditeur. Il fait également la connaissance de graveurs mais sans doute aussi de marchands et peintres italiens¹⁶. Se mêlant à cette population romaine, il se nourrit de la richesse de la culture artistique ambiante et commence une collection de gravures et de dessins¹⁷. Après un troisième voyage effectué en 1629, Langlois songe à fixer son commerce à Paris et décide d'installer ses presses sur l'Île du Palais¹⁸ dans le but de diffuser plus largement les œuvres de ses amis artistes ayant eux aussi séjourné à Rome comme Claude Vignon ou Jacques Stella. Pour autant, au cours de la décennie suivante, il se soucie encore peu de son activité d'éditeur continuant à voyager et à se livrer à d'autres négoce. Langlois ne rejoint ses confrères de la rue Saint-Jacques qu'en 1632 et devient maître de la communauté des libraires en 1634. Son établissement définitif dans sa boutique, aux *Colonnes d'Hercule*, ne survient qu'en 1637 lorsqu'il prend le bail d'une maison rue Saint-Jacques. Cette décision est attestée par la requête en 1638 d'un privilège¹⁹ pour la publication de feuilles gravées à l'eau-forte. Au cours de la dizaine d'années suivantes, les voyages de Langlois se font plus rares – en dépit des sollicitations de ses amis

¹⁵ MEYER 2010, p. 119.

¹⁶ En Italie, Langlois s'était lié d'amitié avec Stefano della Bella. Il dut également faire la connaissance Antonio Tempesta dont il édita les œuvres. Nous discutons plus loin des liens que Langlois a pu avoir avec le marchand romain Pietro Stefanoni ainsi qu'avec Le Guerchin.

¹⁷ Son inventaire après décès (Archives Nationales, MC/LXXXV/166) indique un très grand nombre d'estampes italiennes conservé dans son magasin.

¹⁸ Il demeurait sur l'Île du Palais depuis 1624 dans l'enclos Saint-Denis-de-la-Chartre, voir GRIVEL 1986, p. 329.

¹⁹ *Ibid.*, GRIVEL 1986, p. 330.

restés en Italie²⁰ - sans doute parce qu'il se consacre plus assidûment à son commerce de gravures. Ce solide et vaste réseau professionnel formé à Rome au cours des années 1620-1630 dont les liens unissent éditeurs, graveurs et peintres français mais aussi italiens – comme nous le verrons avec l'étude d'une gravure d'après Le Guerchin – rend possible la diffusion de modèles transalpins par Langlois à Paris à partir de 1637.

François Langlois, qui n'a lui-même jamais manié ni burin ni pinceau, doit se constituer un fonds de matrices gravées qu'il se chargera ensuite d'éditer et de diffuser. Dans le cas des modèles italiens, il se tourne largement vers les peintres graveurs français ayant séjourné à Rome. Dans le but d'étudier plus précisément les flux d'hommes, de dessins et de matrices entre Italie et France, il nous a importé de revenir sur le rôle de chaque acteur impliqué dans la production de ces gravures. En envisageant ainsi toutes les étapes de fabrication d'une estampe d'interprétation, nous serons mieux à même de définir celui du marchand dans le processus de diffusion de modèles d'un pays à un autre.

Ces artistes français actifs à Rome ont ainsi exécuté les dessins préparatoires à leurs gravures sur place, face au modèle. Ces dessins constituent l'étape préliminaire essentielle au transfert d'une œuvre peinte de grande dimension à une échelle considérablement réduite, qui sera par la suite celle de la gravure. Si ce type de feuilles n'est pas rare, il reste toutefois difficile de réunir une estampe et son dessin préparatoire. Une série d'après Le Dominiquin attribuée à Rémy Vuibert, peintre français actif en Italie entre 1635 et 1637, fut publiée par François Langlois en 1641. Du Dominiquin il transposa en dessin les fresques du palais Giustiniani de Bassano représentant l'histoire de Diane de 1609 en cinq tableaux²¹. Une feuille du Louvre²² (fig. 2) attri-

²⁰ La Fondation Custodia conserve une lettre de Jacques Stella adressée à Langlois dans laquelle Stella s'informe avec empressement de la prochaine visite de Langlois à Rome, voir THUILLIER 2006, p. 21.

²¹ SPEAR 1982, t. I, p. 157.

