

Les arts de l'estampe en France au XVII^e siècle : panorama sur trente ans de recherches

17th-Century Prints in France: Thirty Years of Research

*Die Kunst der Graphik im Frankreich des 17. Jahrhunderts: Panorama über
dreissig Jahre Forschung*

*L'arte della stampa in Francia nel XVII secolo: panorama di trent'anni di studi e di
ricerche*

*El arte de la estampa del siglo XVII en Francia: un panorama sobre treinta años
de trabajos e investigaciones*

Maxime Préaud



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1308>

DOI : [10.4000/perspective.1308](https://doi.org/10.4000/perspective.1308)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2009

Pagination : 357-390

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Maxime Préaud, « Les arts de l'estampe en France au XVII^e siècle : panorama sur trente ans de recherches », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 04 août 2014, consulté le 01 octobre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1308> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1308>

Les arts de l'estampe en France au XVII^e siècle : panorama sur trente ans de recherches

Maxime Préaud

Il est assez facile de dessiner, pour peu qu'on ait un crayon et du papier. Peindre ne pose guère de problèmes, puisqu'il suffit d'avoir de la couleur et un support, nos ancêtres l'ont montré à Lascaux et ailleurs. Graver a été à la portée de n'importe quel ours des cavernes aux griffes acérées. Mais produire une estampe est une tout autre affaire. C'est une opération qui implique la conjonction de nombreux savoirs et métiers, raison pour laquelle l'humanité n'a su en maîtriser tous les aspects qu'à une période relativement récente.

La malédiction de l'estampe est que, pour en apprécier tous les charmes, il paraît indispensable d'en connaître les processus de fabrication. En effet, à la différence du dessin et de la peinture, mots qui désignent à la fois le procédé et le résultat obtenu immédiatement, de façon primaire pourrait-on dire, l'estampe est un produit secondaire, dérivé en quelque sorte. Car l'estampe – répétons que, pour dire les choses simplement, une estampe est une image imprimée sur une feuille de papier – n'est pas la gravure, elle ne s'y résume jamais, même si elle lui est intellectuellement et physiquement consubstantielle et qu'elle ne saurait exister sans elle¹. Pour apprécier une estampe, il faut donc à la fois connaître les différents procédés de gravure et les différentes manières de passer de la gravure à l'estampe, c'est-à-dire pour le moins l'imprimerie typographique et l'imprimerie en taille-douce. Cela oblige à intégrer que la gravure est exécutée – et cela rejaillit naturellement sur le procédé – en fonction de l'estampe à venir, soit en fonction de la reproductibilité, de la « multiplicabilité » qui est la justification de son existence.

En même temps, on ne saurait négliger le fait que le processus de fabrication de la gravure, ou de l'élément d'impression (pour être plus générique et impliquer momentanément des techniques postérieures au XVII^e siècle), dont on sait qu'il a évolué et s'est diversifié au cours des temps, n'est pas sans incidence sur les artistes et donc sur notre compréhension des images. En effet, on peut se demander ce que serait devenu Jacques Callot sans sa découverte du vernis dur, Honoré Daumier sans la lithographie, Gustave Doré sans le bois de bout et Mary Cassatt sans l'aquatinte, pour ne prendre que quelques exemples marquants.

Encore à la différence des autres arts, comme elle se présente, à l'instar du livre, de façon multiple, l'estampe connaît les problèmes du livre qu'ignorent presque absolument, sinon la sculpture, du moins la peinture et le dessin : édition, impression, commercialisation, circulation, surveillance et autorisation (privilège), variation dans les exemplaires et même, chose qui lui est particulière, pérennité dans la variation de la présentation par

Maxime Préaud, archiviste paléographe, conservateur général au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, y est chargé de l'estampe française du XVII^e siècle et de la Réserve précieuse. Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages, notamment sur l'estampe et son histoire, mais également sur l'histoire de la sorcellerie et de l'astrologie médiévale. Outre la réalisation de diverses expositions à la Bibliothèque nationale de France (*Dürer*, 1971 ; *Les Sorcières*, 1973 ; *Mellan*, 1988 ; *Bresdin*, 2000 ; *Bosse*, 2004), il a mis au jour depuis 1976 huit volumes de *l'Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle* et a publié en 1982 *Mélancolies : livre d'images*, réédité en 2005.

la manifestation des états (PRÉAUD, 1997). Même les saints s’y égarent et y perdent leur latin. Une intéressante citation du *Traité de l’amour de Dieu* de François de Sales (1616) montre que, tout fier d’avoir imaginé une métaphore, il était passé directement du travail du peintre à celui de l’imprimeur en taille-douce, sans passer par la case graveur (DEKONINCK, 2008, p. 268). Si les saints nous abandonnent, Dieu nous aidera-t-il ?

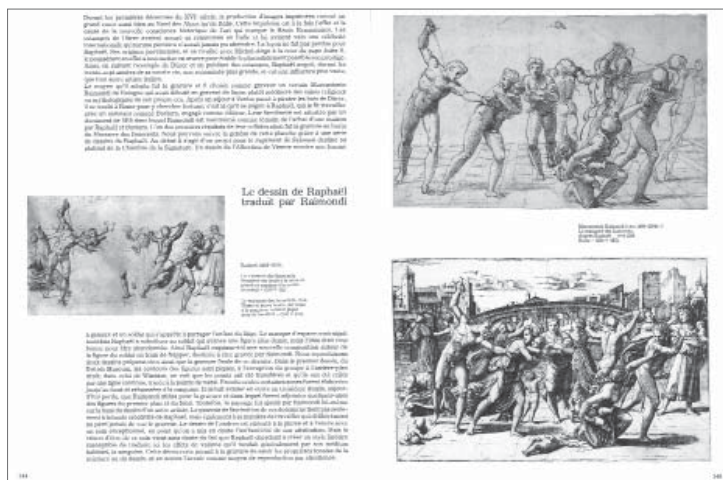
Aussi la tâche n’est-elle pas simple de rendre compte du travail de recherche accompli depuis vingt ou trente années par la petite communauté scientifique qui s’intéresse au sujet, même en se limitant strictement à l’histoire de l’estampe française au XVII^e siècle – et je suis conscient que cette limitation est très artificielle. C’est une histoire en devenir, pour l’instant discontinuée, et j’ai voulu faire œuvre de rapporteur plus que d’historien, refusant d’anticiper en comblant artificiellement les lacunes qui m’apparaissent.

L’histoire de l’estampe : état des lieux

Historiographie

L’histoire de l’estampe, je suis contraint de le dire, est une discipline encore balbutiante. Le livre posthume de Jean Laran reste un remarquable survol pour une introduction à son étude (LARAN *et al.*, 1959) ; il est plein d’intelligence et d’observations spirituelles. On peut regretter, par exemple, que la communauté n’ait pas retenu son idée d’employer l’expression de « gravure personnelle, et non celle de gravure originale ; en effet, les graveurs peuvent faire des estampes personnelles même en gravant des reproductions » (LARAN *et al.*, 1959, I, p. 139). Bien qu’il conserve une légère tendance à respecter des conventions issues d’un enseignement dix-neuviémiste, fondées sur la gloire d’un petit nombre d’artistes vedettes, il n’a pas manqué de noter ce que j’appellerais le syndrome de Marc-Antoine. Dans les inventaires après décès de collectionneurs d’estampes, du XVII^e siècle notamment, l’estimation des recueils de Marcantonio Raimondi est toujours assez élevée proportionnellement aux autres. Hugues-Adrien Joly, garde du Cabinet des estampes au XVIII^e siècle, n’hésite pas à le déclarer « aigle de son art » (cité par LARAN *et al.*, 1959, I, p. 57). Mais en réalité, ce n’est pas pour Marc-Antoine, lequel n’est qu’un « banal exécutant », c’est pour Raphaël dont il est l’interprète (fig. 1). Autrement dit, s’il n’avait pas interprété Raphaël mais un peintre du Nord, fût-il talentueux, on ne parlerait pas de Raimondi, en tout cas pas de la même manière.

Cela peut paraître un détail, ou une anecdote, mais témoigne du fait que l’historien de l’art a longtemps été d’abord, en France en tout cas, un historien de la peinture, et plus spécialement de la peinture italienne, considérant l’estampe comme secondaire, voire simplement documentaire. Je n’en veux pour preuve que le classement thématique de la collection, *horresco referens*, du département



1. Marcantonio Raimondi d’après Raphaël, *Massacre des Innocents*, burin, vers 1510 [MELOT *et al.*, 1981, p. 144-145].

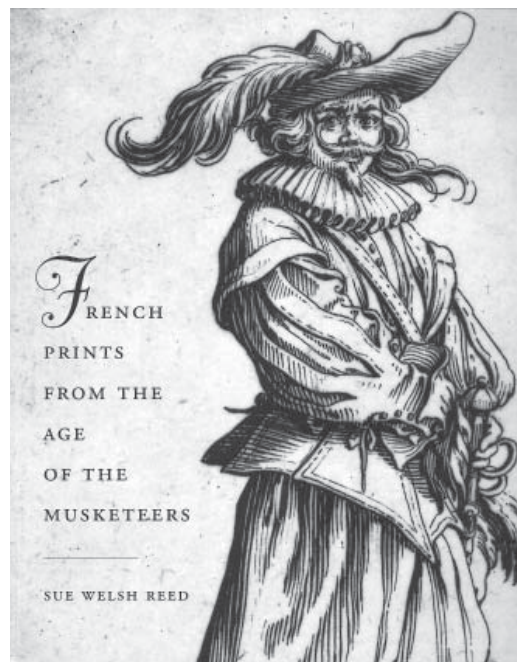
des Estampes de la Bibliothèque nationale de France : d'abord les peintres, peintres italiens en tête, sous les trois cotes B, C et D, puis les graveurs sous la seule cote E. C'est comme un écho matérialisé des discussions de préséance entre peintres et graveurs qui agitaient autrefois l'Académie royale de peinture et de sculpture (*French Royal Academy...*, 1982 ; SAVILL, 2001). Si les choses ont changé, le changement n'a rien d'éclatant. En même temps, comment ne pas être frappé par le fait que, dans l'ouvrage de Laran, il y a vingt-deux pages d'illustrations pour Rembrandt, soit quatre de plus que pour toute l'estampe française du XVII^e siècle réunie ? Alors que Rembrandt, sauf l'admiration et le respect que nous lui devons, n'a eu qu'une influence réduite sur ses contemporains, surtout les Français et les Italiens ; son succès est postérieur.

Il y a donc un gros effort à réaliser pour sortir de ces idées convenues. Les « petits » artistes se perdent dans une masse indifférenciée ; la gravure d'interprétation est encore sous-estimée (et d'ailleurs presque toujours appelée, à tort et malgré les efforts répétés de ceux qui s'y intéressent, gravure de reproduction) ; l'estampe à destination populaire est ignorée, en France en tout cas, où il faudrait distinguer les bois provinciaux de toute l'imagerie demi-fine parisienne.

D'une certaine façon, et malgré l'emploi, parfois, d'un vocabulaire issu des théories de la lutte des classes qui peut paraître suranné, le gros ouvrage richement illustré paru chez Skira en 1981 dans la collection « Histoire d'un art », sobrement intitulé *L'Estampe*, procédant par courts chapitres thématiques, que ce soit sous la plume de Michel Melot ou celle d'Antony Griffiths, est une excellente introduction à un renouveau dans la recherche (MELOT *et al.*, 1981 ; fig. 1).

Il n'existe en tout cas pas à proprement parler d'histoire de l'estampe du XVII^e siècle français, le problème étant, mais il n'est pas nouveau ni particulier à ce sujet, que plus on découvre des informations, plus s'éloigne la perspective d'une compréhension globale. Et il reste sans doute beaucoup de documents à mettre au jour susceptibles de réviser nos opinions.

Cependant, comme le fait remarquer Antony Griffiths dans un compte rendu, la plus grande part de l'histoire de l'estampe accessible à un large public est écrite dans les catalogues d'exposition (*French Prints...*, 1998). C'est vrai pour toutes les époques, donc pour le XVII^e siècle. Ainsi est-ce le cas, par exemple, de l'exposition organisée à Yale par Alvin L. Clark Jr. (*From Mannerism to Classicism...*, 1987), belle manifestation qui me paraissait alors une bonne préparation à la connaissance de l'estampe française, avec cependant là aussi un respect un peu trop prononcé pour les choix d'Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil – la question éternellement discutable de la distinction entre un prétendu peintre-graveur et un graveur tout court (ROBERT-DUMESNIL, 1835-1868) –, ce qui provoquait un déséquilibre quantitatif entre aquafortistes et burinistes (*From Mannerism to Classicism...*, 1987). Il est constant que nos amis américains ont un faible pour nos graveurs à l'eau-forte, en témoigne encore l'exposition *French Prints from the Age of the Musketeers* organisée à Boston par Sue Welsh Reed en 1998 (*French Prints...*, 1998 ; fig. 2).



