

L'INTÉRPRÉTATION DES ŒUVRES DE
FRANCESCO ALBANI
PAR LES GRAVEURS FRANÇAIS
AU XVII^E SIÈCLE

VERONIQUE MEYER

Alors que l'œuvre peint et dessiné de l'Albane a fait l'objet de nombreuses études¹, il n'en n'est pas de même des gravures

¹ Que soient ici chaleureusement remerciés Rosalba Dinoia (Rome), Edward Corp (Toulouse), Isabelle Fortuné (Poitiers), Stefanie Knöll (Coburg), Blanche Llaurens, Michèle Leinen (Nancy), Francesca Mariano, Rémi Mathis (Paris), Eva Michel (Vienne, Albertina), (Cambridge, Massachusetts) Anne Nadeau (Toulouse), Annalisa Pezzo (Sienne), Martin Schuster (Dresde), Vanessa Selbach (Paris), Kristel Smentek (Cambridge, USA).

Abréviations:

- BD-31-FOL; BD-31- Form 3 et 4: recueils de l'œuvre de l'Albane, collection Beringhen, conservés à la BnF, Est. (nous y renvoyons pour les œuvres absentes de l'IFF).

- BnF Est.: Bibliothèque nationale de France, Département des estampes.

- BR: British Museum.

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection

- BSG: Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.

- IFF: *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1932-2008, 17 vol.; Roger-Armand Weigert, t. 1 à 7; Maxime Préaud, t. 7 à 17.

exécutées d'après ses compositions² au XVII^e et XVIII^e siècles par des artistes français. Pourtant prendre en considération cette production s'avère indispensable pour connaître sa réception et juger du rôle des estampes auprès des amateurs. Pour recenser ces gravures plusieurs sources sont essentielles: les deux volumes de la collection Bérighen (1651-1723) qui lui sont consacrés, conservés depuis 1731 à Paris au Département des estampes de la Bibliothèque nationale de France³, les Notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette (1694-1774)⁴, le *Dictionnaire*

- IFF [:]: gravure mentionnée dans l'IFF mais absente du département des estampes.

- Louvre 2000 = *Albane 1578-1660*, catalogo della mostra a cura di S. Loire, Paris 2000

- MP: PREAUD 1990, pp. 125-146.

- nm: gravure non mentionnée par Puglisi.

- PUGLISI: PUGLISI 1999.

- repr.: reproduit

Pour la bibliographie sur l'Albane, on ne retiendra ici que la monographie de PUGLISI 1999, à laquelle nous renvoyons par la simple mention PUGLISI, et le catalogue de l'exposition du Louvre consacrée à l'artiste, abrégé en exp. 2000. L'orthographe des citations a été modernisée.

² Les gravures ont parfois été mentionnées, mais hormis celles de Giovanni Girolamo Frezza (1659-v.1741), étudiées par Fulvia SPESSO (1997, pp. 167-175), qui traduisent en 1704 les fresques du palais Verospia, elles n'ont fait l'objet d'aucune analyse.

³ BnF Est., BD-31-FOL. et BD-31-form 3 et 4. Cette collection complétait celle de Michel de Marolles (1600-1681), acquise en 1667 par Louis XIV, où l'Albane ne tenait qu'une très petite place; dans ses catalogues de 1666 et de 1672, les gravures d'après ses œuvres étaient trop peu nombreuses pour constituer un volume.

⁴ BnF Est., Ya2-4. Mariette ne consacre pas de catalogue à l'œuvre de l'Albane, mais les gravures d'après ses tableaux sont mentionnées dans ceux de ses interprètes. On consultera pour les retrouver la table des *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V roi de Portugal* (MANDROUX et PREAUD 1996-2003). Il a peu d'enthousiasme pour l'art de l'Albane qu'il juge froid. Le 2 février 1719, il écrit de Bologne à son père Jean: «L'on trouve aussi ici un Cavedoni, un Tiarini, un Spada, un | Massari, un Pesarese, un Torri, un Pasinelli, qui sont tous des | maîtres presque inconnus chez nous & qui mériteraient pourtant | bien de l'être, j'ose même dire qu'ils le mériteraient peut-être plus | qu'un Albane dont la manière froide est si estimée chez nos | curieux & je suis persuadé que si vous aviez vu les ouvrages | des maîtres que

des artistes dont nous avons des estampes d'Heinrich von Heineken (1706-1791), publié en 1778⁵, qui en donne une liste presque exhaustive, le catalogue de la vente Gottfried Winckler (1731-1795), banquier de Leipzig, dressé en 1802 par Michael Huber (1727-1804)⁶, qui relève que «l'œuvre de l'Albane, gravée par les Artistes des différentes nations, est très amusant et fort recherché des Amateurs»⁷, le *Catalogue critique des meilleures gravures d'après les maîtres les plus célèbres de toutes les écoles*, où le graveur Jean Rodolphe Fuessli (1737-1806) dresse en 1805 une liste de vingt-cinq pièces qui doivent servir à donner une juste idée de l'art du peintre, Julius Meyer (1830-1983) qui en répertorie 247 en 1878 dans son *Allgemeines Künstler-Lexikon* de 1878⁸ et enfin le *Connoisseurs Repertorium or a universal Historical Record of Painters*, publié à Manchester en 1824-1825 par le marchand Thomas Dodd (1771-1850)⁹, conçu comme un dictionnaire complet des artistes, classés aussi par noms de peintres et non de graveurs, qui reprend pour l'essentiel Heineken. D'autant plus importants que les contemporains français de l'artiste comme Féli-bien, Florent Le Comte et Roger de Piles¹⁰, ne disent rien de ces estampes et que Malvasia (1678) n'en mentionne que huit dont

je vous ai nommés, vous regretteriez avec | moi de ce que nous ne pouvons pas juger chez nous de | leur mérite par leurs ouvrages.» [Louvre, Arts graphiques, A1645; document communiqué par Kristel Smentek]. Ce jugement rejoint celui de Charles-Nicolas Cochin qui, parmi les élèves de Carrache, le juge « moins ingénieux, et souvent même froid dans sa composition, moins coloriste et presque sans fraîcheur dans les demi-teintes, moins caractérisé et moins savant dans son dessin [...] ». Ce propos est repris in extenso par de nombreux auteurs, notamment par Jérôme de La Lande dans son *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766* (2^e éd., Yverdon, 1767, vol. 2, p. 50), et devient un poncif.

⁵ 1778, t. 1, pp. 69 à 79. Sur cet ouvrage, voir MEYER 2016.

⁶ t. 2, pp. 16-22.

⁷ p. 16.

⁸ t. II, pp. 176-181.

⁹ t. 1, non paginé.

¹⁰ FÉLIBIEN, 1672, t. 2, pp. 292-298; LE COMTE 1700, t. 2, pp. 242-244 ; sur Le Comte, MEYER 2018. De PILES 1699, pp. 321-322.

cinq françaises¹¹. Ces divers répertoires montrent que les gravures exécutées d'après les œuvres de l'Albane le sont essentiellement par des Français. Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) en 1745¹² est le premier qui renvoie le lecteur aux gravures, mais sa liste est très incomplète¹³. Grâce à ces répertoires, ce sont près de cent-quatre-vingts gravures françaises du XVII^e et XVIII^e siècles qui ont pu être recensées, dont cent-dix environ pour les années 1635-1720.

Partant de cet inventaire, je m'intéresserai donc à l'interprétation des œuvres de l'Albane par les Français, et plus particulièrement à celles qui parurent entre 1635 et 1680, car ce qui sera donné à voir ensuite aux contemporains aura un caractère assez différent¹⁴.