buée à un anonyme italien est à rapprocher d'une des gravures²³ de la série de Vuibert, celle représentant *Latone nourrissant Apollon et Diane* (fig. 3). Le dessin réalisé à l'encre brune, au lavis brun et à la pierre noire ainsi que la gravure exécutée à l'eau-forte en contrepartie présentent des dimensions similaires²⁴. Les personnages représentés, Latone²⁵ et ses enfants, sont de tailles identiques sur la gravure comme sur le dessin. En outre, on observe sur la surface de la feuille dessinée des traces de sanguine provenant peut-être du verso, que nous n'avons pas pu examiner en raison du montage de la feuille. Ces traces qui servaient pour le report du dessin sur la planche - étudiées par Michaël Bury pour l'Italie du début du XVII^e siècle²⁶ - pourraient venir à l'appui de cette hypothèse. Deux autres éléments relatifs au contexte de production de ces œuvres viennent étayer cette thèse. Tout d'abord, l'importance du Dominiquin dans la formation romaine de Vuibert²⁷ laisse penser qu'il aurait pu se rendre à Bassano pour y voir les fresques du maître bolonais. Nous savons, en outre, grâce aux travaux de Claude Mignot que le marquis Vincenzo Giustiniani possédait un tableau de Vuibert, sans doute peint vers 1636-1637²⁸. L'attribution du dessin au peintre français originaire de Rethel est donc séduisante, en dépit d'un corpus dessiné très fragile et des nombreuses zones d'ombre qui subsistent sur le déroulement de sa carrière.

²² *Latone allaitant Apollon et Diane*, encre brune, lavis brun, pierre noire, rehauts de blanc, plume. Musée du Louvre, département des arts graphiques, n° d'inventaire 12391, 32,3 × 23,5 cm.

²³ BnF Est., AA-2 (DOMINIQUIN).

²⁴ La gravure sans la lettre mesure 32,4 x 23,2 cm.

²⁵ Le personnage de Latone, par exemple, mesure 15 centimètres à la fois sur la gravure et le dessin.

²⁶ BURY 2001, p. 13-14.

²⁷ THULLIER 1958, p. 24-25.

²⁸ MIGNOT 2007, p. 24.

Après avoir transposé le dessin préparatoire sur plaque de cuivre, le graveur pouvait faire le choix de vendre ses feuilles lui-même, en particulier lorsqu'il jouissait déjà d'une renommée de peintre. Rares cependant sont les graveurs qui se passèrent complètement d'éditeur, la plupart choisissaient de céder certaines de leurs planches à un marchand influent dont l'atelier était doté d'une infrastructure supportant une production gravée importante. Ainsi vendues dans une boutique fréquentée, les feuilles gagnaient en visibilité sur le marché. Les années de voyages en Italie durant lesquelles Langlois se fait connaître de ses compatriotes artistes et s'informe de leurs projets puis son installation dans la rue Saint-Jacques, berceau du commerce de l'estampe parisien, favorisa de tels marchés. L'interprétation de l'histoire de Diane du Dominiquin a été initiée par Rémy Vuibert qui a montré un intérêt pour l'œuvre du peintre bolonais dans une autre de ses planches. À son retour en France, il exécuta la série à l'eau-forte d'après ses propres dessins réalisés en Italie et la confia à François Langlois qui y plaça son *exculdit* en 1641²⁹. Il en va de même pour Nicolas Mignard qui grava plusieurs compositions à l'eau-forte d'après Annibal Carrache dont certaines furent exécutées à Avignon, dans sa ville natale où il fit escale en regagnant Paris. Il céda à Langlois sept planches³⁰, dont six furent réalisées d'après les fresques peintes du *Camerino* (fig. 4) et une d'après une composition de la Galerie Farnèse³¹. Ces gravures réalisées d'après des dessins d'études

²⁹ MEYER 2010, p. 120. Il s'agit du premier état, voir ROBERT-DUMESNIL 1835-1871, volume II, p. 17. Ces planches sont listées dans l'inventaire après décès de Langlois. Un autre état de la gravure de Latone conservée au British Museum (U, 4.74) présente le monogramme inconnu LF. Cet état dont on ne trouve mention nulle part indique que la planche connut d'autres éditeurs.

³⁰ Ces planches sont signalées dans l'inventaire après décès de Langlois : «Item, 7 autres planches, la galerie de Mignard, prise la somme de 60 livres». La BnF ne conserve pas l'ensemble des planches, *L'Hercule à la croisée des chemins* se trouve à l'Istituto per la Grafica à Rome, n° d'inv. : F.C. 13440.

³¹ Il s'agit de *Jupiter enlevant Ganymède*, Istituto per la Grafica, Rome, n° d'inv. : FN42370.

romains révèlent l'intérêt que constituent ces estampes pour les peintres graveurs qui en obtiennent la publication sur la place parisienne.

D'autres planches exécutées au burin montrent que Langlois chargea des graveurs professionnels de la diffusion des maîtres italiens à Paris. À la fin des années 1630, la plupart des artistes français ayant voyagé à Rome au cours de la décennie précédente en sont revenus. De nombreuses œuvres dessinées et gravées provenant de portefeuilles d'artistes, de marchands ou de collectionneurs circulent dans la capitale. La disponibilité de ces œuvres à Paris profite aux graveurs n'ayant pas entrepris le voyage à Rome. C'est le cas de Gilles Rousselet qui réalisa pour le compte de Langlois l'interprétation gravée d'une *Diane* de Paolo Farinati datée par Véronique Meyer de la deuxième moitié des années 1630³². La description qui est faite de la collection de dessins de François Langlois dans son inventaire après décès reste trop peu développée pour savoir si le modèle dessiné se trouvait dans sa boutique. Le graveur Jérôme David³³ exécuta lui aussi chez Langlois un *Martyre de Sainte Erasme*³⁴ (fig. 5) ainsi qu'une *Sainte Hélène*³⁵ d'après Paolo Farinati. Ce buriniste prolifique, qui fit une grande partie de sa carrière en Italie, revint en France vers 1637 au moment où Langlois installait son commerce. Là encore, on ne sait si David possédait des dessins de Farinati qu'il aurait acquis ou réalisés lors de son séjour. La présence sur le marché de l'art parisien de nombreux dessins du peintre véronais a été attestée par Hélène Sueur qui déplore la disparition d'une grande partie d'entre eux³⁶. D'autres réalisations gravées de la même époque par des artistes qui ne se sont