2. *French Prints...*, 1998, couverture du catalogue illustrée par un détail du Cavalier de Jacques Callot, eau-forte, 1620-1623.

Entendons-nous, il ne s'agit pas d'un défaut en soi, ces eaux-fortes étant souvent remarquables, mais ces petites choses croquées sont relativement peu nombreuses et relativement peu diffusées par rapport à la production burinée du même temps, et leur donner trop d'importance dans un catalogue risque de transmettre une fausse idée de l'environnement imagier du siècle. Il m'est arrivé de commencer mes cours en disant que la seule lettre A de l'*Inventaire du fonds français du XVII^e siècle* décrivait plus d'images que l'ensemble du fonds de peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècles conservé au Musée du Louvre. Nos ancêtres étaient submergés d'images (fixes) qui, dans 90 % des cas, étaient des estampes dont 80 % étaient des burins.

La relation texte-image a toujours intéressé les chercheurs, aussi bien les historiens du livre que ceux de l'estampe, même s'il n'y a pas, au bout du compte, selon moi, grand-chose à en dire (MEYER, 2000). J'ai sans doute tort, encore que Marc Fumaroli en personne ne me contredise pas absolument, étant resté au seuil du livre dans son brillant exercice sur les frontispices (FUMAROLI, 1994), et le livre illustré est un problème en soi. Il est déjà un problème pour les utilisateurs des catalogues, tant les catalographes sont (ou devrais-je dire « étaient », puisqu'il semble que les catalogues CCFR et Sudoc manifestent un gros effort en ce sens ?) négligents ou inconstants dans leurs descriptions de livres : tant qu'on n'a pas un exemplaire entre les mains, on ne peut être sûr qu'il soit illustré, ou illustré des planches que l'on est en droit d'espérer y trouver, quand les planches n'ont pas été subtilisées par un amateur indélicat. C'est en tout cas un reproche que l'on ne peut faire à Thérèse Moyne quand elle dresse le catalogue des éditions illustrées lyonnaises du premier tiers du XVII^e siècle (MOYNE, 1987 ; voir aussi JANAND, 1996). Un des derniers travaux du regretté Henri-Jean Martin, après l'*Histoire de l'édition française* (1982) concerne le problème de la mise en page (MARTIN *et al.*, 2000).

Enfin, soulignons qu'il y a partout des collections d'estampes, grandes, moyennes et petites, mais surtout des petites. Souvent elles sont cachées derrière les collections de tableaux et de dessins, et on les voit apparaître par-ci par-là, lorsque les conservateurs, ayant épuisé les charmes des huiles et des sanguines, se sentent contraints d'étudier ces multiples, de les ranger et de les mettre au jour. Comme elles font très souvent l'objet d'une note dans le *Print Quarterly*, on pourrait en constituer un intéressant répertoire à partir de l'index de cette revue. C'est souvent à l'initiative des universitaires que ces études se développent. Ainsi faut-il saluer l'opération « Feuille à Feuille » qui s'est déroulée de 2004 à 2007, fruit de la collaboration entre l'IRHiS et l'Association des Conservateurs des musées du Nord Pas-de-Calais, grâce notamment à Frédéric Chappéy, et à Sophie Raux et Gaëtane Maës, les deux dernières se ressouvenant sans doute de leur mémoire de maîtrise soutenu en 1987 à Lille III, sur la collection d'estampes du musée de Tourcoing et de l'exposition qui s'en est suivie (*Collection d'estampes...*, 1988). Cette opération « Feuille à Feuille » a donné lieu à onze expositions et à un colloque sur l'estampe dont les actes viennent d'être publiés (RAUX, SURLAPIERRE, TONNEAU-RYCKELINCK, 2008) ; diverses contributions publiées dans cet ouvrage (dues à Françoise Pellicer, Pauline Prévost-Marcilhacy, Simon André-Deconchat, Sophie Harent) mentionnent d'autres collections françaises que celles du nord.

Lieux de publication (revues)

Il n'existe guère que trois revues actuellement vivantes consacrées à l'estampe occidentale ancienne, et encore n'est-ce que partiellement.

La plus ancienne est les *Nouvelles de l'estampe*, fondée en 1963 par Jean Adhémar, alors conservateur en chef du département des Estampes de la Bibliothèque nationale ; elle est à la fois liée à ce département et l'émanation du Comité national de la gravure française,

ce qui implique que l'on y publie surtout de l'information sur l'actualité de l'estampe, mais on peut aussi y faire paraître quelques études ou quelques documents concernant l'estampe ancienne. En effet, les éditions critiques de documents, notamment ceux qui sont rédigés en français d'autrefois, et dont la traduction est soit inutile soit très difficile, ne peuvent guère trouver leur place dans les revues étrangères comme *Grafica d'arte*, qui se consacre d'ailleurs principalement à l'art italien, ou *Print Quarterly*, d'une envergure plus vaste, avec une vocation très internationale, mais qui pour ces raisons mêmes n'accepte guère de textes dans une autre langue que l'anglais. *Print Quarterly* est toutefois la plus importante et la plus complète de ces revues, non seulement grâce aux articles de fond qui y sont publiés, sur à peu près tous les sujets en plus de James McNeill Whistler – qui bénéficie d'un nombre incalculable d'articles dans cette revue –, mais aussi grâce aux très nombreux comptes rendus de livres et de catalogues d'exposition que l'on y trouve ; ceux qui intéressent plus particulièrement notre période, souvent dus à la plume d'Antony Griffiths, actuel directeur du Department of Prints and Drawings du British Museum, sont à la fois justement admirés pour leur intelligence érudite et redoutés pour leur franchise.

L'estampe parvient tout de même à se glisser dans d'autres publications périodiques, comme la regrettée *Gazette des Beaux-Arts*, la *Revue de l'Art*, le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, ou les *Archives de l'art français*, ou encore la *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, mais ce n'est qu'occasionnel, voire exceptionnel.

Études transversales : les éditeurs d'estampes

Je n'hésiterai pas à dire que la publication en 1986 par Marianne Grivel de sa thèse d'École des chartes transformée en doctorat, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, a joué un rôle important dans le renouveau des travaux sur l'estampe (GRIVEL, 1986). Clair, précis et documenté, ce travail présente en effet une version quelque peu néo-historique de l'activité du monde de l'estampe au XVII^e siècle. Il avait été précédé par la thèse d'École des chartes de Pierre Casselle, également à l'initiative du professeur Henri-Jean Martin, sur « Le commerce de l'estampe à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle » soutenue en 1976 et suivie par un travail du même type soutenu au même endroit en 1986 par Corinne Le Bitouzé, « Le commerce de l'estampe à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle ». Ces deux travaux n'ont pas été publiés (ils sont toutefois consultables, avec l'autorisation de leurs auteurs, au département des Estampes de la BnF), mais une partie des éléments qu'ils contiennent, en particulier la documentation archivistique, a été réunie dans le *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime* (PRÉAUD *et al.*, 1987). Malgré ses imperfections, ses lacunes, cet ouvrage demeure fort utile, et je regrette profondément qu'on n'ait pas voulu suivre cet exemple pour les périodes plus récentes. Seules l'ont fait nos amies lyonnaises Sylvie Martin de Vesvrotte, Henriette Pommier et Marie-Félicie Perez pour la ville de Lyon (PEREZ, 1989 ; MARTIN DE VESVROTTE, POMMIER, PEREZ, 2002) et, comme le remarque Antony Griffiths dans son compte rendu, ce travail constitue la base d'une histoire de l'estampe à Lyon restant à écrire malgré les avancées d'Estelle Leutrat qui toutefois ne concernent que le XVI^e siècle (LEUTRAT, 2007).

Le nouvel *Allgemeines Künstlerlexikon* (ou le Thieme & Becker rajeuni) est une mine extraordinaire pour l'histoire de l'art, nous le savons tous. Il a cependant à mes yeux le défaut de rechigner à intégrer dans ses colonnes les noms des éditeurs d'estampes qui ne seraient pas eux-mêmes des artistes. Car on sait maintenant que l'on ne peut guère

comprendre l'histoire de l'estampe si l'on mésestime le rôle des marchands et éditeurs. Jean Adhémar et Roger-Armand Weigert l'avaient bien compris, mais ils n'avaient pas eu à leur disposition les moyens d'en rendre compte. En effet, c'est seulement à partir du moment où les archives notariales ont été ouvertes que l'on a pu commencer à travailler sérieusement sur cette question, et grâce aux travaux pionniers de Mireille Rambaud et de Marie-Antoinette Fleury (RAMBAUD, 1964 ; FLEURY, 1967). Malheureusement, peut-être parce que l'utilisation du Minutier central des notaires non seulement implique de longs et fastidieux dépouillements d'archives dévoreurs de temps mais exige en outre un minimum d'expérience paléographique, les recherches sur les éditeurs n'ont pas fait l'objet de nombreuses études. Et lorsqu'il y en a, il s'agit principalement de mises à jour permettant de vérifier la biographie, le tissu familial et le réseau de relations d'une part, et d'autre part de décrire la production, ce qui, il est vrai, n'est déjà pas si mal. Une ou deux études, cependant, sont plus générales, et doivent sans doute être lues en premier (GRIVEL, 1981 ; KUHNMÜNCH, 1981).

Quelques événements, parfois, sont l'occasion d'étudier un aspect particulier. Ainsi, le colloque sur la peinture italienne du XVII^e et la France (BOYER, 1990a) fut-il un bon prétexte pour la publication de l'inventaire après décès de Guillaume Chasteau (PRÉAUD, 1990), et le colloque Poussin organisé par Alain Mérot en 1994 permit-il d'examiner partiellement la diffusion de la peinture du maître grâce aux estampes publiées par Etienne Gantrel (PRÉAUD, 1996) et d'apporter quelques annotations au toujours fort utile catalogue de Georges Wildenstein (WILDENSTEIN, 1957). La richesse de l'inventaire après décès du peintre et éditeur Jean I^{er} Leblond est prometteuse, mais elle n'a certainement pas pu être complètement exploitée dans un seul article (PRÉAUD, 2002a) ; ce personnage, un des rares de la profession à être demeuré célibataire, était aussi ce qu'on appelait un curieux, et on lui doit sans doute d'avoir sauvé les dessins de Lagneau et bien des tableaux de second ordre (qualification qui n'est certes pas péjorative sous ma plume, car ce sont souvent les plus passionnants pour l'historien) qui figurent dans les réserves des musées. L'activité éditoriale de Charles Le Brun, ou plutôt l'exploitation du privilège relativement exorbitant que le Roi lui avait accordé pour la diffusion d'estampes gravées d'après ses compositions (fig. 3), a été étudiée à l'occasion de la publication de ce privilège, ainsi que de l'inventaire après décès du peintre, de celui de sa veuve et de celui de son neveu, filleul et légataire universel (MEYER, 1998 ; FUHRING, 2002a).



3. Girard Audran d'après Charles Le Brun, *Victoire de Constantin sur Maxence*, eau-forte et burin, 1666, avec dédicace à Louis XIV : « cum privilegio Regis ».