Les premières gravures remontent approximativement aux années 1635-1640. Elles sont dues à Karl Audran (1594-1674) qui de retour en France après un séjour à Rome grava deux compositions de l'Albane: une copie¹⁵ du frontispice de thèse exécuté par Francesco Villamena (1566-1625) en hommage au cardinal Arrigoni, montrant Atlas portant le monde, aidé par Mercure et Apollon¹⁶, et une représentation de l'*Assomption de la Vierge* destinée à un français si on en juge par des armoiries qui restent à identifier¹⁷ (fig. 1), et à Sébastien Vouillemont (1610 - apr. 1651), revenu en France après un séjour de 14 ans en Italie, qui fit paraître en 1649 *La Vierge à l'enfant avec saint Joseph, sainte Cé-*

¹¹MALVASIA 1678, t. 2, p. 123; une de Vouillemont et quatre de Baudet, non nommé, «che dicono superbissimo intaglio».

¹²DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745, t. 1, pp. 285-291.

¹³En 1745, il cite: «C. Bloemart, B. Farjat, Etienne Baudet, Jean Audran, Picart le Romain et autres». En 1762, (t. 2, pp. 111-119), preuve de l'intérêt des amateurs pour ces gravures et pour l'œuvre de l'Albane, il ajoute «Villamena, Pietre Santi Bartoli, Bonavera, Giovanni, Hainzelman, Benoît Audran» et précise: «son œuvre est d'environ soixante morceaux».

¹⁴Les gravures qui illustrent cet article n'ont pour la plupart jamais été reproduites ni été mentionnées dans les études sur l'œuvre de l'Albane.

¹⁵IFF [152], la gravure est mentionnée par Heinecken; nm.

¹⁶BR: 1874,0808.1537, repr.

¹⁷IFF 81; pas d'œuvre en rapport; nm.

*cile et sainte Catherine*¹⁸. Ils furent suivis par Georges Le Juge (v.1628-avant 1661), interprète du *Noli me tangere* (fig. 2) de la Chapelle Zoppio de Santa Maria dei Servi à Bologne, peut-être d'après une réplique d'atelier ou une copie¹⁹. Ces quelques estampes attestent de l'importance pour les graveurs de leur séjour en Italie, dont ils exploitent les modèles à leur retour. Sensibilisés à l'art contemporain, ils en font découvrir les beautés à leurs concitoyens qui déjà, aux dires de Malvasia, recherchaient avec passion la moindre œuvre de l'Albane.

Ces premières gravures françaises comblent une lacune car le peintre, qui fut peu sollicité par les éditeurs d'estampes, n'était pas intéressé, semble-t-il, par la gravure et ne fit rien pour la favoriser. Dans ces conditions il n'est pas étonnant que jusqu'à la fin du XVII^e siècle, il fut très peu gravé par les Italiens. Le goût des Français pour son art encouragea les graveurs français les plus connus du moment à interpréter ses œuvres, alors que contrairement à leurs prédécesseurs, ils ne firent pas le voyage en Italie. La célébrité de l'artiste incita les amateurs à répondre à leurs sollicitations et à leur passer commande. Ainsi, en 1650, Michel Lasne (1595-1667) dédia à Catherine de La Rochefoucauld, marquise de Sennecey (1588-1677), gouvernante de Louis XIV, une *Vierge à l'Enfant assise sur les nuées*²⁰ (fig. 3), et en 1656-1657, Gilles Rousselet (1602-1686), graveur attiré de Charles Le Brun, offrit à Elisabeth de Rantzau, veuve du maréchal, une *Vierge à l'Enfant avec Jean-Baptiste*²¹ (fig. 4), dont il fit paraître peu après une seconde interprétation similaire²² qu'il fit

¹⁸ Tableau peint pour le cardinal Pietro Aldobrandini, conservé à Rome à la Galerie Doria Pamphilij (P.10); BnF Est., BD-31-FOL., p. 68.

¹⁹ Dans son interprétation manquent les trois têtes de chérubins. Le 1^{er} état fut édité par Le Juge lui-même (IFF 2), ensuite le cuivre passa chez Pierre I (v. 1603-1657) ou Pierre II Mariette (1634-1716) comme en atteste une épreuve conservée au Musée des Beaux-Arts de Nancy (TH 99 15. 107). P. 94, nm.

²⁰ IFF 16. PUGLISI 1999, nm., pas d'œuvre en rapport.

²¹ Pas d'œuvre en rapport; PUGLISI 1999, nm.; MEYER 2004, n° 18.

²² Pas d'œuvre en rapport; nm. MEYER 2004, n° 19.

suivre d'un *Christ de douleur*²³ (fig. 5) dont le modèle réapparu récemment a été montré en 2015 à l'exposition *Da Cimabue a Morandi*²⁴. La version d'après laquelle Rousselet travailla appartenait peut-être à Claude Helyot (1628-1686), conseiller en la cour des Aides, « amateur passionné, compétent et fort riche²⁵ » qui possédait des tableaux modernes et avait voyagé à Rome, où il avait appris à peindre. Que Rousselet, devenu depuis peu son propre éditeur, ait gravé trois tableaux de l'Albane, montre l'importance accordée au peintre, d'autant que parmi les Italiens, seul Guido Reni (1575-1642) retenait alors son attention. Cette gravure incita sans doute Etienne Picart (1632-1721)²⁶ son élève à en donner une nouvelle interprétation à Rome, où il séjourna avec Guillaume Vallet (v.1634-1704) de 1655 à 1662, qu'il dédia à son retour en France au duc de La Meilleraye (1632-1713)²⁷ (fig. 6).

Alors que depuis 1635 les graveurs étaient à l'origine de ces quelques interprétations, après 1665 et jusqu'en 1705 environ, c'est en tant qu'éditeurs que des burinistes comme Guillaume Chasteau (1635-1683), François de Poilly (1623-1693) et Guil-

²³ MEYER 2004, n° 44.

²⁴ Exposition *Da Cimabue a Morandi*, 2015, p. 27; collection particulière, ca 1620, 850 mm x 1250 mm; PUGLISI 1999, 77 LV.a.

²⁵ J. Thuillier et P. Rosenberg, exp. La Hyre, 1989, n° 313. Selon la préface, tirée de sa vie par le père jésuite Jean Crasset, dans ses *Oeuvres spirituelles avec un abrégé de sa vie*, Paris Coignard 1710, p. 30, « Il avait acheté à Rome quantité de beaux Tableaux, dont il en avait qui n'étaient pas assez modestes. Comme il avait appris à peindre, il en couvrit quelques-uns et brûla les autres, quoique que de grand prix, en disant avec le grand Cardinal de la Rochefoucault, qu'il valait mieux perdre des tableaux que de perdre des âmes: *pereant tabulae, ne pereant animae* ».

²⁶ BnF Est., BD-31-FOL

²⁷ La dédicace, « Illustrissimo Adolescenti D.D. Duci - de la Meilleraye franciae pari [...] », ne laisse aucun doute; il ne peut s'agir que du nouveau duc, et non de son père mort en 1664. Précisons qu'Armand-Charles avait épousé Hortense Mancini, nièce de Mazarin, dont il mutila les tableaux et les antiques qu'il avait hérités en 1661. Il existe un état sans la dédicace; l'adresse a été modifiée, en bas de la composition on lit: *franciscus albanus pinx. romae in palatio ducis saluiati- Stephanus Picart Ro. f. et ex. rue S^t. Jean de beaunais*, la localisation du tableau n'apparaît pas dans l'état précédant où, après la dédicace, le graveur a simplement indiqué, *stephanus Picart Ro.^{ms} sculp. Et ex.*

laume Vallet²⁸, prirent l'initiative de faire graver des œuvres de l'Albane par les membres de leur atelier. Ce sont tous trois des artistes célèbres, académiciens, graveurs du roi, qui dans leur jeunesse travaillèrent à Rome. Ils furent rapidement suivis par d'autres éditeurs comme Étienne Gantrel (1645/6-1706), Antoine Trouvain (v. 1653-1708)²⁹, Nicolas (mort 1718) et Jean-Baptiste Bonnart³⁰. C'est alors que s'accrut l'interprétation de l'œuvre de l'Albane.