³² MEYER 2004, p. 170.

³³ L'importante production de ce graveur sera bientôt mieux connue grâce au travail de Francesca Mariano qui lui consacre sa thèse.

³⁴ BnF Est., BC-15-FOL.

³⁵ BnF Est., ED-21-FOL.

³⁶ SUEUR 1993, p. 23-27.

jamais rendus en Italie comme Abraham Bosse³⁷ viennent confirmer cette disponibilité d'un grand nombre de feuilles de Farinati en France. À l'instar de Jérôme David, Jean Couvay, de retour de Rome, fit éditer indifféremment ses planches chez différents marchands parisiens³⁸. Si Couvay grava sans doute en Italie³⁹, la plupart des feuilles compilées dans l'*Inventaire du fonds Français* furent publiées à Paris. Parmi les deux planches d'après Guido Reni citées dans l'inventaire après décès de Langlois, nous avons pu identifier une gravure au burin de Couvay⁴⁰. Il s'agit de l'interprétation d'un *Saint Jérôme*, peinture récemment passée en vente⁴¹ et aujourd'hui conservée dans une collection privée. Cette toile qu'on date du début des années romaines de Reni, entre 1605 et 1610, dut faire l'objet d'un premier dessin à Rome par Couvay qui rend bien le ténébrisme de la scène par un large réseau de tailles et de contre-tailles au burin. Réalisée dans la même veine, l'*Inventaire du fonds français* signale une *Marie Madeleine*⁴² (fig. 6) gravée au burin anonymement⁴³ toujours d'après Guido Reni et éditée par Langlois. Cette estampe appartient stylistiquement à cette école de burinistes français ayant fait le voyage à Rome comme Jean Couvay ou Sébastien Vouil-

³⁷ Abraham Bosse, d'après Paolo Farinati, *Diverses figures à l'eau-forte de petits amours, anges voltants et enfants, propre à mettre sur frontons portes et autres lieux ensemble plusieurs sortes de masques de l'invention de Paul Farinaste Italien*, eau-forte, 1644. Voir les collections du British Museum : 2AA*, a.53.1-30.

³⁸ Ses gravures furent publiées par Pierre II Mariette puis Jean Mariette, Claude Vignon, Nicolas Loir, Alexandre Boudan, Jean Leblond, Herman Weyen, Etienne Dauvel, Claude Malbouré et bien sûr chez François Langlois (voir IFF, vol. III). Il éditait également lui-même certaines de ses planches.

³⁹ WEIGERT 1954 (IFF), Jean Couvay, n°126, p. 204.

⁴⁰ IFF, Jean Couvay, n°38, p. 204.

⁴¹ Vente Christie's, Londres, 8 décembre 2005, n° 45 (comme Guido Reni), collection particulière.

⁴² Pour ces deux estampes voir au département des estampes et de la photographie de la BnF le volume BD-27-FOL.

⁴³ IFF, François Langlois, n°16, p. 293.

lemont. Enfin, parmi les maîtres italiens cités dans les sources étudiées se trouve Le Primatice. Marianne Grivel⁴⁴ a déjà souligné l'importance de Ciartres dans la diffusion des modèles bellifontains au XVII^e siècle. Langlois employa au cours des années 1640 plusieurs graveurs français pour interpréter les cycles peints de Fontainebleau. Les *Quatre Saisons* du plafond de la Galerie d'Ulysse d'après Le Primatice furent gravées par Louis Elle dit Ferdinand⁴⁵. Mariette note que la «manière du Primatice y est assez bien imitée» et indique en marge que ces pièces faisaient partie d'une publication plus importante de 1644 composée de 29 pièces et intitulée *Livre original de la portraiture pour la jeunesse*. Un autre graveur, Antoine Garnier exécute à l'eau-forte pour Langlois une série de sept planches sur les *Vertus cardinales et théologiques*⁴⁶. Ces estampes d'interprétation qui visaient un public d'érudits devaient aussi s'adresser aux artistes qui souhaitaient imiter la manière des maîtres italiens sans quitter Paris.