La dynastie des **Mariette**, qui est à n'en pas douter la plus importante de l'histoire de l'estampe, à la fois par l'intelligence de ses membres et par leur vitalité, mérite d'être étudiée plus à fond que je n'ai pu le faire (PRÉAUD, 2003), et je regrette notamment de n'avoir pas eu le loisir de m'occuper de celui que je considère comme le plus séduisant de la famille, Jean, auteur d'un corpus de huit cents gravures tout à fait dignes d'intérêt. La thèse soutenue en 1995 par Edmond Rohfritsch sur Balthazar **Moncornet** (et non Montcornet, comme on le voit écrit trop souvent, y compris dans les plus récents catalogues, informatisés ou non) s'intéresse à un aspect particulier de la production de cet éditeur, celle des portraits en série, qui est aussi celle pour laquelle il est le plus connu (ROHFRICTSCH, 1995). Mais le mémoire de maîtrise consacré à Nicolas **Regnesson**, le « maître » et surtout le beau-frère de Robert Nanteuil, examine principalement son activité de graveur, laissant de côté, faute de temps, son rôle d'éditeur qui est pourtant plus important (ROCHERON, 1984). Anne-Sophie Legrand, au contraire, en étudiant la carrière du graveur et académicien Antoine **Trouvain**, mort relativement jeune à 56 ans, n'oublie pas qu'il fut parallèlement un éditeur entreprenant (LEGRAND, 1995). La publication de l'inventaire après décès de Jacques **van Merle** est l'occasion de mettre au jour une partie du réseau des Flamands immigrés à Paris, sans lequel on ne peut comprendre le développement de l'estampe française (PRÉAUD, 1984a). Il y a d'ailleurs beaucoup à faire pour étudier cette passionnante question des relations artistiques franco-flamandes dans le domaine de l'estampe (MERLE DU BOURG, SZANTO, 2001 ; voir aussi ARDOUIN-WEISS, 1996), et il serait peut-être temps d'instaurer un lien entre chercheurs à Paris, à Bruxelles et à Anvers, voire d'apprendre à lire le néerlandais.

Pour rappeler que l'édition d'estampes n'est pas qu'une affaire d'hommes, même si ceux-ci sont largement majoritaires, j'ai voulu rendre hommage à quelques héroïnes de ce métier, comme Claudine Bouzonnet-Stella, nièce de Jacques Stella, Madeleine de Collemont, l'épouse successivement de François Langlois dit Chartres puis de Pierre II Mariette, et qui par conséquent a beaucoup donné de sa personne pour l'estampe française, de même que Marguerite de Liercourt, femme de l'éditeur Jean Vallet puis de l'éditeur Jean Ganière (PRÉAUD, 2004a), mais là encore il faudrait aller plus loin, documents en main (voir tout de même, avec prudence, MULHERRON, 2008).

Enseignement de l'histoire de l'estampe en France

L'enseignement de l'histoire de l'estampe en France a varié selon les temps et les lieux. Disons cependant, sans entrer dans le détail, que non seulement il a tardé à se mettre en place, mais encore qu'il n'a droit qu'à un espace réduit à l'intérieur de l'espace déjà réduit réservé à l'histoire de l'art. En effet, il a fallu attendre le 12 janvier 1935, soit cinquante-trois ans après la fondation de l'École du Louvre, pour qu'y fût donné par André Blum le premier cours d'« histoire de la gravure ».

À l'université, c'est seulement depuis l'année 2006-2007 qu'a été créée pour Marianne Grivel, professeur à Paris Sorbonne-Paris IV, une chaire d'« Histoire de l'estampe et de la photographie des origines à nos jours » ; on ne va pas se plaindre de cette avancée considérable, mais constatons que le programme, si son intitulé est respecté, est très lourd pour une personne seule, fût-elle brillante. Sinon, à Paris comme en province, et malgré les efforts des uns et des autres (Véronique Meyer à l'Université de Poitiers, Sophie Raux et Gaétane Maës à l'Université Charles-de-Gaulle Lille III, Henriette Pommier à l'Université Lumière Lyon II, Estelle Leutrat à l'Université Rennes II, pour ne citer que ces exemples) l'estampe ne fait que s'insérer dans des cours plus généraux d'histoire de l'art.

À l'École pratique des hautes études, un « cours d'initiation à l'histoire de la gravure » fut créé pour José Lothe à partir du 1^{er} novembre 1996 ; il n'a pas survécu au départ à la retraite dudit enseignant à l'été 2008. Enfin, à l'École nationale des chartes, l'enseignement a lui aussi évolué, depuis les quelques rudiments truffant le cours d'histoire du livre impliquant une subordination gênante de l'estampe au livre. Aujourd'hui, il y a un cours spécifique d'une douzaine d'heures sur l'histoire de l'estampe, qu'a d'abord dispensé Marianne Grivel et qui est maintenant donné par Séverine Lepape et Vanessa Selbach, conservateurs au département des Estampes.

Quand on pense à la masse documentaire que représente l'estampe et à l'importance historique de ce médium, fait pour le plaisir des yeux, certes, mais aussi pour la diffusion des informations et des idées, y compris politiques, cette négligence à de quoi déprimer.

Monographies : empreintes de graveurs

Inventaire du fonds français et monographies de graveurs

Une brève note dans le *Print Quarterly* de mars 2002 (p. 80) annonçait triomphalement que, avec la publication en 2001 du tome LVIII, la série des volumes du Hollstein consacré aux artistes belges et néerlandais (*Dutch and Flemish*) était maintenant complète. Commencée en 1949, il a fallu cinquante-deux ans pour l'achever, et quatre éditeurs différents. Le nombre des auteurs n'est pas précisé, il faudrait avoir le temps d'en faire le compte. De toute façon, on s'est aperçu qu'on était allé trop vite, et la série a recommencé, plus détaillée, entièrement illustrée et, même avec de nombreux auteurs et toute l'énergie de son éditeur actuel, elle n'est pas près d'être terminée².

Malgré tout, même dans sa première version, c'est un exploit que d'être arrivé au bout de l'entreprise. On ne peut malheureusement pas en dire autant de *l'Inventaire du fonds français* que publie la Bibliothèque nationale de France et dont le premier volume a paru en 1939 (je ne parle ici que du XVII^e siècle) : le tome XIII qui vient de sortir est consacré à Pierre Lepautre (PRÉAUD, 2008), ce qui veut dire que, selon mes calculs et si l'on conserve la même politique éditoriale, il ne reste plus que vingt-trois volumes à rédiger pour atteindre Remy Vuibert, fin de l'exercice. Si le Hollstein bénéficie d'une multiplicité d'auteurs et d'un éditeur très motivé, *l'Inventaire du fonds français du XVII^e siècle*, en revanche, n'est pour l'instant confié qu'à un seul auteur qui ne peut d'ailleurs pas y consacrer toute son énergie et ne peut pas non plus se permettre de consulter toutes les grandes collections d'estampes du monde, comme le font généralement les collaborateurs du Hollstein. Il essaie toutefois de résoudre l'équivoque « inventaire/catalogue » (PRÉAUD, 1989a)³ en faveur de ce second terme, étant entendu qu'il est conscient que, dans bien des cas, *l'Inventaire* est le premier catalogue de l'œuvre de certains artistes, beaucoup de petits, certains très grands, par exemple pour Jean et Pierre Lepautre (PRÉAUD, 1993a, 1999, 2008), et que dans d'autres cas, surtout depuis que les volumes sont abondamment illustrés, il apporte des enrichissements certains à des catalogues anciens ou très anciens, par exemple pour Sébastien Leclerc (PRÉAUD, 1980), pour Claude Mellan (PRÉAUD, 1988) ou pour Jean Lenfant (PRÉAUD, 1989b).

Mais, au-delà de la lettre L, pour cette dernière publication, il y a beaucoup à faire. Cela ne veut pas dire qu'il faut attendre d'avoir rédigé le catalogue de l'œuvre de ce diable de Vover, puisque Remy Vuibert, qui le suit et qui est le dernier de la liste, figure déjà dans le toujours solide *Peintre-graveur français* de Robert-Dumesnil – mais il a tout de même été étudié tout récemment (JACQUOT, 2007 ; MIGNOT, 2007) –, pour entreprendre la rédaction de l'histoire de l'estampe en France au XVII^e siècle dont nous avons besoin.

En effet, quelques monographies ont été soit publiées, soit rédigées mais demeurées à l'état de dactylogrammes, depuis une trentaine d'années. Elles sont évidemment d'une qualité inégale, mais on comprend qu'il soit difficile d'équiper une maîtrise réalisée en un an ou deux au milieu des difficultés et une publication plus élaborée due à un chercheur confirmé y ayant consacré l'essentiel de son énergie. Aux dimensions de la maîtrise, ou aujourd'hui du master, ne correspondent évidemment que de brèves monographies. Les sujets sont en effet délicats à trouver. Ce serait inutile et peu honnête que de confier à un étudiant ignorant tout de l'estampe le catalogue d'un graveur ou trop copieux ou trop complexe, qui doit plutôt être l'objet d'une thèse – à condition que soit résolue l'épineuse question du catalogue comme thèse. Mais on ne peut pas non plus, décemment, lancer un jeune chercheur vers d'inévitables culs-de-sac, sauf à vouloir le décourager.

On peut citer, en suivant l'ordre alphabétique des artistes, le graveur et éditeur Girard Audran, déjà beaucoup étudié (JANAND, 1997) mais sur lequel il reste encore du travail. Puis le peintre et graveur Pierre Briebette, qui a bénéficié de sa première exposition monographique au Musée des beaux-arts d'Orléans en 2001, ce qui a permis de présenter, outre un bon nombre de ses spirituelles estampes, des tableaux et des dessins nouvellement découverts, ainsi que des documents biographiques inédits (*Pierre Briebette...*, 2001 ; fig. 4)⁴.

Selon Dominique Jacquot, c'est à la gravure des *Loges du Vatican*, ou la « Bible de Raphaël » (toujours le syndrome Raimondi) que Nicolas Chaperon, graveur et peintre, doit d'être passé à la postérité, tant son ouvrage connut de succès (*Nicolas Chaperon...*, 1999) ; le catalogue qu'avait dressé Robert-Dumesnil est ici quelque peu amendé ; et enrichi d'une suite de quatre planches datées de 1634 et représentant les *Quatre Saisons*, jusqu'ici attribuées à Karl Audran (CLARK, 1997). J'ai eu la chance autrefois de trouver dans les archives notariales l'inventaire après décès de François Chauveau et de pouvoir le publier : il contenait nombre de références à des tableaux peints par cet imaginaire aquafortiste, dont on n'a jusqu'à présent – mais en a-t-on cherché ? –, trouvé aucune trace (PRÉAUD, 1984b). Nicolas Cochin, dont la biographie et la famille, compliquées par les homonymies, ont été quelque peu remises en ordre par Gerhard Fries dans la nouvelle version de l'*Allgemeines Künstlerlexikon*, voit une partie de son catalogue précisée, notamment en ce qui concerne les copies dont il était spécialiste (MEYER, 2002).

Simon Lhopiteau a soutenu avec succès sa thèse de doctorat consacrée au graveur et éditeur d'estampes Pierre Daret, dont il dresse le catalogue, complétant et amendant l'*Inventaire du fonds français*, après avoir renouvelé entièrement sa biographie et fourni un grand nombre de documents (LHOPITEAU, 2005). Les deux frères David, Charles et Jérôme, ont vu une partie de leur biographie dévoilée et le catalogue de leur œuvre gravé enrichi à l'occasion du colloque Vignon (MIGNOT, PACTH BASSANI, 1998) qui accompagnait l'exposition consacrée au peintre (*Claude Vignon...*, 1992), lui-même beau graveur à ses heures



4. Pierre Briebette, *Frise avec Mercure et satyres*, eau-forte, 1617-1625.

5. Stefano Della Bella, *Persée et Andromède*, eau-forte, 1644, série du *Jeu des fables* (52 cartes à jouer).



(BOYER, 1998 ; LOIRE, 1998 ; MEYER, 1998b ; PRÉAUD, 1998). Stefano Della Bella, ou Étienne de La Belle, comme on disait parfois au XVII^e siècle, puisque ce Florentin est un si charmant aquafortiste (fig. 5) qu'on le naturaliserait volontiers français, a bénéficié d'une belle exposition à Caen (*Stefano della Bella*, 1998 ; voir en particulier CHONÉ, 1998 ; GRIVEL, 1998) et a vu le catalogue de son œuvre, celui d'Alessandro Baudi di Vesme de 1906, déjà amélioré en 1971 par Phyllis Dearborn Massar, encore affiné par Tiziano Ortolani (ORTOLANI, 1996). Ce qu'il y a d'amusant avec l'estampe, c'est qu'on peut toujours trouver de nouveaux états ou de nouvelles épreuves particulières ; cela ne change rien ou presque au fond du problème mais cela entretient l'œil et garde l'esprit en éveil. De même Gilberte Levallois-Clavel a-t-elle soutenu une thèse de doctorat qui reprend le catalogue de l'œuvre gravé des extraordinaires artistes que furent Pierre Drevet et son fils Pierre-Imbert, ainsi que son neveu Claude (LEVALLOIS-CLAVEL, 2005, 2008).