Ne pouvant en quelques pages présenter la production de ces trois éditeurs qui monte à une trentaine de planches, sans compter celles de leurs confrères, je m'en tiendrai au plus important, Guillaume Chasteau, qui a fait graver dix-huit planches d'après l'Albane alors que Poilly n'en a édité que cinq et Vallet dix, en mettant sa production en regard de la leur. Leur séjour à Rome décisif, car sensibilisés à l'art italien tout au long de leur carrière, ils lui donnèrent une place importante dans leur production éditoriale: il semble que chez Chasteau, l'Albane occupe même la première. Alors qu'en Italie aucun d'entre eux n'avait été chargé de graver ses œuvres, dès leur retour en France, tous trois en firent interpréter plusieurs.

Dès 1663, un an après son retour en France, Guillaume Chasteau est nommé académicien et en 1665, il ouvre sa propre maison d'édition³¹. Les dix-huit gravures d'après l'Albane qu'il fit paraître se répartissent sur toute sa carrière parisienne. À l'exception de la *Sainte Famille* (fig. 7), exécutée à Rome par son ancien élève Benoît Farjat (1645/1655-1724)³², qu'il publia en 1673 ou 1674, lorsque celui-ci revint en France, Chasteau édite des estampes qu'il a lui-même fait graver. Ces dix-huit planches

²⁸ Sur ces deux graveurs, voir LOTHE 1994, IFF et MEYER 2002.

²⁹ Sur les éditeurs d'estampes, voir M. PREAUD et al. 1987.

³⁰ Sur les Bonnart, voir CUGY 2017, p. 136, 164.

³¹ Voir MP et IFF Chasteau.

³² Sur Farjat voir IFF et POMMIER 1996, pp. 13-22. C'est peut-être le succès de la suite de *Vénus et Adonis* gravée en 1672 par Baudet pour Paolo Falconieri (IFF 32-35, PUGLISI 1999, 71, Louvre), qui incita Farjat à graver ce tableau de l'Albane.

proposent aux amateurs des sujets peu variés. On trouve une *Annonciation* (fig. 8)³³, une *Nativité*³⁴, alors attribuée à Carrache, huit *Saintes familles* (fig. 9)³⁵, une *Vierge à l'enfant*³⁶, deux *Samaritaine*³⁷, deux *Noli me tangerè*³⁸. Ces thèmes retiennent également Poilly³⁹ et Vallet, Gantrel, Trouvain, et Bonnart. Dans l'ensemble de la production, seulement deux sujets tirés de l'Ancien Testament⁴⁰ et deux sujets mythologiques⁴¹. Cette importance accordée à quelques thèmes tirés de la vie du Christ contribua à figer la connaissance que les français avaient alors de l'art de l'Albane et à renforcer l'idée selon laquelle l'artiste se renouvelait peu.

Passer en revue toutes ces estampes étant impossible, je n'en retiendrai que quelques unes afin de définir les caractéristiques de cette production. On constate d'abord que souvent, les éditeurs n'hésitent pas à revenir sur une composition dont leurs concurrents viennent de donner une interprétation, mais qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une copie. Il en est ainsi de

³³ IFF 87 (PUGLISI 1999, 53, Louvre).

³⁴ IFF 172 (PUGLISI 1999, 11 A, Louvre).

³⁵ IFF 7, 90 (PUGLISI 1999, 143, ancienne Walpole Gallery, London). La 3^e et la 4^e proches du n° 90 (non décrites dans l'IFF; PUGLISI 1999, nm) avec un paysage étendu à droite et une grande plante à gauche pour l'une et inscription ECCE AGNVS DE[US] sur l'autre. La 5^e, IFF 91 (attribuée à Simonneau, PUGLISI 1999, 62 LCB, perdu). La 6^e, IFF92 (P416, Château de Fontainebleau), la 7^e IFF Farjat 6; PUGLISI 1999, L34, perdu et la 8^e *Sainte famille allaitant* de Simonneau (BD-31-FOL, p. 7; PUGLISI 1999, 62. LC.B).

³⁶ Pas d'œuvre en rapport, PUGLISI nm.; MP [24]; la gravure m'a été signalée par Anne Nadeau qui prépare le catalogue de l'œuvre de Simonneau [Vienne Albertina (Hb 170 fol. 12)].

³⁷ IFF 102 et 103 (PUGLISI 1999, 74 LV.g; pas de tableaux en rapport).

³⁸ IFF 99 et IFF 104 (PUGLISI 54; Louvre), IFF 99 et une troisième non retrouvée, signalée par Dodd 1824.

³⁹ Voir par exemple, BR: 1917,1208.708, repr. Pas de tableau en rapport.

⁴⁰ *Eliezer et Rebecca* (IFF Chasteau 83) et *Abraham et les 3 anges* éditée chez « Bonnart J.*c » selon HEINECKEN 1778.

⁴¹ *Vénus qui coupe les ailes de l'amour* chez Vallet selon HEINECKEN 1778 et *Le mépris de l'Amour pour les richesses* (British 1874,0808.1535), gravure de Claude Duflos (1665-1727) rééditée avant 1718 par Nicolas Bonnart (IFF Duflos 50).

La *Lavense* (fig. 10), gravée par Chasteau lui-même d'après un tableau que Malvasia jugeait « tremendissimo »⁴², et qui se trouvait alors dans les collections Barberini⁴³. Vallet lui aussi en donna une interprétation⁴⁴, avec quelques variantes qui modifient l'expression de la Vierge et le rapport entre personnages et paysage (fig. 11). Ont-ils travaillé d'après un même modèle et lequel ? Il est probable qu'on trouvait alors à Paris plusieurs copies ou répliques d'atelier de ce célèbre tableau. Si les auréoles et les quelques modifications qui viennent d'être indiquées sont suffisantes pour identifier le modèle, la gravure de Vallet pourrait avoir été exécutée d'après le tableau qui appartenait au duc de Lesdiguières (1645-1681) et passa chez l'abbé de Camps (1643-1723) puis dans la collection du Régent, Philippe d'Orléans (1674-1723), neveu de Louis XIV, grand amateur de l'Albane. On sait que Colbert de Seignelay (1651-1690), fils du grand Colbert, possédait également une version de ce tableau qu'Antoine Schnapper⁴⁵ pensait être celle du duc d'Orléans; ne peut-on supposer qu'il s'agirait plutôt du tableau interprété par Chasteau ? Parue en 1791, une gravure de Jacques Couché (1750/59-1835 ?)⁴⁶ exécutée pour la *Galerie d'Orléans*, similaire à la gravure de Vallet et accompagnée de l'historique du tableau, permet de proposer cette hypothèse.

Décider du modèle d'après lesquels les graveurs ont travaillé est toujours difficile, surtout lorsqu'il s'agit de l'Albane, quand on sait que les copies peintes étaient nombreuses et que son atelier multiplia répliques et variantes. Comment alors déterminer si le graveur est responsable des modifications qui existent par rapport au modèle qu'il est supposé avoir suivi ? Qu'en est-il des

⁴² IFF 7. MALVASIA 1678 II, p. 197.

⁴³ PUGLISI 1999, 145, pl. XXII.

⁴⁴ BnF Est., BD-31(B)-FT 4; BR: 1917,1208.1562, repr.; PUGLISI 1999, 145 and 145.LV.a.

⁴⁵ 1994, p. 369.