Les marchands les plus prospères étaient capables d'assumer la commande de plaques à distance, ce qui nécessitait la plupart du temps d'avancer les frais générés par la production des gravures. Au cours de ces mêmes années 1640, François Langlois fut à l'origine de planches exécutées en Italie dans le but d'être publiées à Paris dans sa boutique. Véronique Meyer⁴⁷ a déjà souligné le rôle de Langlois dans la collaboration entre le peintre bolognaise actif à Rome Giovanni Luigi Valesio⁴⁸ (fig. 7), dont il

⁴⁴ GRIVEL 2004, p. 45-53.

⁴⁵ BnF Est., KC-1-FOL.

⁴⁶ BnF Est., BD-19-FOL (t. I).

⁴⁷ *Op.cit.*, MEYER 2010, p. 120.

⁴⁸ Inventaire du Fonds Français 60-79. Ces planches sont listées dans l'inventaire après décès de Langlois: «Item les planches du livre de Saint-Igny et Valseau, prisé ensemble à la somme de 30 livres». On trouve cet ouvrage composé de feuilles d'après Jean de Saint Igny et Giovanni Valesio à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris : EST-425 (2).

avait fait la connaissance lors de son séjour dans la ville éternelle⁴⁹ et le graveur nancéen François Collignon. Ensemble, ils collaborèrent à la publication du *Libro Novo da Disegnare* composé de 18 planches à l'eau-forte. La publication d'une gravure d'après le Guerchin prolonge cette réflexion sur la nature des contrats professionnels qui pouvaient lier Langlois à certains artistes. Dans leurs catalogues, Mariette⁵⁰ et Malvasia font respectivement état d'une feuille que l'historiographe bolonais intitule «*Li Quattro baccarini intagliati troppo delicatamente*»⁵¹ d'après une composition du Guerchin. Nous avons rapproché une estampe de la Bibliothèque nationale de France⁵² de cette description et de celle plus développée de Mariette: «quatre amours cueillant du raisin et le foulant dans une cuve gravée à l'eau-forte par un anonyme, un troisième boit à même une bouteille et le quatrième des deux mains par le bout d'un vase à mettre du vin»⁵³ (fig. 8). Cette gravure à l'eau-forte anonyme a pour modèle un dessin du Guerchin qu'on date de la fin des années 1620⁵⁴ réalisé à la

⁴⁹ *Op.cit.* THUILLIER 2006, p. 42.

⁵⁰ Pierre-Jean Mariette, *Notes Manuscrites*, t. I, f. 74 et 75.

⁵¹ De manière tout à fait étonnante, Malvasia croit reconnaître dans cette gravure le burin de Giovanni Battista Pasqualini.

⁵² BnF Est., BD-35-Fol. D'autres épreuves se trouvent au Metropolitan Museum, New-York, n° d'inventaire : 53.600.726 et au Rijksmuseum, Amsterdam, n° d'inventaire : RP-P-OB-37.032. Cette estampe est évoquée par Stéphane Loire dans son article voir LOIRE 1991, p. 150-151 sans qu'il n'en identifie le modèle.

⁵³ Nous connaissons plusieurs états de cette planche. Mariette, dans les *Notes*, indique un premier état sans la signature de Langlois (dont nous n'avons trouvé aucune trace). Le Rijksmuseum et la Bibliothèque nationale de France conservent le deuxième état avec l'*invenit* du Guerchin et l'*excudit* de Langlois, enfin une épreuve de la collection du Metropolitan Museum de New-York montre que l'*invenit* a été effacé de la planche pour ne laisser que la signature de Langlois.

⁵⁴ Ce dessin est daté entre 1625 et 1630, n° d'inv. : 550. Voir TURNER-PLAZZOTTA 1991, p. 96.

sanguine et à la pierre noire, aujourd'hui conservé à Chatsworth⁵⁵ (fig. 9). Son lien avec l'estampe est indéniable⁵⁶, en dépit de l'impossibilité d'en étudier le verso en raison de son montage. Le métier très libre de cette eau-forte l'apparente au style développé par les peintres graveurs italiens de cette époque tels Simone Cantarini ou Guido Reni. On peut y voir la manière encore hésitante de Girolamo Rossi il Vecchio, sur lequel nous sommes encore très peu documentés, qui débiterait sa carrière au cours des années 1630. L'étude de Michael Jaffé⁵⁷ sur la provenance du dessin indique que la feuille est restée dans l'atelier du Guerchin jusqu'à sa mort; aussi la gravure dut être exécutée sur place, en Italie. En outre, l'état portant l'*excudit* de Langlois serait, si l'on en croit Mariette⁵⁸, un second état, ce qui viendrait à l'appui de l'hypothèse qui voudrait que l'estampe ait été réalisée par un graveur de l'entourage du Guerchin et non par un Français établi en Italie exécutant une commande de Langlois. Si, comme nous le pensons, l'estampe fut réalisée par un graveur de la péninsule, la lettre rédigée dans un italien approximatif montre que c'est bien Langlois qui se chargea de sa diffusion. En avait-il fait la commande ? Rien n'est moins sûr. Sa présence en Italie, attestée à la fin de la décennie 1620 et au cours de la première moitié de la décennie suivante, laisse penser qu'il ait pu récupérer cette plaque auprès de l'artiste lui-même dans le but de la diffuser à Paris. Il est également tout à fait possible qu'il eut recours à une de ses connaissances à qui il confia le

⁵⁵ Nous tenons à adresser nos remerciements les plus vifs à Charles Noble, conservateur en charge de la Devonshire Collection à Chatsworth, qui nous a transmis certaines informations sur ce dessin.