L'excellent Gérard Edelinck, en tant que graveur d'interprétation, a curieusement trouvé aux antipodes son admiratrice néo-zélandaise qui étudie plus spécifiquement le statut du graveur à Paris à la fin du XVII^e siècle (SAVILL, 2000).

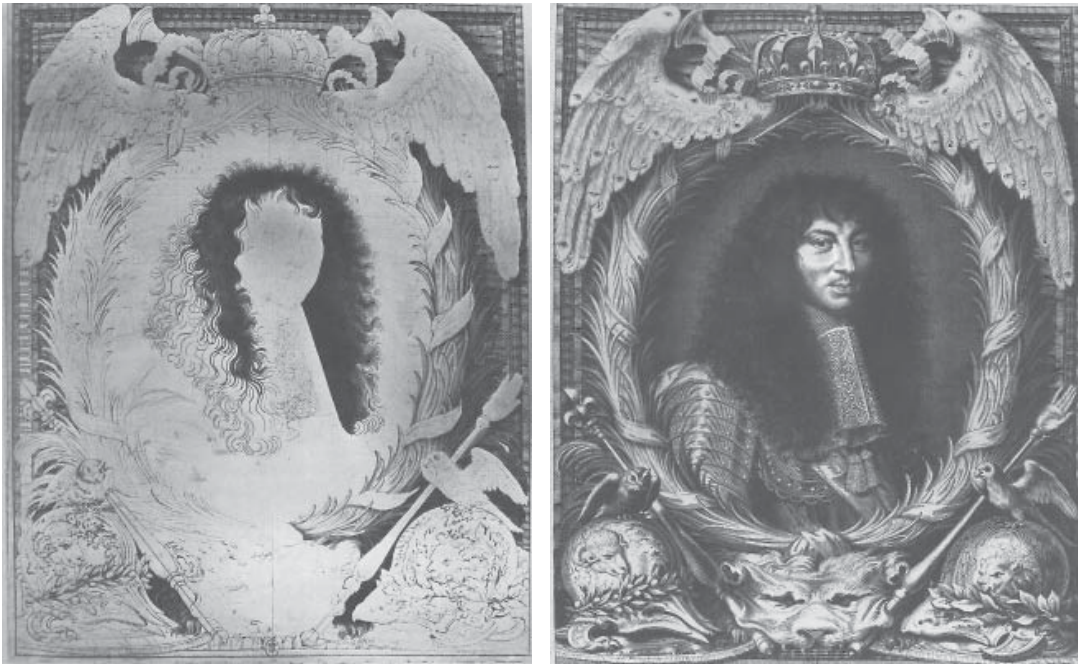
Benoît Farjat, originaire de Lyon, mais dont l'essentiel de la carrière s'est déroulé à Rome, au point qu'on peut le considérer comme italien, a vu son catalogue revu et corrigé par Henriette Pommier (POMMIER, 1996 ; GADY, 2005).

On ne sait que bien peu de choses sur un des plus prolifiques graveurs des débuts de la taille-douce en France, le Parisien Léonard Gaultier, auteur d'un millier d'estampes. Emmanuelle Brugerolles et David Guillet font le point sur sa biographie, lui attribuent un dessin sûr et discutent de ses capacités d'invention (BRUGEROLLES, GUILLET, 2000). Graveur méconnu, imitateur de Silvestre et copiste de Callot, le talentueux Claude Goyrand a fait l'objet d'un mémoire de maîtrise d'Ingrid Held (HELD, 1999 ; BOYER, 2003).

L'étude de l'œuvre chatoyant et très catholique de Grégoire Huret est en cours, et déjà bien avancée (BRUGEROLLES, GUILLET, 1997 ; CLARK, 2003 ; LAZ, 2008).

Lino Mannocci, graveur lui-même, ce qui le met dans une position avantageuse par rapport à son sujet, s'est pris d'une passion très excusable pour les estampes de Claude Lorrain, dont il a établi un solide catalogue, tout à fait remarquable, surtout s'il est accompagné des réflexions sur les quelques points de méthode qu'il convenait de discuter (MANNOCCI, 1988 ; LAMBERT, 1989 ; PRÉAUD, 1989c ; KITSON, 1990 ; KRÜGER, 1990).

Véronique Meyer a mis en lumière le graveur rémois Edme Moreau (MEYER, 1995a). Jean Mazel a publié le catalogue de l'œuvre gravé de l'illustre Jean Morin, l'interprète favori de Philippe de Champaigne, résultat d'un long travail de recherche mené sous la direction de José Lothe (MAZEL, 2004) ; il intègre les quelques corrections aux catalogues anciens déjà proposées par Osbert Barnard (BARNARD, 1985) et, ayant consulté nombre de collections en France comme à l'étranger (mais pas à Vienne), fait en quelque sorte le point sur l'œuvre d'un artiste dont l'intégration dans le milieu parisien demeure tout de même mal connue.



6. François et Nicolas de Poilly, *Portrait de Louis XIV*, burin, vers 1660 :
a. 1^{er} état ;
b. 3^e état.

C'est à grand renfort de documents d'archives que ledit José Lothe, auparavant, avait publié la vie et l'œuvre des frères **Poilly** d'Abbeville, François et Nicolas, l'un comme l'autre excellents burinistes (fig. 6), et parmi les grands éditeurs du siècle (LOTHE, 1994), dont la dynastie allait diffuser de l'estampe de toute sorte dans l'Europe entière au cours du règne suivant. Mais il reste beaucoup à faire dans l'étude de cette dimension éditoriale.

Daniel **Rabel**, aquafortiste contemporain de Callot, est quelque peu sorti de l'ombre (MEYER, 1983, 1993). Le grand interprète de Claude Vignon et surtout de Charles Le Brun que fut Gilles **Rousselet**, devenu aveugle pour avoir sans doute trop regardé le cuivre nu, a longuement été étudié par Véronique Meyer ; cette dernière, qui avait consacré en 1984 sa thèse de doctorat à cet artiste et au problème de la gravure d'interprétation, après avoir édité son inventaire après décès (MEYER, 1985), a fini par publier le catalogue de son œuvre, précédé d'une importante étude (MEYER, 2004a).

Pierre **Simon**, encore un graveur peu connu, est lui aussi sorti de l'obscurité totale par Véronique Meyer, qui en a étudié la biographie et publié le catalogue : il mérite à juste titre notre attention, en tant que portraitiste au pastel et au burin, même s'il paraît n'être qu'un épigone de Robert Nanteuil (MEYER, 1988, 1989a, 1990a, 1991a). L'œuvre des **Simonneau** est en cours d'étude par les soins d'Anne Nadeau, à Poitiers, sous la direction de Véronique Meyer (NADEAU, 2001).

Bellange, Bosse, Callot, Mellan : le quatuor de luxe

Hasard sans doute de la chronologie des commémorations nationales, quatre graveurs ont bénéficié plus que les autres des avancées de la recherche.

Le premier d'entre eux est Jacques (de) **Bellange** (qu'on fait maintenant naître vers 1570 et mourir en 1616) – j'ai du mal à conserver cette particule inutilement aristocratique pour cet artiste dont le nom pourrait être, vu ses sujets, pris pour un sobriquet –, qui semble avoir définitivement vaincu la malédiction proférée par Pierre-Jean Mariette. Ce savant amateur disait en effet, à sa manière d'ayatollah : « On connaît quelques pièces qu'il a gravées

7. Jacques Bellange, *Saint Jean l'Évangéliste (avec le calice à terre)*, série de Jésus et les apôtres, eau-forte, 1612-1616.



de brillante façon par Antony Griffiths et Craig Hartley (*Jacques Bellange...*, 1997) : leur catalogue est en tout excellent, et l'introduction au chapitre intitulé « Watermarks in the Paper of Bellange Etchings » (p. 125-127) est d'une telle clarté dans l'explication, d'un tel sens de la pédagogie, qu'elle doit servir de modèle et de guide à tous les imprudents qui veulent se lancer dans l'étude des filigranes (voir tout de même GAUDRIAULT, 1995).

Notons incidemment, à propos des filigranes, que c'est surtout à l'étranger, et avec des moyens aujourd'hui très simples à utiliser, qu'on se consacre à cette étude pour les estampes (HINTERDING, 2006). Soulignons aussi que, s'il existe quelques travaux sur des fabricants de papier (voir la bibliographie de GAUDRIAULT, 1995), il ne s'en rencontre pas encore, à ma connaissance du moins, sur les marchands de papier, ceux qui fournissaient directement les artistes et les éditeurs. Il s'agit pourtant d'incontournables personnages de l'histoire de l'estampe, et ceux qui, notamment, selon les inventaires après décès, sont les plus gros créanciers.

L'exposition réalisée par Jacques Thuillier (*Jacques de Bellange*, 2001), outre les estampes (fig. 7), montre et discute les dessins – ce que ne faisaient pas les catalogues précédents –, transcrit la fortune critique et publie des documents, selon une méthode que son auteur a utilisée à plusieurs reprises. Jacques Thuillier propose également une nouvelle chronologie, autre que celle de ses devanciers, dont les différences reposent essentiellement sur le point de départ de l'activité de graveur de l'artiste, qu'il faut selon lui placer beaucoup plus tôt dans le temps. Bref, beaucoup de progrès ont été faits sur Bellange graveur, mais la discussion est encore ouverte sur bien des points.

et dont on ne peut soutenir la vue, tant elles sont de mauvais goût ». Après la toujours utile et nécessaire référence que constitue le catalogue raisonné de Nicole Walch (WALCH, 1971), la première salve du renouveau d'intérêt avait été tirée en 1975 par nos amis américains (*Etchings of Jacques Bellange*, 1975), entre lesquels Sue Welsh Reed, conservateur au Museum of Fine Arts de Boston, qui a toujours éprouvé une grande sympathie pour les graveurs, et spécialement les aquafortistes européens de la première moitié du XVII^e siècle. L'exposition, fondée sur beaucoup de prêts extérieurs, mais également sur la collection fort importante (soixante-six épreuves) du musée de Boston, n'est pas purement monographique, établissant des liens entre Bellange et ses prédécesseurs comme Barroche et Ghisi, ou ses contemporains comme Georges Lallemant, surtout par l'intermédiaire des bois gravés de Ludolph Büsinck, ainsi que Matthäus Merian et Crispin de Passe. C'est dans ce catalogue que l'on trouve le premier essai de classification des estampes (en fait, surtout les différentes éditions de ces estampes) de Bellange en fonction des filigranes, essai transformé

Le deuxième graveur sur la carrière et l'œuvre duquel il y a eu quelques avancées est Abraham Bosse. Sophie Join-Lambert, conservateur au Musée des beaux-arts de Tours, s'intéressait depuis longtemps (*Abraham Bosse...*, 1982 ; JOIN-LAMBERT, MANCEAU, 1995 ; JOIN-LAMBERT, 1997) à ce Tourangeau de naissance issu de l'immigration (ARDOUIN-WEISS, 1992) et elle souhaitait qu'une manifestation d'envergure rendît à ce bel artiste l'hommage qu'il mérite. La date traditionnellement admise pour la naissance de Bosse était 1602, déduite de l'âge que lui donnaient les témoins de son enterrement. Cependant la découverte du contrat d'apprentissage du graveur avec Melchior Tavernier (LOTHE, 1993), où l'on voit la mère du jeune Abraham déclarer qu'il est âgé « de seize ans ou environ » alors qu'on est en juillet 1620, nous fait croire qu'il était né en 1604. C'est ainsi que, puisque le prétexte le plus fréquent pour une célébration est un anniversaire, l'exposition projetée se déroula en 2004, sur les deux sites du Musée des beaux-arts de Tours (fig. 8) et de la Bibliothèque nationale de France, avec un catalogue commun (*Abraham Bosse...*, 2004). Mais pendant la préparation de l'exposition, un examen attentif de l'arrière-plan d'une des gravures du maître, *La Saignée* (fig. 9), fit peser un doute certain sur la véracité des déclarations de la mère de Bosse, sans qu'on puisse pour l'instant expliquer pour quelle raison elle aurait de deux années rajeuni son fils. C'est évidemment un détail, mais qui rappelle à quel point il est important que les estampes soient lues de très près, en tenant compte des virgules et des parenthèses. En l'occurrence, sur le mur du fond de la pièce où se déroule la scène de *La Saignée*, Bosse a gravé les « portraits » d'un couple, dont il donne l'âge en même temps que la date de l'estampe, et dont il y a lieu de croire qu'il s'agit de lui-même et de son épouse (*Abraham Bosse...*, 2004, p. 1, n. 1). On notera toutefois incidemment que la date de naissance de Karl Audran, traditionnellement donnée comme 1594, est reculée à 1596 si l'on en croit son contrat d'apprentissage avec Jaspas Isaac du 5 janvier 1612 (LHOPITEAU, 2000). Plusieurs études accompagnent le catalogue proprement dit, qui témoignent toutes du rôle important que Bosse a pu jouer, par son intention et son talent pédagogiques, dans le développement de la gravure en taille-douce à Paris, principalement en un moment où l'eau-forte était quelque peu balbutiante, sans doute en raison de ses accointances flamandes et hollandaises. On n'oublie pas qu'il est l'auteur du premier traité de gravure à l'eau-forte en 1645 (BOSSE, 1645), traduit en diverses langues (y compris en japonais tout récemment) et enrichi au fil du temps, et qu'il est d'une certaine façon le truchement de Jacques Callot sur les bords de la Seine.