⁴⁶ IFF 57; BR: 1855,0609.361.

deux *Saintes Familles* gravées par Farjat (fig. 7)⁴⁷ et Poilly (fig. 12)⁴⁸ ? Peut-on parler pour la seconde d'une libre interprétation ou d'une copie déguisée de la première ? Est-ce intentionnellement que tous les éléments de la composition ont été modifiés, ce qui crée peut-être abusivement une composition à la manière de l'Albane ? Existait-il une œuvre attribuée au peintre conforme à cette autre version ? Vu les pratiques de Poilly, dont atteste *Le Repos pendant la fuite en Egypte*⁴⁹, certes anonyme, un doute subsiste: partant d'un tableau d'Annibal Carrache qu'il a lui-même gravé⁵⁰, Poilly proposa une nouvelle estampe. Ajoutant le motif de Joseph faisant boire l'âne, il enrichit la composition en s'inspirant d'un autre tableau alors attribué à Carrache, en possession de Claudine Bouzonnet-Stella (1636-1697), qui le tenait de son oncle Jacques Stella (1596-1657)⁵¹. Ces montages et variantes permettaient ainsi à Poilly d'enrichir son fonds à peu de frais. Qu'en est-il de la *Sainte famille avec Joseph lisant appuyé contre un arbre*, dont Charles Simonneau (1645-1728) donna deux interprétations très proches qui furent éditées par Guillaume Chasteau⁵² ? Les infimes différences s'expliquent-elles par la liberté de son inspiration ou avait-il deux tableaux différents sous les yeux ? Aurait-il travaillé à partir d'une des miniatures exécutées par Elisabeth Hérault (1642-1695)⁵³, épouse de

⁴⁷ IFF6; PUGLISI 1999, L34.

⁴⁸ BR: U,4.13, repr.; PUGLISI 1999, nm.

⁴⁹ BSG, W fol. 241 (4) inv 352 (56).

⁵⁰ BR: U,1.62, repr.; LOTHE 1994, n°310.

⁵¹ Exp. Jacques Stella, 2014, Michaël SZANTO, p. 249, n° 158.

⁵² Ces deux gravures sont si proches qu'elles ont été confondues dans l'IFF; l'une de grandes dimensions (492 mm x 612 mm; IFF (Chasteau) 90; fig. 9) est signée de Chasteau; l'autre un peu plus petite (477 mm x 605 mm), de moins belle qualité, est anonyme. Dans celle qui est signée, une grande plante occupe l'angle inférieur de la composition et sur le côté de l'arbre contre lequel est appuyé Joseph se voit un arbrisseau et une large bande de paysage, autant d'éléments qui manquent dans l'autre version.

⁵³ Voir MP: dans l'inventaire après décès de Chasteau figurent quelques tableaux et miniatures d'après l'Albane.

Chasteau depuis 1665⁵⁴, qui répondait elle aussi au sein de l'atelier au goût des amateurs pour les œuvres de l'Albane ? Mais, pourquoi deux gravures si semblables ? Quel intérêt pour un éditeur ? Répondait-il à une commande ? Ne serait-ce pas pour éviter que les cuivres ne s'usent trop vite ? Ici comme pour Poilly, cette seconde version, qui tient de la copie, s'effectuait à peu de frais; inutile de refaire un dessin préparatoire; le gain de temps et donc le gain financier étaient considérables.

Mais souvent la copie provenait d'un autre atelier et il était fréquent qu'on ne retienne qu'une partie de la composition. Cette attitude est celle de Pierre Landry (actif 1630-1701)⁵⁵ pour le *Baptême du Christ* (fig. 13)⁵⁶, gravé par Vallet lui-même (fig. 14)⁵⁷, dont il supprima la partie supérieure avec l'apparition de Dieu porté par les anges, et simplifia le paysage, passant d'une composition verticale à une composition horizontale. La gravure très médiocre, évidemment beaucoup moins coûteuse que celle de Vallet, était destinée à un public plus étendu, indifférent à l'art de l'Albane, et seulement intéressé par le sujet. Certains thèmes, comme celui de *La Samaritaine*, étaient à la mode et, à l'instar de Chasteau (fig. 15), les éditeurs y revinrent à plusieurs reprises en reprenant la même composition à laquelle ils se contentaient d'apporter de légers changements: un chêne au lieu d'un palmier par exemple (fig. 16)⁵⁸. Il est probable que cer-

⁵⁴ Notons qu'elle épousa le dessinateur, graveur et éditeur Jean-Baptiste Bonnart et qu'en 1707, leur fille se maria à Jean-Baptiste de Poilly qui lui aussi édita plusieurs estampes d'après l'Albane, notamment *Saint Jean prêchant au désert* (Rome, Istituto centrale per la grafica) et les quatre *Eléments* gravés par Baudet quelques années plus tôt; ces cinq planches sont citées comme lui appartenant en propre dans son contrat de mariage du 15 janvier 1707 (AN, MC XLIX-439).

⁵⁵ IFF 279.

⁵⁶ BnF Est, BD-31 (B)-FT 4.

⁵⁷ BnF Est, BD-31-FOL, p. 16 (P 65, Bologne, Pinacoteca Nazionale). Vallet en fit faire également une copie en largeur, par les membres de son atelier, mais avec Dieu le père (BnF Est., SNR-VALLET).

⁵⁸ Chasteau IFF 102-103; MP 14, 1 et 2.

taines de ces variations étaient le fait de l'atelier de l'Albane, mais comment en décider quand on connaît la liberté prise par les graveurs ?

L'Albane étant un artiste recherché, chaque éditeur se devait de proposer à la clientèle au moins une de ses œuvres. C'est ce qui amena sans doute Gérard Edelinck (1640-1707)⁵⁹ et Pierre Landry (actif 1630-1701) à s'intéresser à *La Samaritaine* (fig. 17-18), ce dernier allant jusqu'à en donner trois versions. L'une très rare, signée par un certain N. le Clercq, dont on ne sait rien (fig. 19)⁶⁰, sert de modèle à une deuxième version anonyme de format un peu plus réduit⁶¹: la composition est inversée, le verset des Évangiles donnant la parole au Christ et explicitant son geste a disparu, de même que le fût brisé de la colonne cannelée. Quant à la troisième, selon Heineken, elle est en hauteur. Force est de constater une nouvelle fois qu'un même éditeur proposait souvent différentes versions d'une même composition, de qualité variable, dans des formats différents, avec des variantes minimales. Cette remarque n'a rien de spécifique à l'interprétation de l'œuvre de l'Albane, et on retrouve ce procédé, passé trop souvent inaperçu⁶² pour un grand nombre de compositions d'autres peintres. Malgré ces versions très proches d'un éditeur à l'autre, on remarquera que soucieux de protéger leurs productions des contrefaçons de leurs confrères, tous prirent des privilèges; ces modifications infimes étaient peut-être une façon de les contourner et surtout d'attirer une clientèle

⁵⁹ BnF Est., BD-31-FOL, p. 20.

⁶⁰ NM la gravure, de grande dimension (715mm x 950mm), retrouvée grâce à l'aide de Martin Schuster, est d'assez belle qualité, en dehors du traitement des mains assez schématiques. La seule épreuve connue à ce jour est conservée à la Kunstsammlungen der Veste de Coburg (inv. IX,213,2a).

⁶¹ 525 mm x 401 mm, IFF 281; aucun tableau n'a pu être mis directement en rapport avec ces gravures PUGLISI 1999, 74 LV.g.

⁶² Le peu d'intérêt porté en général à la gravure de qualité moyenne, voire médiocre, explique cette méconnaissance, pourtant ce processus est révélateur de la réalité du marché et de l'attitude des éditeurs, de leur façon de se constituer rapidement un fonds leur permettant de répondre à des demandes variées et à des publics les uns aisés les autres soucieux de leurs deniers.

susceptible d'acheter plusieurs versions chez les uns ou les autres.