⁵⁶ Les dimensions du dessin et de la gravure sont identiques.

⁵⁷ JAFFÉ 1987, p. 78.

⁵⁸ On peut lire dans les *Notes* au feuillet 75 du tome I cette phrase en italien de Mariette qui vient compléter ce qu'il a pu lire chez Malvasia concernant cette estampe d'après Le Guerchin : «*C'è uno stesso soggetto nella raccolta del Principe, a benche non ci trovi alcuna sotto scittione, non dubito che non siano la medesima cosa*».

soin d'apporter cette planche à Paris⁵⁹. Le buriniste Jérôme David, qui, nous l'avons dit, fut longtemps actif en Italie, se fixa en France au cours de la fin des années 1630. Il pourrait s'être chargé de cette livraison en raison des liens professionnels qu'il entretenait avec Guerchin et Langlois⁶⁰. Il est toutefois fort probable que Ciartres soit à l'initiative de la transaction avec le maître bolonais dont les œuvres n'étaient sinon diffusées en France que par les gravures d'interprétation au burin de Jérôme David et Jean Couvay.

D'autres stratégies commerciales comme l'achat de marchandises chez un autre éditeur ou la publication de copies constituaient des moyens de publications plus rapides que la vente de gravures d'interprétation qui impliquaient plusieurs étapes de fabrication. Grâce au rachat de planches appartenant à son confrère Melchior Tavernier en 1639, Langlois réédita un ouvrage à succès. Une nouvelle édition des cinquante-huit planches des *Travaux d'Ulysse*, autre décor italien de Fontainebleau peint par Niccolo dell'Abbate (aujourd'hui disparu) et gravé par le Flamand Theodor van Thulden⁶¹, actif en France au début des années 1630, parut en 1640 chez Langlois. Enfin, de nombreux éditeurs parisiens de cette époque avaient recours à la copie de gravures notamment italiennes et flamandes. Ces copies permettaient en effet de produire une offre plus conséquente que celle autorisée par la seule gravure d'interprétation qui demandait une démarche souvent longue et coûteuse. Langlois en fit usage pour diffuser à Paris les œuvres d'Annibal Carrache et de Raphaël. Prenant appui sur la large collection d'estampes qu'il

⁵⁹ On sait par ailleurs que Langlois avait conclu ce type de marché avec Wenceslaus Hollar lui-même qui céda ses planches des *Quatre Saisons* gravées en Angleterre à Ciartres. Il les diffusa jusqu'à sa mort, puisqu'on en a trace dans son inventaire après-décès. Sur cette question, voir GRIFFITHS 1998, p. 110.

⁶⁰ Nous remercions ici Francesca Mariano pour les informations qu'elle nous a généreusement transmises sur Jérôme David.

⁶¹ BnF. Est., AA-35-PET-FOL.

s'était constitué au cours de ses voyages, il copia des planches gravées par Francesco Brizio et éditées à Rome en 1610 chez le marchand Pietro Stefanoni⁶². Réalisées par un graveur anonyme, ces planches proposent l'interprétation de deux grandes compositions peintes par Annibal Carrache: *L'Aumône de Saint Roch*⁶³ (fig. 10) de 1595 réalisée pour l'église San Prospero à Reggio Calabre et *Le Christ et la Samaritaine*⁶⁴ de 1594-1595. Langlois conserva la date de 1610 sur ces planches, aspirant sans doute à rivaliser avec les principaux acteurs du marché romain. De Raphaël, il fit copier à l'eau-forte les interprétations des fresques de la Loggia de Psyché dans la Galerie Farnésine gravées par François Perrier. Cet ensemble de douze pièces présente les compositions peintes du plafond : le *Banquet des dieux à l'occasion des Noces de Psyché* et l'*Assemblée des dieux* réunie autour de la figure de Jupiter ainsi que le décor des pendentifs, nommés dans les sources *Triangles* (fig. 11). L'ensemble fut gravé par François Perrier au cours de la décennie 1634-1645, probablement lors de son second séjour à Rome. La série à l'eau-forte de Langlois qui ne comporte pas de signature de graveur a été réalisée dans le même sens que celle de Perrier. Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari et Simonetta Proserpi⁶⁵ dans leur ouvrage sur les estampes d'après Raphaël et Evelina Borea⁶⁶ dans *Lo Specchio dell'arte italiana* proposent deux hypothèses différentes dans l'interprétation de ces œuvres. Si pour les premières il s'agit d'une gravure anonyme, Evelina Borea considère que Perrier exécuta une nouvelle série d'après les fresques de Raphaël au cours de son second séjour en Italie pour honorer une com-

⁶² D'abord attribué à Guido Reni par Adam von Bartsch, voir TIB 1987, 40, 049 C5 S2 pour Saint Roch, la copie du *Christ et de la Samaritaine* n'est pas référencée dans TIB 1987, voir cependant TIB 1987, 40, 048.