Le contresens sur sa situation à l'Académie est corrigé : Bosse n'est entré à l'Académie que comme professeur, pas comme artiste, mais il en fut peut-être exclu davantage parce qu'il était graveur et le revendiquait (je renvoie ici à mon préambule) que parce



8. Vue de l'exposition *Abraham Bosse...*, Tours, Musée des beaux-arts, 2004.

9. Abraham Bosse, *La Saignée*, eau-forte et burin, 1632.

qu'il n'était pas d'accord avec telle ou telle théorie perspectiviste (LE BLANC, 2002, 2004 ; MANCEAU, 2004) ou parce qu'il était protestant (LESTRINGANT, 2004). Il souhaitait que l'art de la gravure fût considéré autrement que comme un métier mécanique (GOLDSTEIN, 2008), épisode d'une querelle sans fin. Cependant, curieux retour des choses, il est avec Callot un des graveurs dont les estampes ont le plus inspiré les peintres et les décorateurs de son temps (LE LEYZOUR, 2004).

Enfin, le point culminant des progrès accomplis dans l'étude d'Abraham Bosse est la publication par José Lothe du catalogue de son œuvre gravé (LOTHE, 2008), qui rend caduques les listes « faute de mieux » de Georges Duplessis (1859) et d'André Blum (1924) reprises dans *l'Inventaire du fonds français* (I, 1939). L'auteur fait précéder ce travail d'une importante introduction, dans laquelle il reprend et aménage tout ce que l'on sait à ce jour sur ce graveur, en tentant une classification chronologique, tandis que le catalogue proprement dit, dans lequel il a noté les épreuves conservées à la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et à la Graphische Sammlung Albertina de Vienne, est classé par thèmes, chose nécessaire pour un artiste prolifique, auteur de quelque 1 700 estampes dont on ne saurait se rappeler aisément les dates.

Le troisième membre de ce quatuor est Jacques Callot. Cet artiste a toujours provoqué une abondante littérature. Mais c'est 1992, à l'occasion du quatre centième anniversaire de sa naissance, qui fut sa grande année, notamment avec l'exposition majeure qui s'est tenue à Nancy, avec un remarquable catalogue sous la direction de Paulette Choné (*Jacques Callot...*, 1992), et avec le colloque qui l'a accompagnée, organisé par Daniel Ternois (TERNOIS, 1993). En fait, comme le remarque justement Sue Welsh Reed dans son compte rendu⁵. Ternois et Choné dialoguent par dessins et estampes interposés, et le développement de



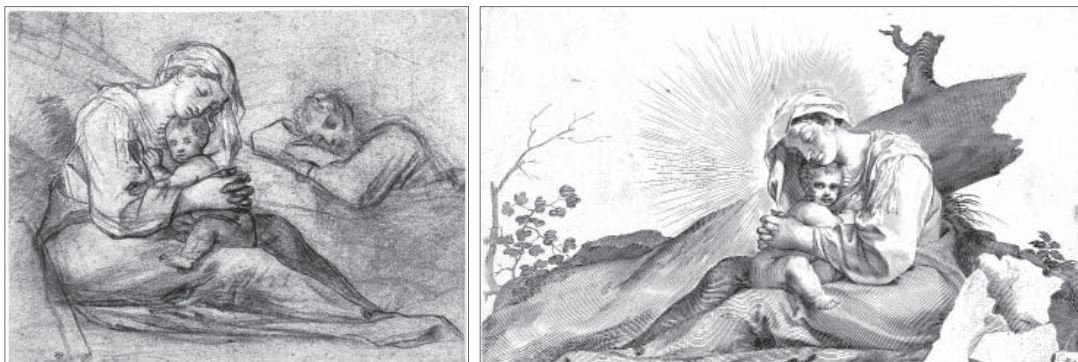
10. Jacques Callot, *Arbre généalogique de la famille des Porcelets*, burin, 1612.

la dialectique de la plume et du pinceau à la pointe, qui témoigne de si claire façon de la différence de vocabulaire et de prononciation qui existe entre ces deux langages alors qu'ils concourent au même but, est un des bénéfices de cette manifestation en tous points réussie. Les actes du colloque rassemblent bon nombre d'apports nouveaux (TERNOIS, 1993), mais il faut à mon avis en commencer la lecture par la communication qui clôt le volume, sous la plume érudite de Paulette Choné, qui joue fort habilement d'une double optique pour proposer de l'œuvre de Callot une lecture allant sans cesse du général au détail et vice versa (CHONÉ, 1993).

Cela n'empêche pas les études sur Callot de se poursuivre, et les nouveaux documents de se rencontrer. Ainsi Paulette Choné publie-t-elle le contrat de mariage de Callot, inconnu jusqu'alors (CHONÉ, STREIFF, 2002), et étudie-t-elle *l'Arbre généalogique de la famille des Porcelets*, œuvre de jeunesse du graveur qui n'avait pas été présentée dans la grande exposition de 1992 (CHONÉ, 2002 ; fig. 10).

On sait que les trois mousquetaires étaient quatre. Ajoutons donc Claude Mellan à ce trio de fins bretteurs. Claude Mellan n'est pas seulement un graveur intéressant, c'est un artiste curieux, au sens moderne de bizarre. S'il s'était contenté de cette seule pièce que chacun connaît et soit admire soit trouve ridicule, la *Sainte Face* en une seule taille de burin, il y aurait peu à en dire. Mais, même si l'on peut penser que c'était un génial paresseux, la plupart de ses autres productions sont passionnantes, notamment les pièces du début de sa carrière et celles de la suite que j'appelle la Grande Passion. De plus, il était un magnifique dessinateur et l'on sait qu'il était peintre, sans avoir pour l'instant de tableau absolument certain à mettre sous son nom. On aurait pu croire qu'il ne faisait que peindre au pastel, mais son ami La Mothe Le Vayer parle des « grâces de son pinceau ». Il fréquentait en effet le milieu des libertins « spirituels », ce qui le rend encore plus intéressant. Toutes raisons pour profiter à la fois de l'ordre alphabétique et du jeu des commémorations, et faire de 1988 l'année Mellan (il était mort en 1688, âgé de 90 ans, le burin à la main), avec la publication d'un volume de *L'Inventaire du fonds français* entièrement consacré à lui (PRÉAUD, 1988) et la mise en place d'une exposition à la Bibliothèque nationale (*L'Œil d'or...*, 1988), dans laquelle étaient montrés, grâce à des prêts français et européens généreux, des tableaux « à discuter » et de nombreux dessins (fig. 11) venus notamment de Stockholm et de Saint-Pétersbourg (Leningrad à l'époque). Aucun des tableaux n'a alors convaincu les « spécialistes » qui les ont vus de la paternité de Mellan, et ce problème-là resterait presque entier si Sylvain Laveissière n'avait pas fait récemment le point, à l'occasion du colloque « Simon Vouet en Italie » organisé fin 2008 à Nantes pour accompagner l'exposition intitulée *Simon Vouet : les années italiennes (Simon Vouet...*, 2008). Il pense pouvoir attribuer sérieusement à Mellan un tableau que lui avait signalé Gilles Chomer au Musée des beaux-arts de Lyon ; nous attendons qu'il puisse publier ses observations (LAVEISSIÈRE, à paraître). Les dessins sont un peu mieux connus et appréciés, en grande partie grâce à Barbara Brejon de Lavergnée (*Claude Mellan...*, 1980 ; BREJON DE LAVERGNÉE, 1987 ; *L'Œil d'or...*, 1988), également spécialiste de Simon Vouet (BREJON DE LAVERGNÉE, 1987).

Le volume de *L'Inventaire* rajeunissait le vieux catalogue d'Anatole de Montaiglon (Paris, 1856), mais l'estampe est un sujet complexe : tant qu'on n'a pas vu toutes les épreuves de toutes les collections, on ne peut être certain d'être complet. Ainsi ai-je retrouvé par la suite des épreuves d'état à Stockholm, à Bruxelles et à Amsterdam (PRÉAUD, 1989d-e, 1993b). Pendant ce temps, Simon Lhopiteau découvrait dans les archives notariales le contrat d'apprentissage de l'artiste avec un bien médiocre buriniste, Jean V Le Clerc (LHOPITEAU, 2000), confirmant le piètre état de la taille-douce à Paris au début du XVII^e siècle et la nécessité du voyage en Italie (ou en Hollande, mais c'est une autre histoire).



11. Claude Mellan : a. *Repos de la Sainte famille*, dessin, vers 1650, Paris, Musée du Louvre ; b. *Vierge à l'Enfant*, burin, vers 1650.

À ce propos, l'année Mellan se concluait en 1989 à Rome par une belle exposition plus particulièrement axée sur le séjour italien du graveur (*Claude Mellan...*, 1989). L'année suivante, tout en discutant la difficile question de la paternité du dessin original des gravures des phases lunaires, David Jaffé apportait grâce à un article d'une solide érudition une nouvelle pièce à l'œuvre gravé de Mellan : une toute petite chose de 31 mm sur 42, d'après une gemme antique appartenant à la collection de Ludovico Compagno, pour un livret de Gerolamo Aleandro, un des savants correspondants de Peiresc (JAFFÉ, 1990 ; fig. 12). David Jaffé donnait également l'espoir qu'on retrouve des dessins de Mellan d'après diverses pièces d'antiquité. Plus récemment, on insistait sur sa manière inégalée de représenter la sculpture en marbre, sur laquelle son amitié avec le Bernin a certainement eu une influence (*Estampes d'après l'antique...*, 2000 ; AUMAÎTRE, MORISSEAU, 2003 ; voir aussi PRÉAUD, 1989f).

Dessins de graveurs

L'exposition Callot de 1992 avait été l'occasion pour Daniel Ternois de montrer un grand nombre de dessins du maître lorrain (*Jacques Callot...*, 1992) et de mettre la dernière main à l'*opus maximum* que constitue leur catalogue (TERNOIS, 1999). On peut donc considérer ce dossier comme quasiment clos. Mais ce n'est pas le cas de certains autres artistes, je pense notamment à Sébastien Leclerc qui, pour être un des plus élégants graveurs de son siècle, n'en est pas moins le plus élégant des dessinateurs, et un catalogue nous manque de ses productions dans ce domaine. Car il semble que ce soit une règle générale, qui ne souffre que de rares exceptions : les dessins de graveurs sont peu étudiés, sans doute parce que les graveurs eux-mêmes sont méconnus, peut-être aussi parce que les dessins de graveurs sont dans des ateliers exposés à plus de dégradations que les dessins de peintres. Mais il n'y a pas de graveur sachant graver qui ne sache dessiner. Ainsi, j'imagine, les fonds de dessins doivent-ils être truffés d'anonymes qui sont des graveurs. On notera cependant la tentative déjà ancienne de Patrick Ramade, même si elle concerne plus les dessins pour la gravure que les dessins de graveurs (*Correspondances...*, 1980).