Qu'il s'agisse de Chasteau, Vallet, Edelinck, ou de Poilly tous ces éditeurs ont fait graver les œuvres de l'Albane en grand format, alors que celles-ci étaient au contraire de petites dimensions. Ils leur firent perdre ainsi ce caractère précieux d'œuvres de cabinet qui plaisait tant aux amateurs. Pour que leurs gravures puissent servir aux thèses, ils transformèrent systématiquement les compositions verticales en compositions horizontales, n'hésitant pas à ajouter un premier plan, à compléter les personnages que le peintre n'avait représentés qu'à moitié ou à étendre le paysage sur le côté. Il en fut ainsi de *L'Annonciation*⁶³ et du *Noli me tangeré*⁶⁴, proposés par Chasteau, du *Baptême du Christ* par Landry⁶⁵, des *Samaritaines* de Landry et d'Edelinck⁶⁶, de la *Vierge adorée par les anges* parue chez François de Poilly⁶⁷, de *l'Espérance, la Foi, la Charité*⁶⁸ par Vallet (fig. 20) ou du *Saint Jérôme*, d'abord édité par Antoine Trouvain (v. 1653-1708) et réutilisé au XVIII^e siècle par Jean-François Cars (1661-1738)⁶⁹ ou encore de *La Vierge sortant l'enfant de son berceau* gravée à Rome par Jean Langlois (1649-1712), alors qu'il était pensionnaire de l'Académie de France, et que Claude Malbouré (v. 1645-1706) édita à son retour⁷⁰. Très répandue, cette utilisation pour les

⁶³ IFF 87; PUGLISI 1999, 53, Louvre.

⁶⁴ IFF 104; PUGLISI 1999, 54, Louvre.

⁶⁵ IFF 279.

⁶⁶ Selon ROBERT DUMESNIL 1844, vol. 7, p. 174.

⁶⁷ Gravure sans le nom de l'Albane, déjà évoquée; thèse de philosophie au collège du Plessis-Sorbonne à Paris d'Abraham de Thesut le 31 juillet 1667; [BSG, w fol. 241 (4) inv 352 (56)].

⁶⁸ PUGLISI 1999, 139 V.a.; BnF Est., AA 6 thèses: tentative en Sorbonne le 17 février 1700 d'Edouard Achille de Sassenage. La planche a été copiée en petit pour Malbouré et utilisée pour une thèse soutenue le 23 juillet 1760 et 1764.

⁶⁹ BnF Est., AA 6 thèses, t.2: thèse de théologie soutenue à la Sorbonne en 1742 par Joseph-Hubert de Vintimille. PUGLISI 1999, L. 293.

⁷⁰ Non mentionnée dans l'IFF, la gravure est signée « L'albane pinxit, J. Langlois sculp. Romae ». Elle a été utilisée pour la thèse de théologie (*Mineure*) soutenue en Sorbonne par Charles Emmanuel de La Vieuville le 14 janvier

thèses assurait un tirage important et répété, d'autant que les planches servaient durant plusieurs décennies à de nombreux candidats à Paris comme en province⁷¹. Par ailleurs, le grand format, qui était à la mode permettait aux gravures de rivaliser avec les tableaux, car placées dans un cadre, on pouvait les exposer avantageusement sur un mur.

Les modèles : les relations avec les amateurs et collectionneurs

La lettre des gravures ne permet pas de connaître les relations entre les éditeurs, les graveurs et les collectionneurs, car elle ne livre le nom que d'un seul amateur, François Belluchau, secrétaire du roi, administrateur de la marine sous Colbert, mort avant 1699, qui possédait une collection de tableaux et d'estampes⁷². Comme le précise la lettre, Simonneau grava un *Repos en Egypte* (fig. 21-22) provenant «du Cabinet de Mons'^[sieur]/ Belluchau secret'^[aire] du Roy, et/ Tresorier de France⁷³.» Cependant contrairement à ce qui a été affirmé, le tableau interprété ne peut pas être celui qui est aujourd'hui con-

1702, et porte à cette date l'excutit de Malbouré: «Malbouré ex[cutit]. Rüe S[ain]t Jacques au dessus de St. Benoist C[um].P[rivilegio].R[egis].» (BnF Est., AA 6 thèses (E023299); PUGLISI 1999 nm). Comme la lettre l'indique c'est à Rome que Langlois a gravé cette planche, sans doute lorsqu'il était pensionnaire de l'Académie, donc probablement en 1673, date à laquelle il quitta semble-t-il l'Italie n'ayant pas satisfait pleinement le directeur, Charles Errard. Notons qu'il a gravé également à Rome une Vierge d'après Corrège qui sera aussi éditée par Malbouré (IFF 9). A quel moment l'éditeur fit-il l'acquisition de la planche qui nous intéresse ici ? On sait que les deux hommes étaient liés au moins depuis 1695, car le 5 octobre Malbouré fut parrain de Marie, fille de Jean Langlois (voir PREAUD et al., 1987). Mais, s'il ne s'agit pas d'une réédition Malbouré avait également édité un portrait de Guillaume de La Brunetière gravé en 1677 par Langlois d'après Bon Boulogne (IFF 54). Il se pourrait donc que Malbouré ait acquis la *Vierge sortant l'enfant de son berceau* peu après le retour de Langlois en France.

⁷¹ Sur l'utilisation des estampes pour les thèses notamment par Gantrel et Vallet, voir MEYER 2002.

⁷² BONNAFFE 1884, p. 18; DU PRADEL le mentionne en 1692 dans le *Livre commode des adresses*, 1878, t. 1, p. 221.

⁷³ IFF 92.

servé au Château de Fontainebleau⁷⁴, que le collectionneur vendit à Louis XIV en 1685. Les différences sont bien trop considérables. Il faut plutôt supposer que Belluchau possédait deux tableaux de l'Albane sur ce thème.

Pour ce qui est des autres amateurs dont les tableaux auraient été gravés, on en est réduit à des hypothèses. Ainsi, il se pourrait que Everhard Jabach (1618-1695) ait autorisé Chasteau à graver son *Noli me tangere* (fig. 23)⁷⁵ et qu'il l'y ait même incité afin d'en faciliter la vente; l'œuvre qui lui appartenait, du moins on le suppose⁷⁶, fut vendue à Louis XIV en 1685. Les relations entre Jabach et Chasteau avaient dû être facilitées du fait que Noël Coypel (1628-1707), beau-frère et associé de Chasteau, travaillait pour le collectionneur à l'exécution de copies peintes destinées notamment à garder le souvenir des œuvres dont il se séparait. De même, comme l'a remarqué Antoine Schnapper, il se pourrait que la *Vierge allaitant l'enfant* attribuée à Simonneau⁷⁷ soit à rapprocher du tableau qu'André Le Nôtre (1613-1700), le jardinier de Versailles, légua à son frère⁷⁸. On peut présumer que Chasteau ou Coypel l'ont sollicité. Si on ignore l'identité de la plupart des collectionneurs, on sait que cinq des tableaux gravés pour Chasteau furent acquis en 1685 par Louis XIV: le *Noli me tangere* issu donc probablement de la collection Jabach, *La Nativité* de Carrache⁷⁹, *L'Annonciation*⁸⁰, *Le repos de la Sainte Famille*, acquis de Belluchau, *Le Baptême du Christ*⁸¹ gravé par Charles Simonneau et aujourd'hui au musée de Lyon, qui avait

⁷⁴ PUGLISI 1999, 164. Signalons qu'un tableau encore différent sur le même thème est passé en vente à Stuttgart (Nagel Auctioneeren, Wednesday, 17 Septembre 2008, lot 633).

⁷⁵ IFF 104, PUGLISI 1999, 54.

⁷⁶ Exp. 2000, n°8.

⁷⁷ MP 21 pl.; IFF Chasteau 91.

⁷⁸ Voir exp. *André Le Nôtre* 2014.

⁷⁹ Louvre. PUGLISI 1999, 53. Sur l'action de Coypel en faveur de la vente voir BOYER 1990, pp. 157-168.

⁸⁰ Exp. 2000, n°7.