⁶³ Aujourd'hui conservé à Dresde à la Gemäldegalerie.

⁶⁴ Aujourd'hui conservé à la Pinacothèque de Brera à Milan.

⁶⁵ BERNINI PEZZINI-MASSARI-PROSPERI VALENTI 1985, p. 153.

⁶⁶ BOREA 2009, p. 282.

mande de Langlois. Si les dates peuvent éventuellement concorder puisque Perrier revient à Paris entre la fin de l'année 1645 ou le début de l'année 1646, l'examen attentif des deux séries de gravures – au cours duquel on a pu repérer une manière beaucoup plus sèche que celle de Perrier – donne raison à la thèse de la copie. Enfin, l'inventaire après décès qui mentionne bien des «triangles d'après Perrier» ne signale aucune planche directement gravée de sa main. La série de Perrier dut être rapidement connue hors de Rome et Ciartres n'eut sans doute aucun mal à se la procurer.

Rendues possible par un audacieux sens du commerce, les publications variées de Langlois proposent des interprétations de grande qualité et souvent inédites en France. Malvasia, qui ne s'est jamais rendu à Paris, témoigne lui aussi de la popularité de sa boutique et de la bonne diffusion de sa production. D'autres gravures d'interprétation ont dû échapper à cette étude qui ne prétend pas à l'exhaustivité. Parmi les nombreuses estampes dites originales éditées par Langlois, une gravure facétieuse de la Bibliothèque nationale de France a attiré notre attention. Elle présente un jeune garçon rieur portant un singe sur les épaules⁶⁷ (fig. 12). L'estampe qui ne comporte pas d'*invenit* est accompagnée de vers. Cette gravure au burin anonyme que l'on peut sans doute attribuer à Sébastien Vouillemont⁶⁸ reproduit pourtant un tableau d'Annibal Carrache de 1591 aujourd'hui conservé au musée des Offices de Florence⁶⁹. On ne sait qui est à l'origine de la perte du modèle prototypique se traduisant par l'abandon de l'*invenit* dans la lettre, ni s'il s'agit d'une copie d'après une autre planche. Langlois lui-même savait-t-il qu'il diffusait l'interprétation d'une peinture de Carrache ? Quoiqu'il en

⁶⁷ BnF. Est., ED-14-FOL.

⁶⁸ Il est possible que François Langlois ait récupéré cette planche lorsqu'il racheta en 1639 une partie du fonds de son confère Melchior Tavernier qui publiait les œuvres de Sébastien Vouillemont.

⁶⁹ Ce tableau est reproduit dans le catalogue publié par BENATI-RICCOMINI 2006, p. 226.

soit et contrairement aux autres estampes étudiées dans cet article, cette feuille en omettant de mentionner l'auteur de la composition d'origine, ne permet pas de faire connaître l'œuvre peinte de l'artiste bolonais en France. Le modèle savant est mis à l'écart pour proposer à l'acheteur, grâce à l'ajout d'un texte comique, une œuvre divertissante. Elle vise sans doute un autre public que celui des connaisseurs de l'oeuvre de Carrache et des artistes souhaitant copier les grands maîtres, plus enclin à apprécier les vers gravés que l'*invenit*. Dès lors, peut-on toujours parler de gravure d'interprétation ?

Bibliographie

- BENATI-RICCOMINI 2006 = D. BENATI, E. RICCOMINI, *Annibale Carracci*, Milan 2006.
- BERNINI PEZZINI-MASSARI-PROSPERI VALENTI RODINO 1985 = G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prospero Valenti, *Raphael invenit : stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, Rome 1985.
- BOREA-MARIANI 1986 = E. BOREA, G. MARIANI, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Rome 1986.
- BOREA 2009 = E. BOREA, *Lo Specchio dell'arte italiana*, Pise 2009.
- BOUSQUET 1980 = J. BOUSQUET, *Recherches sur le séjour des artistes français à Rome*, Montpellier 1980.
- BURY 2001 = M. BURY, *The Print in Italy 1550-1620*, Londres 2001.
- CHENNEVIÈRES-MONTAIGLON 1851-1860 = P. DE CHENNEVIÈRES, A. DE MONTAIGLON, *Abecedario de P.-J. Mariette*, Paris 1851-1860.
- GAUNA 2011 = C. GAUNA, *M come Malvasia e Mariette: disegni, stampe e guidizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie 5, 3/1, 2011, pp. 159-204.
- GRIFFITHS 1998 = A. GRIFFITHS, *The Print in Stuart Britain, 1603-1689*, Londres 1998.
- GRIVEL 1986 = M. GRIVEL, *Le Commerce de la gravure à Paris au XVII^e siècle*, Genève 1986.
- GRIVEL 2004 = M. GRIVEL, «La Fortune de Primatice dans l'estampe au XVII^e siècle», in *Primatice, maître de Fontainebleau*, Paris 2004, p. 45-53.
- HEINEKEN 1789 = C. H. VON HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, Leipzig 1789, t. III.
- HERMAN 2008 = S. HERMAN, *Estampes françaises du XVII^e siècle, une donation au musée des Beaux-Arts de Nancy*, Paris 2008.
- JAFFÉ 1987 = M. JAFFÉ, *Old Master Drawings from Chatsworth. A loan exhibition from the Devonshire collection*, Alexandria 1987.
- LOIRE 1991 = S. LOIRE, *Prints after Guercino*, in «Print Quarterly», vol.8, n°2, juin 1991, pp. 146-152.
- MALVASIA 1678 = C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice vite de pittori bolognesi alla Maesta christianissima di Luigi XIII re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrata dal co. Carlo Cesare Malvasia Fra Gelati L'Ascoso. Divisa in duoi tomi; con indici in fine copiosissimi*, Bologne 1678, t. I.
- MEYER 2004 = V. MEYER, *L'œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVII^e siècle*, Paris 2004.