Signalons toutefois les exceptions, comme Mellan (mais c'est d'abord parce qu'il est si proche de Vouet). Ou comme Nanteuil, dont un des pastels a eu l'honneur de se faire dérober au Louvre il y a quelques années (ce qui a permis à cet obscur génie de « passer » à la télévision), et dont l'œuvre « dessiné » a fait l'objet d'une thèse récente (ADAMCZAK, 2007), ce qui devrait faciliter le renouvellement des études sur ce grand artiste et peut-être bâtir une exposition qui serait certainement passionnante – mais il est vrai que les pastels sont interdits de voyage, encore qu'il y en avait dans la petite exposition qui lui avait été consacrée à Nice (*Robert Nanteuil...*, 1995). On bénéficie en outre maintenant d'une édition



12. Claude Mellan, *Navicella*, burin d'après une gemme antique, 1626.

complète des manières de travailler de Nanteuil telles qu'elles ont été rapportées par son disciple florentin Domenico Tempesti (DENARO, 1994 ; voir aussi RIVET, 1988). L'intense production gravée de François Chauveau implique évidemment un nombre considérable de dessins. Cet artiste au talent polymorphe est difficile à cerner en dehors de ceux directement préparatoires aux estampes ; il a néanmoins suscité plusieurs études (dont CLARK, 1990 ; SALMON, 2000 ; LARCENA, 2009).

Grégoire Huret également, mais c'est, je suppose, parce qu'on conserve de lui, à Madrid, un ensemble quasi complet des dessins préparatoires à son *Théâtre de la Passion* (CLARK, 2003) ; Raymond Lafage, mais il est avant tout dessinateur (MEYER, 2003) ; Pierre Brebiette était déjà bien étudié (PACHT BASSANI, 2003), Jean Lepautre mérite qu'on y travaille encore un peu (COQUERY, 2002 ; PRÉAUD, 2003). Quant à l'énigmatique Georges Focus, extraordinaire représentant d'un art brut avant la lettre, les amateurs de bizarre alléchés par ce qu'en ont montré Emmanuelle Brugerolles et David Guillet (BRUGEROLLES, GUILLET, 1993) attendent avec impatience la publication intégrale de ses dessins fous.

Les monographies de peintres ou Peinture et estampe

Même si une des premières salves a été tirée par Alain Mérot, professeur à l'Université de Paris Sorbonne-Paris IV, à propos d'Eustache Lesueur (MÉROT, 1983), je me dois ici de rendre un hommage particulier à Jacques Thuillier, professeur d'histoire de l'art au Collège de France, déjà cité à propos de Bellange, qui a consacré une bonne partie de sa carrière au XVII^e siècle, avant tout dans le domaine de la peinture, certes, mais chacun sait qu'il est un des rares de sa profession et de sa classe à avoir compris l'intérêt intrinsèque de l'estampe. Bien qu'il se serve abondamment de cette dernière, qu'il collecte et collectionne d'ailleurs depuis de nombreuses années (HERMAN, 2008) à titre documentaire, il sait aussi, à la différence de nombre de ses collègues et homologues, qu'une estampe n'est pas nécessairement la reproduction exacte et « photographique » d'une peinture (j'exagère à peine). On doit ainsi à Thuillier plusieurs importants catalogues monographiques sur des peintres du XVII^e siècle, dans lesquels il n'oublie jamais le rôle de l'estampe. On ne parlera pas des frères Le Nain car ceux-ci, justement, ont été punis de ne pas s'être intéressés à l'estampe, ne fût-ce que pour faire traduire et diffuser leur œuvre : leurs tableaux sont restés longtemps confidentiels et il a fallu, comme pour Georges de La Tour, les redécouvrir trois siècles plus tard.

Jean Boucher (vers 1575-vers 1633) non plus n'a pas été gravé, ce n'était d'ailleurs pas l'époque, en France, mais il a exécuté lui-même quelques eaux-fortes agréablement venues, dont une qu'Abraham Bosse débutant sut copier ; comme elles n'apportent guère à la compréhension globale de l'œuvre, Thuillier les a classées à part dans son catalogue (*Jean Boucher...*, 1988).

Les choses sont bien différentes avec Laurent de La Hyre qui, non content d'être un excellent peintre, est un très joli graveur, auteur d'environ trente-cinq eaux-fortes (*Laurent de La Hyre...*, 1988 ; voir aussi PRÉAUD, 1993c, qui décrit une estampe inédite qui pose d'ailleurs quelque problème de méthode pour le catalogage des estampes ; fig. 13) ;



13. Laurent de la Hyre, *Fêtes religieuses du mois de janvier*, eau-forte et burin, 1620.

14. François Perrier, *Le Temps rognant les ailes de l'Amour*, eau-forte en couleurs (deux plaques), vers 1633.



Jacques Thuillier profite de la circonstance pour tenter une expérience délicate : mêler à l'intérieur de la même numérotation, chronologiquement, les estampes et les dessins, et même les tapisseries, avec les peintures ; cela donne un catalogue passionnant, mais assez difficile à suivre.

Sébastien Bourdon aussi est un bon graveur, qui a produit une cinquantaine de pièces. Selon Thuillier (*Sébastien Bourdon...*, 2000), qui rédige un bref mais bel essai sur le sujet, il ne se contente pas de faire toute sa vie de « l'eau-forte de peintre » mais apprend vraiment le métier et, sur la fin de sa carrière, il donne des estampes très élaborées. Dans ce catalogue, Thuillier mêle encore dans la même chronologie les estampes et les dessins avec les peintures, ce qui signifie bien que, pour lui, les unes ne sont pas moins considérées que les autres.

Simon Vouet pose d'autres problèmes, car il n'a pas gravé lui-même (sauf peut-être une pièce) ; en revanche, il a toujours attaché une grande importance à la diffusion de son œuvre par la gravure : Thuillier le montre bien dans le catalogue (*Vouet...*, 1990 ; voir aussi CLARK, 1998), alors même que les estampes ne figuraient pas dans l'exposition, et d'autres après lui traitent de cette question, notamment dans les contributions au colloque consacré à Simon Vouet, qu'il est difficile de détailler ici (LOIRE, 1992 ; voir notamment MEYER, 1992).

Thuillier récidive en 1988 avec le catalogue de l'exposition Jacques Blanchard, dans lequel l'estampe est très présente ; il y a même une découverte amusante d'une série de *Neuf Muses* transformées en allégories par modification des plaques (*Jacques Blanchard...*, 1998).

L'aspect graveur de François Perrier, toutefois, a moins été étudié par Thuillier que par Alvin L. Clark Jr., lequel, dans un catalogue d'exposition (*François Perrier*, 2001), fait le point sur la production gravée du peintre bourguignon ; on se rappelle que celui-ci est l'inventeur de la gravure en camaïeu en taille-douce, dont la technique est explicitée par Abraham Bosse

(REED, 1993 ; *Anatomie de la couleur...*, 1996 ; fig. 14).

Jacques Stella n'est qu'un graveur amateur, mais il est très doué et les quelques eaux-fortes qu'il nous a laissées sont toutes remarquables (fig. 15) ; lui-même a été beaucoup gravé, et pas seulement par ses nièces, comme le manifestent à la fois l'exposition et le catalogue qui lui ont été récemment consacrés (*Jacques Stella...*, 2006 ; LAZ, 2006).

15. Jacques Stella, *Saint Georges et le dragon*, eau-forte, 1623.



Estampe et arts décoratifs

L'estampe joue un rôle considérable dans les arts décoratifs. Elle est à la fois un lieu d'expression et un formidable moyen de transmission. C'est évidemment par l'estampe que toutes les cours d'Europe pouvaient s'inspirer du goût dominant pour décorer palais et salons, et cela est vrai également pour la mode vestimentaire. D'où les innombrables copies, mentionnées plus loin, des œuvres de Sébastien Leclerc ou de Jean Lepautre exécutées en Allemagne et aux Pays-Bas (voir, par exemple, SEITZ, 1986), d'où également l'énorme collection d'estampes et de dessins d'architecture et de décoration que Nicodème Tessin le Jeune a rassemblée à Stockholm (TESSIN, [1712] 2000) et qui est en cours d'étude *in situ*. De même, la correspondance dudit Tessin avec les envoyés de Suède à Paris – dont Daniel Cronström – qui recèle un trésor d'informations et qui n'avait été publiée que partiellement (HERNMARCK, WEIGERT, 1964)⁶, est en cours d'édition intégrale par les soins de Jérôme de La Gorce. Dans ce domaine des arts décoratifs, et bien au-delà du seul XVII^e siècle, chacun sait que Peter Fuhring est inévitable (FUHRING, 2003, 2004). C'est certainement le chercheur, parmi ceux que je connais, qui a vu le plus grand nombre de collections d'estampes, publiques et même privées, dans le monde entier, ce qui lui permet souvent d'intéressantes découvertes. Pour la période qui nous occupe ici, on ne pourra manquer d'être séduit par le personnage curieux qu'il nous présente en la personne de Denis Boutemie, magnifique et extravagant orfèvre du deuxième tiers du XVII^e siècle (FUHRING, 1992 ; fig. 16), et l'on sait tout ou presque maintenant sur le style « cosse de pois » qui est une découverte pour beaucoup de gens (FUHRING, BIMBENET-PRIVAT, 2002). On notera aussi la rédaction par Sandrine Herman d'un travail sur le graveur d'ornement Paul Androuet Du Cerceau (HERMAN, 2002, 2004), qui renferme comme il se doit, outre le catalogue des quelque deux cents estampes qui lui sont attribuées, des éléments de biographie (c'est un de ces personnages qui échappent à l'archive), et les fondements d'une étude sur l'ornement à la fin du XVII^e siècle. La première partie du même siècle a été magnifiquement illustrée dans l'exposition sur les arts décoratifs au temps de Louis XIII (*Un temps d'exubérance...*, 2002 ; voir en particulier COQUERY, 2005).



16. Anonyme d'après Denis Boutemie, Coupe, eau-forte et burin, 1636.

Études transversales ou les spécificités d'un domaine

Copie, interprétation, reproduction

Evidemment, Bellange comme Callot ont une audience internationale, Bosse peut-être un peu moins. Mais cela pose parfois des problèmes. Dans une note, Antony Griffiths observait que le succès de Callot ne s'était jamais démenti, et qu'on avait continué à tirer des épreuves de ses plaques longtemps encore après sa mort⁷. Ainsi, il n'a jamais été difficile de rassembler des collections de ses œuvres : d'où quantité de petites expositions dans de petits musées, mais, faute de compétences ou de rigueur, ne rendant pas toujours hommage au talent de l'artiste. Il faut dire aussi qu'on a imprimé, de son vivant même, beaucoup de copies d'après Callot, dont la quantité dépasse de très loin celle des estampes originales du maître. J'avais d'ailleurs eu naguère l'intention de mettre au jour une étude sur ce thème,

mais j'ai dû reculer devant la masse documentaire – j'ai en effet eu l'occasion, pour donner quelques exemples, de rencontrer quinze copies de la suite des *Balli di Sfessania*, vingt-deux de celle des *Gobbi*, et quarante-deux de celle des *Gueux* –, me contentant de publier un bref essai sur les copies d'après les *Tentations de saint Antoine* à l'occasion d'une exposition à Nancy (PRÉAUD, 2002b), et le sujet reste ouvert. Tous les bons graveurs du siècle ont été copiés, et l'on ne compte plus les copies faites à Augsbourg et aux Pays-Bas d'après Callot, Della Bella ou Sébastien Leclerc, ou encore Jean Lepautre. Ce dossier, entrebâillé dans un numéro spécial des *Nouvelles de l'estampe* (CASTEX, 2002 ; LOTHE, 2002 ; MEYER, 2002 ; PRÉAUD, 2002c), est loin d'être refermé. Il manque de documents d'archive, encore qu'Antony Griffiths rappelle un acte, publié par Édouard Meaume, signé de François Collignon qui certifie avoir gravé à la demande de François Langlois des copies d'après Della Bella⁸, et que le graveur Claude Goyrand (HELD, 1999) a visiblement été engagé par l'éditeur Jean Vallet pour graver des copies d'après un Jacques Callot encore bien vivant.

Après avoir été longtemps un sujet de mépris, l'estampe d'interprétation devient un sujet d'étude. Véronique Meyer avait axé sa thèse de doctorat sur ce sujet, en prenant appui sur les estampes de Gilles Rousselet, principal interprète de Charles Le Brun (MEYER, 1989b) ; j'ai touché un mot, également, des Drevet, d'Edelinck et de Girard Audran. Mais on a regardé ce problème à la fois de plus près et de façon plus générale. Ainsi Susan Lambert a fourni une publication très technique sur « cinq siècles of printed reproductions [!] » (LAMBERT, 1987), dont les illustrations sont malheureusement plus que médiocres. Et, plus récemment, avec un petit effort dans le titre qui demeure malgré tout ambigu *Die Kunst der Interpretation: französische Reproduktionsgraphik von 1648 bis 1792*, Norberto Gramaccini et Hans Jakob Meier ont mis au jour un beau livre qui rend hommage à la belle estampe d'interprétation française (GRAMACCINI, MEIER, 2003).