⁸¹ IFF Chasteau 95, gravure à l'eau-forte attribuée à Charles Simonneau; la lettre de l'estampe ne précise pas non plus le nom du peintre.

appartenu à Mazarin puis à Harlay qui l'avait offert à Louis XIV⁸². Il semble que certains tableaux gravés par Chasteau soient passés entre les mains de Noël Coypel et de Charles-Antoine Hérault (1644-1718), ses beaux-frères, qui cherchaient à les vendre. Il est évident qu'en les faisant connaître par la gravure, il attirait ainsi l'attention des amateurs, et en facilitait la vente. Il est probable que certains collectionneurs qui souhaitaient se défaire des tableaux en question, soit pour réaliser des plus-values, soit pour en acheter d'autres, eurent eux aussi recours à ce procédé⁸³. Ce fut probablement le cas lorsque quelques années plus tard, entre 1705 et 1714⁸⁴, John Drummond, comte de Melfort, connu pour sa galerie de tableaux, pour qui Benoît Audran (1661- 1721) grava le *Baptême du Christ* qu'il lui dédia⁸⁵. Ce tableau fut acquis peu après par Philippe

⁸² Exp. 2000, n° 24. PUGLISI 1999, 105. Sur ces acquisitions dans l'exposition du Louvre, *op. cit.*, voir PUGLISI B, pp. 13-33, et de façon générale l'ensemble du catalogue.

⁸³ Pareillement l'exposition de tableaux organisée en 1683, peu après la mort de Chasteau, à l'hôtel Senneterre, par Ayrault et Coypel (1628-1707) qui avait été directeur de l'Académie de France à Rome de 1673-75 (p. 25) où figura nombre de ceux que Chasteau avait fait graver était très favorable pour le marché de la gravure comme pour celui des tableaux, faisant connaître les œuvres auprès d'un large public. Voir SZANTO 2008.

⁸⁴ Selon Edward Corp, correspondance du 14 mai 2016. Sur John Drummond, voir CORP 2009, p. 198.

⁸⁵ PUGLISI 1999, 105. IFF 35. Le cuivre de Benoît Audran et la copie que lui-même en avait exécutée en petit sont cités en 1756 dans l'inventaire après décès d'Hélène Audran, fille de Gérard, art. 45; 100 livres (19 août, Paris, Minutier central des notaires, ET / LXXVII /1038); le même sujet copié, 9 épreuves: 60 livres. Acte cité par Janan, t. 3 (Annexes) p. 13. Le cuivre est mentionné dans le *Mercur de France*, de juillet 1761 (p. 168 et sq), *Catalogue des Estampes de feu Gérard Audran, qui se trouvent chez Michel Audran, son petit neveu, Entrepreneur des Tapisseries pour le Roi a la Manufacture Royale des Gobelins, seul possesseur des Planches*, p. 175. Michel Audran passa également une annonce en septembre 1761 dans le *Journal chrétien, dédié à la reine*, (p. 183): «Ceux de nos lecteurs, qui sont curieux de se faire des Cabinets d'Estampes, seront charmés de trouver ici une suite de Sujets pieux et Chrétiens, gravés pour la plupart, d'après les plus grands Maîtres, par le célèbre feu Gérard Audran. Ils pourront se les procurer chez Michel Audran, son petit neveu, Entrepreneur

d'Orléans, futur Régent, qui à l'instar du roi son oncle, admirait l'artiste dont il possédait une dizaine de tableaux, dont certains lui venaient de son père⁸⁶. On sait que 14 ans après leur parution, les gravures de Baudet d'après la *Suite de Vénus et Adonis*⁸⁷ incitèrent Louis XIV, par l'intermédiaire de son ministre Louvois, à en acheter les originaux en Italie⁸⁸.

Malgré le goût du monarque pour les compositions de l'Albane, on ne trouve aucune interprétation de ses tableaux dans le recueil dit du *Cabinet du Roi*⁸⁹ paru en 1677. Ce n'est pas pour étonner, car Louis XIV ne possédait à cette date que peu d'œuvres du peintre, alors qu'à sa mort il en avait trente et une. C'est à partir des années 1680 et surtout en 1685 qu'elles furent achetées pour la plupart. Mais de 1671 à 1715, contrairement à l'époque précédente, les commandes passées par le roi aux graveurs ont célébré avant tout les batailles et les grandes réalisations de son règne. Et lorsque exceptionnellement parurent quelques interprétations de ses tableaux, l'initiative en venaient des graveurs. Il en fut ainsi du *Jean-Baptiste prêchant la foule*, gravé vers 1698 par Jean-Baptiste de Poilly (1669-1728)⁹⁰ qui provenait de la collection du cardinal Mazarin (1602-1661). Quant à Etienne Baudet (1638-1711), alors âgé de 73 ans, pour témoigner sa reconnaissance à Louis XIV qui en 1693 l'avait nommé « graveur ordinaire de son cabinet », souhaitant sans

des Tapisseries pour le Roi à la manufacture Royale des Gobelins, seul possesseur des planches».

⁸⁶ PUGLISI, in exp. 2000, pp. 24-25.

⁸⁷ BELLORI, éd. BOREA 2009 A, p. 682 ; BOREA 2009 B, p. 403, ill. XXVII/70-73, MEYER1878, II, p. 205, n°4. BALDINICCI, éd. BOREA 2013, p. 9; PUGLISI 71.IV, les tableaux sont conservés au Louvre; IFF 35; BR: U,11.16-18 repr. et 1884,0726.108, repr.

⁸⁸ Voir BREJON DE LAVERGNÉE, 1995 (1996), pp. 135-153.

⁸⁹ FELIBIEN, 1677. Paris, t. 1.

⁹⁰ Bologna Bibl. Com.le Archiginnasio G.D.S. - BOLOGNA (<http://imago.sebina.it/SebinaOpacIMAGO/Opac?action=search&thNomeDocumento=IMA0004535T>); Amsterdam, RP-P-OB-63.468 - Rome, Istituto per la grafica

doute satisfaire le goût du vieux roi pour l'œuvre de l'Albane, il lui dédia deux ans plus tard, non pas une estampe d'après un tableau de ses collections, mais la *Suite des Eléments* (fig. 24⁹¹) que le monarque ne connaissait pas puisqu'elle se trouvait à Turin dans les collections duciales. Vingt-trois ans après avoir gravé la *Suite de Vénus et Adonis* sur laquelle il avait établi sa réputation en France, Baudet renouait ainsi avec l'œuvre du peintre, qu'il avait délaissée pour la traduction des antiques et de Poussin. Dans ses conditions, on ne s'étonnera pas qu'il ait fait passer dans sa transcription un peu de classicisme à la française. On jugera sans doute plus facilement de cette évolution de la sensibilité du graveur par la comparaison de deux de ses interprétations: le *Noli me tangere* gravé à Rome mais édité à Paris en 1675, et *Le Parfait Modèle* [sic] *des mères Chrétiennes*⁹², où transparait quelque chose des modèles français de Bourdon et de Poussin; on constate également que dans cette dernière transcription, la couleur s'efface au profit du dessin⁹³.

Comme le cycle de *Vénus et Adonis*, celui des *Eléments* connut un succès considérable auprès des graveurs et du public, comme en atteste le très grand nombre de copies parues chez les meilleurs éditeurs du temps. Dès lors, la production mythologique⁹⁴ et al-

⁹¹ Les gravures sont datées de 1695, IFF 37-40; BR, 1917,1208.711-4, repr.

⁹² «*Peint par l'Albane - Gravé par Est. Baudet - Se vend a Paris chez P. Drevet rue St. Jacques a l'Annonciation avec Priuilege*», Rome Istituto centrale per la grafica, inv. FC. 68070. Puglisi nm. La gravure servit encore en 1790 pour illustrer la thèse de droit soutenue à Paris par Anne Brac de la Perrière (MEYER 2007, n° 27, p.393.7).