- MEYER 2010 = V. MEYER, «Les peintres-graveurs français en Italie (1617-1650)», in *Paris-Rome 1640*, Paris 2010, pp. 109-125.
- MIGNOT 2007 = C. MIGNOT, *Pour un grand peintre retrouvé: Rémy Vuibert*, in «Revue de l'Art», n° 155/2007-1, pp. 21-44.
- PACHT-BASSANI 1993 = P. PACHT-BASSANI, *Claude Vignon (1593-1670)*, Paris 1993.
- PAN 1992 = E. PAN, *Jacopo Bassano e l'incisione, La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo*, Bassano 1992.
- PRÉAUD 1996 = M. PRÉAUD, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V du Portugal*, Lisbonne-Paris 1996, 3 vols.
- ROBERT-DUMESNIL 1835-1871 = F. ROBERT-DUMESNIL, *Le peintre graveur français ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française*, Paris 1835-1871, v. II.
- SPEAR 1982 = R. E. SPEAR, *Domenichino*, New Haven-London 1982, t. I.
- SUEUR 1993 = H. SUEUR, «Paolo Farinati, la fortune d'un dessinateur véronais en France», *Le dessin à Vérone aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris 1993, pp. 23-33.
- THUILLIER 1958 = J. THUILLIER, *Pour un peintre oublié: Rémy Vuibert*, «Paragone», t. 97, 1958, pp. 22-41.
- THUILLIER 2001 = J. THUILLIER, «Plaidoyer pour Robert Picou », in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg: peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris 2001, p. 441-447.
- THUILLIER 2006 = J. THUILLIER, *Jacques Stella. 1596-1657*, Metz 2006.
- TIB 1987 = V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, 40 (Commentary, Part 1), New-York 1987.
- TURNER-PLAZZOTTA 1991 = N. TURNER, C. PLAZZOTTA, *Drawings by Guercino from British Collections*, Londres 1991.
- VODRET 2011 = R. VODRET, *Alla ricerca di «Ghiongrat». Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Rome 2011.
- WEIGERT 1954 = R.-A. WEIGERT, *Inventaire du Fonds Français, graveurs du XVIIe siècle* (IFF), Paris 1954, 9 vol. Volume III (Jérôme David et Jean Couvay) et volume VI (François Langlois).
- WEIGERT-WILDENSTEIN 1969 = R.-A. WEIGERT, G. WILDENSTEIN, *Notes Manuscrites de P.-J. Mariette. Les grands peintres. I. Écoles d'Italie. Notices biographiques et catalogues des œuvres reproduites par la gravure XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 1969.