De toute manière, dès que l'on s'attaque à la peinture classique, on est obligé de passer par l'estampe, qui retrouve alors sa fonction partiellement documentaire, à utiliser avec toute sorte de précautions. La relation avec l'Italie est toujours privilégiée et nombreux sont les graveurs français qui se sont rendus à Rome pour se former l'œil. C'est ce qu'ont observé notamment Monica Turrio Baldassari à propos de Pierre de Cortone (TURRIO, 1995), Henriette Pommier dans son étude sur le graveur Benoît Farjat (POMMIER, 1996), et, plus récemment et de façon plus générale, Bénédicte Gady (GADY, 2002). Cette dernière, dans ses études sur les estampes françaises du XVII^e siècle d'après la peinture italienne du même temps, avec un catalogue d'environ sept cents pièces, sommaire mais tout de même, montre comment les graveurs français s'intègrent dans le paysage artistique romain, notamment avec le concours du graveur néerlandais Cornelis Bloemaert ; elle nous donne aussi les moyens de nous demander si l'interprétation d'une œuvre est un critère pertinent pour juger de son succès (GADY, 2005). Et Christine Raimbault vient de publier un intéressant marché passé entre le graveur Jean-Louis Rouillet et un collectionneur pour la gravure d'un tableau d'Annibal Carrache (RAIMBAULT, 2008). Il n'y a tout de même pas que l'Italie, et l'estampe française a aussi beaucoup travaillé pour mettre en valeur la peinture française, à commencer par Charles Le Brun (TENBUSCH, 1998 ; voir aussi JANAND, 1997) qui fut suivi de près par le portrait, avec l'exposition *Visages du Grand Siècle* qui a été un moment fort de ces dernières années (*Visages du Grand Siècle...*, 1997 ; notamment COQUERY, 1997 ; MEYER, 1997 ; voir aussi MEYER, 1987, pour un marché de gravure de Pierre van Schuppen), bien qu'on ne puisse pas dire que le sujet du portrait gravé, en ce siècle ou un autre, soit une affaire réglée. Comment ne pas s'étonner que, par exemple, personne ne travaille sur l'extraordinaire portraitiste que fut Antoine Masson ? Il ne semble pourtant pas nécessaire d'attendre la parution

du tome XVI de *l'Inventaire du fonds français* (même si le catalogue de Masson est déjà presque prêt). Mais il y a aussi un autre type de travail que celui qui passe par le graveur de portraits : il y a le catalogue des portraits de tel ou tel personnage, dans lequel on comprend comment l'effigie passe insensiblement, par le biais de l'extraordinaire variété artistique (c'est-à-dire qu'il y a des chefs-d'œuvre et beaucoup de médiocres choses pour lesquelles les épithètes manquent parfois) qui est une des caractéristiques de l'estampe, de la qualité de portrait à celle de figure (GIRAUDON, 1992 ; GARCIA, 2000). Enfin, il y a un peu la Flandre, en la personne surtout de Rubens, et principalement dans la première moitié du siècle : il est d'ailleurs rarement gravé directement, mais les graveurs français, comme Ragot ou Langot, le connaissent et le diffusent par les estampes flamandes qu'ils recopient (GALL, 1989 ; MERLE DU BOURG, 2004).

Grands formats, thèses, almanachs

L'estampe monumentale est un superbe sujet d'étude en soi. Chez les graveurs, ou chez leurs éditeurs, il y a toujours eu l'envie d'atteindre à la monumentalité de la peinture ou de la tapisserie, pour mieux, croyaient-ils, la remplacer à moindres frais. C'est vrai dès l'origine, inconsciemment en quelque sorte, puisque l'on pense que le fameux « Bois Protat » (entré récemment par dation dans les collections du département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France), qui est censé être la première matrice occidentale destinée à l'impression d'une image, devait avoir une tenture pour support. Nos amis américains se sont, il y a peu, intéressés à cette question, mais pour le XVI^e siècle principalement (*Grand Scale...*, 2008 ; fig. 17), alors qu'il y a de belles possibilités pour le XVII^e siècle français, notamment avec les publications du graveur et éditeur Pierre Landry et de ses successeurs (BADET *et al.*, 2005) ; le sujet a été proposé sans succès pour une exposition à la Bibliothèque nationale de France il y a quelques années, mais il peut être repris ailleurs. On n'oublie pas que les estampes de grand format sont très difficiles à conserver en bon état et que, leurs dimensions les condamnant à plus ou moins long terme, comme les dinosaures, leur rassemblement momentané ne saurait être que spectaculaire.

Intermédiaires entre ces gigantesques pièces et les thèses figurent les placards, c'est-à-dire ces estampes, la plupart du temps liées à l'activité guerrière des militaires, gravées soit en taille-douce soit en bois, imprimées ou collées sur de grandes feuilles portant de longs commentaires typographiés, destinées à être montrées sur les murs ; elles sont la spécialité, en France, d'éditeurs comme les Mathonière ou Melchior Tavernier. C'est une production pour l'instant peu étudiée (MEYER, 2001, 2004b).

En revanche, on en sait aujourd'hui beaucoup plus qu'il y a trente ans sur les thèses gravées françaises – pour les pays germaniques, il y a plusieurs études (APPUHN-RADTKE, 1988), et il semble que la chose soit inconnue Outre-Manche (GRIFFITHS, 1992) – grâce aux multiples travaux que leur a consacrés Véronique Meyer, grande et apparemment unique spécialiste de la chose au-delà du



17. Vue de l'exposition *Grand Scale...*, avec *L'Arc triomphal de Maximilien I^{er}* d'Albrecht Dürer (1515, 192 blocs de bois), Wellesley, Davis Museum and Cultural Center, 2008.

seul XVII^e siècle. Le sujet est si intéressant – les pièces sont généralement si spectaculaires –, et les problèmes si complexes, que je n'arrive pas à comprendre que l'on n'ait pas réussi à en faire le thème d'une exposition, sauf à admettre que le seul mot de « thèse » fasse peur à ceux qui sont persuadés que le public est forcément ignorant. Comme le précise l'auteur dès son premier article, ces estampes, « dédiées à de hauts personnages, au pape, à l'empereur, aux cardinaux et aux membres de familles illustres dont elles font le panégyrique, sont pour le peintre comme pour le graveur l'occasion de se faire connaître et d'asseoir leur réputation. Ce sont des œuvres soigneusement élaborées et souvent mûrement réfléchies » (MEYER, 1990b, p. 105). Elles sont généralement payées très cher, il en existe de multiples exemples (LOTHE, 1976). Il ne s'agit donc pas, en tout cas au XVII^e siècle, de bricoles de circonstance, mais de belles pièces, et souvent de vrais morceaux de bravoure. J'ai été témoin de l'admiration qu'ont suscitée celles qui figuraient dans une récente exposition au château de Versailles (*La Galerie des Glaces...*, 2007). Véronique Meyer a fouillé les fonds de diverses institutions pour enrichir ce qu'il faut bien appeler le catalogue collectif des thèses gravées, car c'est plus qu'une ébauche (Meyer, 1991b, 1993b-c ; 1995b, 2007, 2008 ; on ajoutera un petit complément : DELMAS, 2005). Meyer a su être à l'affût des documents d'archives susceptibles d'améliorer encore notre connaissance du sujet ; et elle en a trouvé (MEYER, 1994) – ce qui n'est pas mon cas en ce qui concerne les almanachs muraux.

En effet, bien que travaillant depuis de nombreuses années sur les almanachs muraux durant le règne personnel de Louis XIV (*Les Effets du soleil...*, 1995 ; NOVOSSELSKAYA, 2002 ; PRÉAUD, 2003c), je n'ai pas réussi à mettre la main sur un document d'archive permettant de bien comprendre ce qui reste relativement mystérieux dans ces publications : à savoir d'une part

la commande à un ou des dessinateurs, lesquels et à quel prix ; d'autre part la répartition du programme annuel de publication entre les différents éditeurs, par exemple est-ce qu'ils se mettaient d'accord entre eux ? Et enfin, peut-être le plus intéressant à propos de ces images qui sont évidemment des instruments de propagande : la Cour intervenait-elle dans le choix des sujets et, si oui, de quelle manière ? En attendant un de ces petits miracles qu'espèrent toujours les historiens, le catalogue des quelque 560 almanachs du règne personnel de Louis XIV conservés dans les collections de la Bibliothèque nationale de France (fig. 18), du département des Arts graphiques du Musée du Louvre et de la bibliothèque de l'Institut, a été réalisé. Un projet de publication est à l'étude, mais la partie Bibliothèque nationale de France est déjà accessible sur le catalogue informatisé de cette dernière, du moins les notices, pas les images, grâce à plusieurs jeunes gens, historiens de l'art en formation, qui ont travaillé sous ma direction, soit pour une maîtrise, soit comme stagiaires, mais surtout comme savants vacataires⁹.



18. Anonyme, *Almanach Royal pour l'année 1688, La Foi catholique triomphant en Angleterre*, burin et eau-forte.

Espérons que cela permette à d'autres historiens que le seul Gérard Sabatier, qui a brillamment montré (SABATIER, 1999) l'importance de ces estampes dans la construction de l'image médiatique du roi (voir aussi AUSONI, 1997), de comprendre ce que la gravure, à ces époques en tout cas, porte en soi de dynamisme propre. Un peu avant cette publication, toutefois, une exposition organisée par Wolfgang Cillessen au Deutsches Historisches Museum de Berlin, explicitement intitulée *Krieg der Bilder*, autrement dit « Guerre des images », traitait du problème de la propagande par l'estampe ; et on y faisait grand usage de ces almanachs, tout autant les français bien connus de nous que les compositions extraordinaires du Néerlandais Romijn de Hooghe (*Krieg der Bilder...*, 1997).

Imagerie

Alors que les estampes pour les thèses sont des images de caractère relativement savant, destinées à un public plutôt aristocratique et bourgeois, les almanachs sont dans une position ambiguë. En effet, certains d'entre eux, très élaborés d'un point de vue technique aussi bien qu'intellectuel, semblent appartenir à la même catégorie, surtout dans la période de leur apogée, celle du règne personnel de Louis XIV ; toutefois certaines feuilles, datant principalement des règnes précédents, sont d'une qualité technique beaucoup plus discutable et jouent sur des ressorts plaisants relevant davantage de la farce que du bel esprit courant les salons précieux – encore que... – (GILLET, 2004), en tout cas, lorsqu'ils sont représentés *in situ*, ce n'est pas sur ces murs-là qu'on le remarque, mais plus souvent sur ceux des ateliers et des échoppes. On peut donc considérer qu'ils appartiennent en partie à ce qu'on nomme « l'imagerie demi-fine », appellation non contrôlée servant à désigner des images à destination populaire gravées en taille-douce, sans doute pour les différencier immédiatement de l'imagerie produite par des officines provinciales travaillant surtout dans le bois gravé colorié et la typographie. Cette imagerie gravée en bois est déjà bien étudiée (voir notamment GARNIER, 1990 ; GARNIER *et al.*, 1996), ce qui n'est pas le cas de l'imagerie demi-fine, sur laquelle il y a beaucoup à faire, quitte à prendre pour modèle le remarquable travail de nos amis néerlandais à l'occasion d'une exposition réalisée au Rijksmuseum d'Amsterdam (*Mirror of Everyday Life...*, 1997).

Mais il faut alors que l'historien de l'estampe soit sérieusement doublé d'un historien des mentalités et triplé d'un historien de la littérature populaire, voire d'un linguiste, pour arriver à saisir les subtilités cachées dans les grosses plaisanteries contenues par exemple dans les recueils de « facéties et bouffonneries » rassemblées par l'abbé de Marolles et qui faisaient rire, paraît-il, le roi Louis XIV en personne. Ce qui a été le plus étudié jusqu'à présent est la caricature anti-espagnole (DUCCINI, 1994, 2003 ; THERMOZ, 1996 ; *Abraham Bosse...*, 2004 ; MEYER, à paraître), mais il semble que l'on puisse encore affiner la chose. Si la satire contre François Mansart ne pose plus de problème, surtout depuis que Jean-Claude Boyer en a identifié l'auteur, Gilbert Francart (fig. 19), la clé de l'histoire du fameux « Jean Robert » du même Francart en revanche n'a pas été trouvée (BOYER, 1999). Personne encore, mais il est vrai que la tâche est lourde et complexe, n'a vraiment osé s'attaquer au *Recueil des plus illustres proverbes* publié par Jacques Lagniet (CHASTEL, 1993, se plaignait déjà d'avoir été confrontée à un « vide bibliographique »). Cela ne peut pas seulement passer par une histoire de la



19. Gilbert Francart, *Caricature contre François Mansart*, dessin préparatoire à l'estampe de 1651, Rouen, Musée des beaux-arts.