⁹³ La gravure, sans le nom de Baudet ni celui de Drevet son premier éditeur (informations cachées sous la partie supérieure du bas de thèse) a été utilisée pour une thèse de droit soutenue à Paris aux Ecoles de droit par André François Anne Brac de La Perrière, le 10 août 1790: le cuivre appartenait probablement à Le Fort dont le nom apparaît au bas de la planche des positions (BnF Est., AA6 thèses, t. 2 MEYER 2007, n° 132, ill.) et sur Lefort, MEYER 1994.

⁹⁴ Ainsi, le 22 juillet 1717, Philippe Simonneau (1685-apr. 1753) obtint un privilège du Roy (BnF Est., RES Ye-7-ptt fol., p. 30) pour *Vénus et l'amour* (Vaticane V63, fig. 6). Selon Heineken, il grava lui aussi une interprétation de la *Suite des Eléments*, probablement une copie de celle de Baudet.

légorique de l'Albane supplanta chez les graveurs sa production religieuse, qui finit par n'être plus que très exceptionnellement interprétée. On remarquera là encore que ce sont les Français, et notamment Baudet, qui firent connaître les œuvres de l'Albane conservées en Italie⁹⁵. Mais alors qu'ils avaient été les premiers à graver les fresques de son maître Annibal Carrache⁹⁶, ils délaissèrent tout un pan de sa production, celui des grands décors, qui fut exploité par les artistes italiens. Fragonard (1732-1806) qui s'y attacha exceptionnellement n'en rendit compte que de façon fragmentaire⁹⁷.

⁹⁵ A une date indéterminée, Baudet a également gravé *La Samaritaine* (IFF 16; BR: U,4.9, repr.).

⁹⁶ En 1745, Dezallier mentionne la plupart des grands décors, notamment celui de San Diego exécuté par l'Albane en collaboration avec Annibal Carrache (l'ensemble est gravé par Simon Guillain, voir BOREA 1986, LXIII), et ceux des galeries Verospia et de Bassano.

⁹⁷ Huit de ces dessins, exécutés par l'artiste à la demande de l'abbé de Saint-Non (1727-1791) lors du voyage en Italie, ont été gravés entre 1770 et 1772 par le célèbre amateur lui-même et font partie de la suite des *Griffonis* (CAYEUX 1964, pp. 327-384).

Bibliographie. Sources manuscrites

Lettre de Pierre Jean-Mariette à son père, Bologne le 2 février 1719:
 Louvre, arts graphiques, A1645.
 NOTES MANUSCRITES DE PIERRE-JEAN MARIETTE: BnF Est., Ya²-4.

Sources imprimées

- ALBANE 2000 = *L'Albane 1578-1660*, catalogue della mostra [Louvre 2000], a cura di S. Loire, Paris 2000.
- BALDINUCCI 2013 = *Filippo Baldinucci, Cominciamento e progresso dell'arte dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de'piu eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di E. Borea, Torino 2013
- BELLORI 2009 = *Giovan Pietro Bellori. Le vite de'pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, Torino [1976] 2009, vol. 2.
- CARRACCI 1989 = *Annibale Carracci e sui incisori*, catalogue della mostra [Istituto nazionale per la grafica, Roma], a cura di E. Borea, Roma 1986.
- LA HYRE = *Laurent de La Hyre (1606-1656)*, catalogue della mostra [Grenoble, Rennes et Bordeaux 1989-1990], a cura di J. Thuillier, P. Rosenberg, Genève 1989.
- LE NÔTRE = *André Le Nôtre en perspectives 1613-2013*, catalogue della mostra [Château de Versailles, 22 octobre au 23 février 2014], a cura di B. Saule, P. Bouchenot-Déchin et G. Farhat, Paris 2014.
- BONNAFFÉ 1884 = E. BONNAFFÉ, *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle*, Paris 1884.
- BOREA 1986 = E. BOREA, voir CARRACI.
- BOREA, 2009 A = E. BOREA, voir BELLORI.
- BOREA, 2009 B = E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 vol., Pisa 2009.
- BOREA, 2013 = E. BOREA, VOIR BALDINUCCI.
- BOYER 1990 = J.-Cl. BOYER, *Peinture italienne et négoce parisien au XVII^e siècle: figures du marchand de tableaux*, in «Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France», Paris 1990, pp. 157-168.
- BREJON DE LAVERGNÉE 1996 = A. BREJON DE LAVERGNÉE, «Lettres inédites de Louvois conservée à Vincennes: le rôle de l'Académie de France à Rome et les acquisitions d'œuvres d'art»,

- Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris 1995 (1996), pp. 135-153.
- CATALOGUES DE LA COLLECTION D'ESTAMPES DE JEAN V ROI DE PORTUGAL 1996-2003= *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V roi de Portugal*, a cura di M.-Th. Mandroux-França et M. Préaud, 3 vol., Lisbonne 1996-2003.
- CAYEUX 1964= J. de CAYEUX, *Catalogue des griffonis de Saint-Non* in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris 1964, pp. 327-384.
- COCHIN 1758 = C.-N. COCHIN, *Voyage en Italie*, Paris 1758, t. 2.
- CORP 2009 = E. CORP, *A court in Exile*, Cambridge 2009.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745 = A.-J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* Paris 1745, t. 1.
- Da Cimabue a Morandi. Felsina Pittrice*, catalogo della mostra [Bologna, Palazzo Fava 14 febbraio-17 maggio 2015], a cura di Vittorio Sgarbi, Bononia e Bologna 2015.
- DODD 1824-1825 = T. DODD, *Connoisseurs Repertorium or a universal Historical Record of Painters*, Manchester 1824-1825, vol. 1.
- DU PRADEL 1878 = A. DU PRADEL, *Livre commode des adresses de Paris pour 1692*, Paris 1878.
- FELIBIEN 1672 = A. FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris 1672, t. 2, pp. 292-298.
- FELIBIEN, 1677. = A. FELIBIEN, *Tableaux du Cabinet du roy, Statues et bustes antiques des maisons royales*, Paris, t. 1, 1677.
- FÜSSLER [1805] = J. R. FUESSLER, *Catalogue critique des meilleures gravures d'après les maîtres les plus célèbres de toutes les écoles*, s.l. s.d. [Hildesheim 1805].
- HEINECKEN 1778 = H. von HEINECKEN, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, Leipzig 1778, t. 1, pp. 69 à 79.
- HUBER 1802 = M. HUBER, *Catalogue Raisonné du Cabinet d'Estampes de feu Monsieur Winckler...* Leipzig 1804, t. 2, pp. 16-22.
- INVENTAIRE DU FONDS FRANÇAIS, GRAVEURS DU XVII^O SIECLE, Paris 1939-2008, vol. 1-13 [voir PREAUD et WEIGERT].
- LA LANDE 1767 = J. de LA LANDE, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, 2^o éd., Paris 1767, vol. 2.
- LE COMTE 1699-1703 = F. LE COMTE, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et graveure*, Paris 1699-1703.