Table des illustrations

- Fig. 1. Robert Picou d'après Jacopo Bassano *L'arrestation du Christ*, eau-forte, BnF Est., AA-3 (Robert Picou).
- Fig. 2. Anonyme d'après Le Dominiquin, *Latone et ses enfants*, plume, encre brune, lavis brun, pierre noire et rehauts de blanc, 32.3 cm x 23.8 cm, Département des arts graphiques du Louvre, inv. 12391-recto.
- Fig. 3. Rémy Vuibert d'après le Dominiquin, *Latone nourrissant ses enfants*, eau-forte, 33.5 cm x 22.7 cm, BnF Est., AA-2 (Le Dominiquin).
- Fig. 4. Nicolas Mignard d'après Annibale Carrache, *Ulysse et les sirènes*, eau-forte, 25.9 x 43 cm, BnF Est., SNR-3 (Nicolas Mignard).
- Fig. 5. Jérôme David d'après Paolo Farinati, *Le martyr de Saint Erasme*, burin, 47,5 x 37.5 cm, BnF Est., Bc. 15, fol. (t. II, p. 72).
- Fig. 6. Anonyme d'après Guido Reni, *Marie Madeleine*, burin, 25,4 x 20,4 cm, BnF Est., BD-27-FOL.
- Fig. 7. François Collignon d'après Valesio, *Libro Novo da Disegnare*, édité par François Langlois, eau-forte, Bibliothèque de l' Arsenal (Paris), EST-425 (2).
- Fig. 8. Anonyme d'après Le Guerchin, *Quatre Putti*, eau-forte, 20.1 x 27.8 cm, BnF Est., BD-35-Fol.
- Fig. 9. Le Guerchin, *Quatre Putti*, sanguine, pierre noire et encre brune, Chatsworth, Devonshire Collection, 20,7 x 29,7 cm, n° d'inv. 550.
- Fig. 10. Anonyme d'après Annibal Carrache, *L'Aumône de Saint Roch*, eau-forte, British Museum, U,1.170.
- Fig. 11. Anonyme d'après Raphaël, *Un Triangle d'après le décor de la Villa Farnésine de Rome*, édité par François Langlois, eau-forte, 19.5 x 21 cm, BnF Est., SNR-3 (Raphaël), t. 8.
- Fig. 12. Sébastien Vouillemont, *Jeune garçon avec un signe sur ses épaules*, burin, BnF Est., ED-14-FOL.



1



2



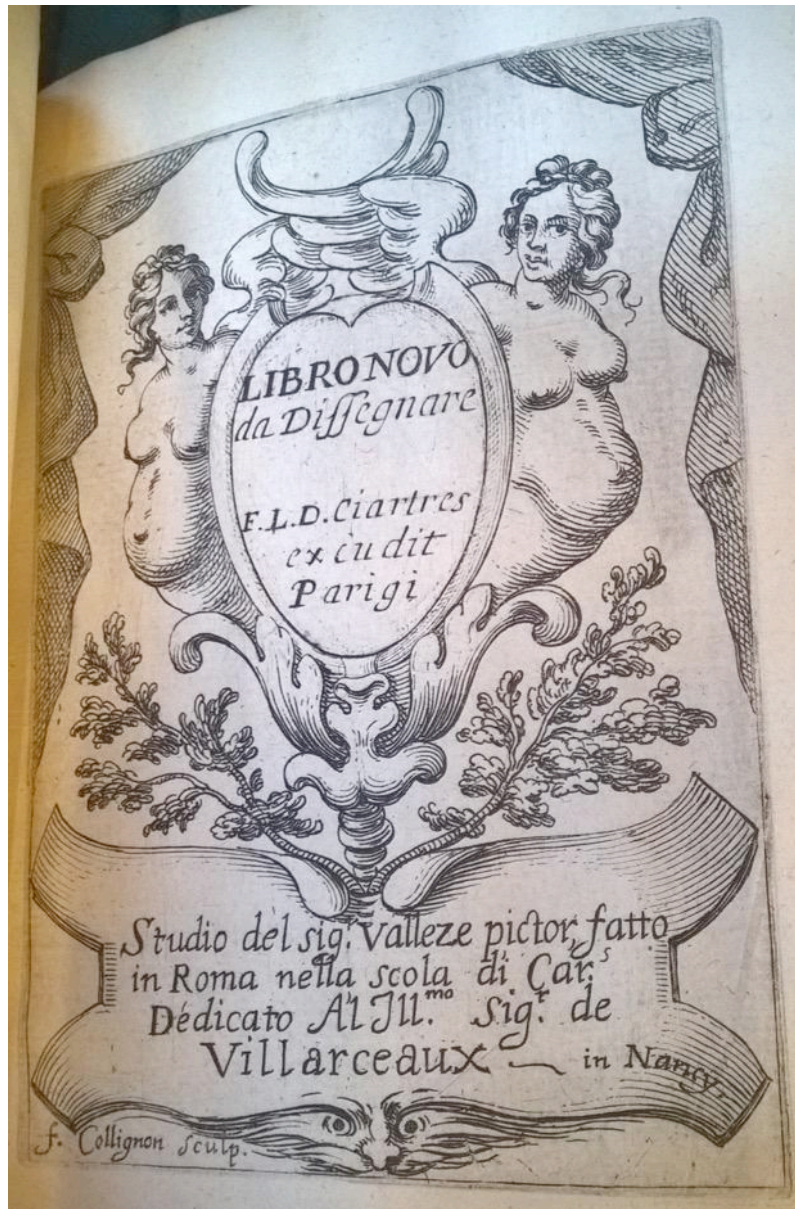


4



5







8



9



10



11



Bien que ce plaisant Animal
Aime fort à faire du mal.
Soit par nature, ou par caprice,
Si faut il pourtant advoüer
Qu'il relache de sa malice,
Quand on le scait amadouer

D.R.

Ainsi ce beau Mastre qu'il pouille,
En rit de joye, et se chatoille,
Pour monstrer qu'il en est content
Mais quey cela n'est pas estrange
Car on est tousiours bien content
D'estre gratte lors qu'il demange.

L. D. Simon excudit avec Privilège

R. D. 89

235