- LOTHE 1994 = J. LOTHE, *L'Oeuvre Gravé de François et Nicolas de Poilly*, Paris 1994.
- MALVASIA 1678 = C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologne 1678, t. 2.
- MAROLLES 1666 = M. DE MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris 1666.
- MAROLLES 1672 = M. DE MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris 1672.
- MEYER 1878 = J. MEYER, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Leipzig, 3 vol.
- MEYER 1994 = V. MEYER, *Le commerce des illustrations de thèses dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, quelques documents inédits*, in «Nouvelles de l'Estampe», mai 1994, n° 134, pp. 41-49.
- MEYER 2002 = V. MEYER, *L'Illustration des thèses à Paris dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris 2002.
- MEYER 2004 = V. MEYER, *L'œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVII^e siècle. Catalogue général avec les reproductions de 405 estampes*, Paris 2004.
- MEYER 2007 = V. MEYER, *Les thèses de droit à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles. Leurs soutenances, leurs illustrations. Catalogue des thèses de droit illustrées...*, in «Revue d'Histoire des facultés de droit et de la science Juridique», 2007, n° 27, pp. 7-396)
- MEYER 2016 = V. MEYER, *Heinecken et les français à travers la publication projetée du dictionnaire des Graveurs à Versailles (1778-1887)*, in «Nouvelles de l'estampe», 2016, n° 255, pp. 4-25.
- MEYER 2018 = V. MEYER, *Florent le Comte et la gravure*, in «Nouvelles de l'estampe», hiver 2017, 2018, n° 261, pp. 44-62.
- PILES 1699 = R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1699.
- POMMIER 1996 = H. POMMIER, *Benoît Farjat graveur italien d'origine lyonnaise*, in «Nouvelles de l'Estampe», n° 147, juillet 1996, pp. 13-22.
- PRÉAUD 1969-2008 = M. PRÉAUD, *Inventaire du Fonds Français, graveurs du XVII^e siècle*, Paris 1969-2008 t. 7-13.
- PRÉAUD 1987 = M. PRÉAUD, P. CASSELLE, M. GRIVEL, C. LE BITOUZE, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 1987.
- PRÉAUD 1990 = M. PRÉAUD, *Guillaume Chasteau, graveur et éditeur d'estampes à Paris (1635-1683), et la peinture italienne*, in «Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France», Paris 1990, pp. 125-146.
- PRÉAUD 1996-2003 = M. PRÉAUD, voir *Catalogues de la collection d'estampes...*

- PRÉAUD 1996-2013 = M. PRÉAUD, voir *Inventaire du fonds français...* t. 7-17
- PUGLISI 1999 = C. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven 1999.
- ROBERT DUMESNIL 1844 = A.P.F. ROBERT DUMESNIL, *Le peintre et graveur français*, Paris 1844, vol. 7.
- SCHNAPPER 1994 = A. SCHNAPPER, *Curieux du grand siècle*, Paris 1994.
- SPESSO 1997 = F. SPESSO, *Le picturae in aede Verospia aspetti dell'incisione Romana tra 600' e 700*, «Nuovi Annali della scuola speciale per archivisti e Bibliotecari», Anno XI, 1997, pp. 167-175.
- STELLA 2006 = *Jacques Stella (1596-1657)*, catalogue della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 17 nov. 2006-19 févr. 2007), a cura di S. Laveissière, Paris 2014.
- SZANTO 2008 = M. SZANTO, *Le dessin ou la couleur ? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV*, Genève 2008.
- WEIGERT 1939-1968 = R.A WEIGERT, *Inventaire du Fonds Français, graveurs du XVII^e siècle*, Paris 1939-1969, t.1-7.

Table des illustrations

- Fig. 1. Karl Audran, *L'Assomption de la Vierge*, burin, 249 x 285, BnF Est., ED-26-Fol, p. 9.
- Fig. 2. Georges Le Juge, *Noli me tangere*, burin, 265 x 174, Nancy, TH 99 15. 107.
- Fig. 3. Michel Lasne, *Vierge à l'Enfant assise sur les nuées*, burin, 408 x 274, BnF Est., ED-27-FOL, p. 12.
- Fig. 4. Gilles Rousselet, *Vierge à l'Enfant avec Jean-Baptiste*, Elisabeth de Rantzau, burin, coup de planche, 400 x 400, BnF Est., BD-31-FOL p. 57.
- Fig. 5. Gilles Rousselet, *Christ de douleur*, burin, 410 x 557, BnF Est., BD-31-FOL., p. 26.
- Fig. 6. Etienne Picart, *Christ de douleur*, burin, 410 x 557, BnF Est., BD-31-FOL., p. 25.
- Fig. 7. Benoît Farjat chez Etienne Picart, *La Sainte Famille*, burin, 430 x 423, BnF Est., BD-31-FOL, p. 13.
- Fig. 8. Chez Chasteau, *Annonciation*, burin, 508 x 642, BnF Est., ED-51-FOL, p. 5.
- Fig. 9. Charles Simonneau chez Chasteau, *La Sainte Famille*, burin, 376 x 465, BR: U,4.13.
- Fig. 10. Par Guillaume Chasteau, *La Laveuse*, burin, 438 x 395, BnF Est., BD-31-FOL., p. 8.

- Fig. 11. Par Guillaume Vallet, *La Lavense*, burin, 438 x 395, BnF Est., BD-31-FOL., p. 8.
- Fig. 12. Chez François de Poilly *Ste Famille*, burin, 474 x 357, BR: 1917,1208.1531.
- Fig. 13. Chez Pierre Landry, *Baptême du Christ*, burin, BnF Est., BD-31 (B)-FT 4.
- Fig. 14. Vallet, *Le Baptême du Christ*, burin, BnF Est, BD-31-FOL., p. 16.
- Fig. 15. Chez Guillaume Chasteau, *La Samaritaine au Palmier*, 324 x 420, burin, BnF Est., BD-31-FOL., p. 20.
- Fig. 16. Chasteau *Samaritaine au chêne*, burin 390 x 256, BnF Est., BD-31-FOL., p. 21.
- Fig. 17. Gérard Edelinck, *La Samaritaine*, burin, BnF Est., BD-31-FOL, p. 20.
- Fig. 18. Chez Pierre Landry, *La Samaritaine*, burin, 405 x 533, BnF Est., BD-31- FOL 31.
- Fig. 19. N. le Clercq, *La Samaritaine*, burin, 715 x 950, Kunstsammlungen der Veste de Coburg, inv. IX,213 www.kunstsammlungen-coburg.de.
- Fig. 20. Guillaume Vallet *l'Espérance, la Foi, la Charité*, burin, BnF Est., AA6 thèse, t. 1.
- Fig. 21. Charles Simonneau chez Guillaume Chasteau, *Repos en Egypte cabinet de Belluchau*, burin, 468 x 605, BnF Est., BD-31-FOL., p. 10.
- Fig. 22. Charles Simonneau chez Guillaume Chasteau, *Repos en Egypte cabinet de Belluchau*, détail avec le nom du collectionneur, burin, 468 x 605, BnF Est., BD-31-FOL, p. 10.
- Fig. 23. Anonyme chez Guillaume Chasteau, *Noli me tangere*, burin, 485 x 630, BnF Est., BD-31- FOL p. 28.
- Fig. 24. Etienne Baudet, *L'Eau*, burin, 627 x 587, BR 1917,1208.712.



1



2







5



6





8



9



10



11





13



14



15



16



17



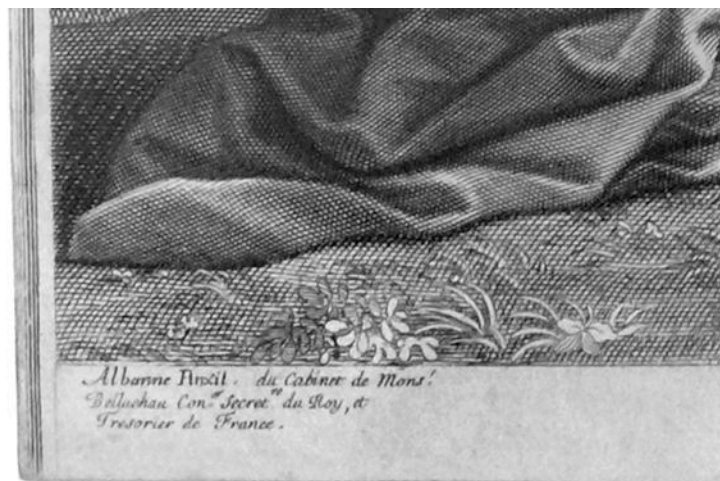
18







21



22



23



24