20. Robert Nanteuil et anonyme, *Le bassin ou Portrait de Philibert-Emmanuel de Beaumanoir de Lavardin*, burin et eau-forte, 1660.



misère et des gueux, il y a un gros travail lexicographique à mener sur ces feuilles, de même que sur la réception en images de Don Quichote (encore que, tout récemment arrivé sous mes yeux, MEGÍAS 2006 résolve peut-être cette question-ci), de Lazarillo de Tormes et d'un Till Eulenspiegel qui ne doit guère à Charles de Coster. Cette imagerie de basse classe, grivoise et scatologique, ne manque d'ailleurs pas toujours de qualité graphique, puisque des Jean Lepautre (PRÉAUD, 2009) ou des Louis Testelin (voir l'œuvre gravé de Georges Lejuge, PRÉAUD, 1989b ; SIMONNEAU, 2003), sans parler de Pierre Brebiette, s'y sont laissé aller, pas forcément contraints par la nécessité. Sans parler de l'extraordinaire transformation du portrait d'un digne évêque gravé par Nanteuil en un médicâtre affublé de lunettes, un pot de chambre à la main (GANZ, 1994 ; fig. 20).

À côté, une autre imagerie demi-fine, également destinée à un public populaire mais pour flatter des penchants plus « spirituels », pas de l'ordre du calembour toutefois (encore que je sois prêt à discuter de la non-spiritualité des calembours et de l'absence des calembours dans la spiritualité), je veux parler des images de confrérie, qui sont un intéressant témoignage de la vie associative fort active de nos grands-parents. L'importante collection de trois cents pièces rassemblée par l'abbé Gaston et conservée à la Bibliothèque nationale de France est concurrencée par celle de Louis Ferrand acquise par la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, ce qui donna lieu à une belle exposition et à un non moins intéressant catalogue (*Images de confréries...*, 1992) ; concernant uniquement les images parisiennes et l'Île-de-France, il fut suivi en 1999 d'un autre catalogue regroupant les pièces intéressant la France entière (LOTHE, VIROLE, 1999). Ces images ne datent pas seulement du XVII^e siècle, mais il arrive qu'elles aient été conçues en ce siècle et qu'elles aient vu leur vie s'étirer jusqu'à la Révolution. José Lothe et Agnès Virole ont publié à cette occasion de précieux documents (à la différence des almanachs, les sources notariales sont plutôt riches dans ce cas) qui expliquent la genèse de ces images, les marchés avec les auteurs des compositions, avec les graveurs (là encore on peut trouver de grands noms comme Charles Le Brun ou Jean Lepautre mêlés à d'anonymes tâcherons), les tirages considérables, les retirages, le rajeunissement nécessaire des plaques, et quelquefois leur massacre par des maladroits, effets masqués plus ou moins habilement par des barbouillages de couleurs.

On sait que le XVII^e siècle est particulièrement religieux, ou marqué par la religion et les intolérances que ses abus impliquent (il ne me semble pas qu'on ait étudié les effets sur le monde de l'estampe de la révocation de l'édit de Nantes). Mais, nous avons beau vivre dans un siècle et un lieu à peu près laïques, il conviendrait de l'oublier parfois pour nous remettre à la lecture des textes sacrés et des hagiographies. Il est vrai que cette partie-là de l'iconographie, qui relève de l'imagerie, n'est pas trop difficile et que les instruments de travail ne manquent pas. Ce qui échappe à la plupart (votre serviteur y compris), étant affaire d'autres spécialistes, c'est la littérature religieuse du temps et les images qui en découlent, ainsi que les subtilités théologico-pédagogiques des jésuites, par exemple. L'activité de certains graveurs, comme Grégoire Huret, ou de certains éditeurs, comme Etienne Gantrel, est très liée à la religion, et nous sommes peu armés, ignorants païens ou hérétiques que nous sommes pour la plupart, dans la lutte iconographique où sont impliqués les arts de l'estampe. Rendons à Dieu ce qui est à Dieu et, si possible, rendons à ces arts ce qui leur revient.

En attendant, lisons les travaux spirituels de Ralph Dekoninck ainsi que la copieuse bibliographie qui les accompagne (DEKONINCK, 2005), et méditons avec ceux de Frédéric Cousinié (COUSINIÉ, 2007).

Dans une tribune d'un numéro de la revue *Histoire de l'art* consacré plus particulièrement à l'estampe, Barthélémy Jobert, à la fin de 1999, faisait le constat suivant : « On sait la place, considérable, tenue par l'estampe dans l'évolution des arts en Europe de la fin du Moyen Âge au milieu du siècle dernier. Cette place est loin d'être aujourd'hui la même, que ce soit dans les travaux universitaires, les expositions temporaires ou les collections publiques. [...] L'estampe attire encore très peu d'étudiants de qualité. Elle rebute également le public, et lui est peu familière » (JOBERT, 1999).

Il semble que ce constat puisse être aujourd'hui révisé, et que naisse un semblant de début d'espoir. C'est du moins à cette réflexion optimiste que m'a amenée la rédaction des quelques pages qui précèdent, que je craignais fort de n'avoir pas la matière de remplir au moment où l'on me les a commandées. Je dois me rendre à l'évidence du contraire : sur les quelque vingt ou trente dernières années, la bibliographie rassemblée (et je sais que j'ai omis beaucoup de références) témoigne d'une activité encourageante dont j'ai tenté de rendre compte.

Nous avons toutefois besoin d'au moins deux choses, avant de pouvoir imaginer de dresser une histoire approfondie de l'estampe française du XVII^e siècle : nous avons besoin de plus nombreux documents fiables – documents sur le travail : contrats d'apprentissage, marchés, inventaires ; documents d'état civil, pour préciser les dates : actes de baptême avec parrains et marraines, contrats de mariages avec témoins, pour comprendre les liens sociaux, à retrouver dans les fonds d'archives, notamment ; et, corollaire, nous avons besoin d'une synthèse qui regroupe et analyse tous ceux qui ont déjà été retrouvés, publiés ou non. Peut-être ainsi parviendrons-nous à nous faire une idée plus précise du statut du graveur et des métiers qui lui sont attachés. Je devrais même parler des statuts des graveurs, tant il y a d'écart entre un Sébastien Leclerc ou un Gérard Edelinck, qui furent nommés « chevaliers romains » par le pape (bien que je ne sache trop ce que cette appellation glorieuse recouvre) et un Alexandre Leroux, par exemple, qui massacre joyeusement les figures de la *Commedia dell'arte*, ou des tâcherons plus anonymes encore.

Et certains sujets sont si peu étudiés qu'ils en sont presque inexistantes : qui, par exemple, s'intéresse aux graveurs en lettre ? Ce sont pourtant des artistes (artisans ?) omniprésents dans l'estampe et dont le graphisme est parfois reconnaissable, permettant peut-être datations et attributions (voir PRÉAUD, 2004c ; MEYER, 2006). Il n'y a rien non plus sur les dédicataires d'estampes, même pas le répertoire que j'appelais de mes vœux il y a déjà longtemps (PRÉAUD, 1985), il faut croire que ce n'était pas une bonne idée.

Au travail, chers amis !

Notes

1. Traitant seulement de l'estampe au XVII^e siècle, je ne prends en compte que les procédés en usage à cette époque et ne parlerai donc pas, sauf incidemment, de l'aquatinte, de la lithographie et de procédés plus récents encore.
2. Voir l'importante note d'Antony Griffiths sur ce point, « Hollstein, old and new », dans *Print Quarterly*, 14/1, mars 1997, p. 94-95.
3. Voir aussi la note d'Antony Griffiths dans *Print Quarterly*, 19/4, décembre 2002, p. 387-388.
4. Le mot de « brebiette » signifiant, selon Furetière, une « petite brebis », on ne voit pas la nécessité qu'éprouvent certains de l'écrire avec un accent aigu.
5. Sue Welsh Reed, « An Incisive Study of Jacques Callot », dans *Print Quarterly*, 9/4, décembre 1992, p. 397-398.
6. Voir aussi la note d'Antony Griffiths, dans *Print Quarterly*, 18/3, septembre 2001, p. 310-311.
7. Antony Griffiths, dans *Print Quarterly*, 20/4, décembre 2003, p. 387.
8. Édouard Meaume, « François Collignon. Engagement envers François Langlois... », dans *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1876, p. 298-300 ; Antony Griffiths, dans *Print Quarterly*, 19/3, septembre 2002, p. 282-283.
9. Adrien Delannoy, Poitiers, 1999 ; Emilie Boucq, Lille III, 2000 (étudiants) ; Stanislas David, Laetitia Daget (stagiaires) ; Lauren Laz, Jean-Gérald Castex (vacataires).

Bibliographie

(abréviation CR pour compte rendu)

- *Abraham Bosse...*, 1982 : *Abraham Bosse. Les gravures du Musée des beaux-arts de Tours*, Sophie Join-Lambert éd., (cat. expo., Tours, Musée des beaux-arts, 1982), Tours, 1982.
- *Abraham Bosse...*, 2004 : *Abraham Bosse savant graveur, Tours, vers 1604-1676, Paris*, Sophie Join-Lambert, Maxime Préaud éd., (cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France/Tours, Musée des beaux-arts, 2004), Paris/Tours, 2004 [CR par Sue Welsh Reed, dans *Print Quarterly*, 22/2, juin 2005, p. 215-218].
- ADAMCZAK, 2007 : Audrey Adamczak, *Robert Nanteuil (Reims, ca. 1623-Paris, 1678), portraitiste du temps de Louis XIV. L'œuvre dessiné*, thèse, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 2007.
- *Anatomie de la couleur...*, 1996 : *Anatomie de la couleur : l'invention de l'estampe en couleurs*, Florian Rodari éd., (cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France/Lausanne, Musée Olympique, 1996), Paris/Lausanne, 1996.
- APPUHN-RADTKE, 1988 : Sibylle Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt im Hochbarock: Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weissenhorn, 1988 [CR par David Paisey, « Thesenblätter », dans *Print Quarterly*, 7/1, 1990, p. 70-71].
- ARDOUIN-WEISS, 1981 : Idelette Ardouin-Weiss, « Deux actes notariés concernant Abraham Bosse », dans *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 127, avril-juin 1981, p. 256-261.
- ARDOUIN-WEISS, 1992 : Idelette Ardouin-Weiss, « L'origine germanique du graveur protestant Abraham Bosse », dans *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 138, juillet-septembre 1992, p. 403-406.
- ARDOUIN-WEISS, 1996 : Idelette Ardouin-Weiss, « Le contrat de mariage de Gabriel Tavernier et Suzanne Tonnelier », dans *Nouvelles de l'estampe*, 147, juillet 1996, p. 25-27.
- ARDOUIN-WEISS, 2004 : Idelette Ardouin-Weiss, « Abraham Bosse et la ville de Tours », dans *Abraham Bosse...*, 2004, p. 16-20.
- AUMAÎTRE, MORISSEAU, 2003 : Annelaure Aumaître, Céline Morisseau, « Graver l'Antique : Mellan, Baudet

et la collection de Louis XIV (1668-1681) », dans *Histoire de l'art*, 52, juin 2003, p. 15-28.

- AUSONI, 1997 : Alberto Ausoni, « Musique et propagande monarchique dans les almanachs illustrés sous le règne de Louis XIV », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 129/1536, janvier 1997, p. 43-56.
- BADET *et al.*, 2005 : Claude Badet *et al.*, « Un tableau en taille douce [sic] : Le Couronnement d'épines de la chapelle de Saint-Jean-de-Garguier », dans *Technè*, 22, 2005, p. 62-69.
- BARNARD, 1985 : Osbert Barnard, « Jean Morin's Etched Portraits. Additions and Corrections to Hornibrook's Catalogue », dans *Print Quarterly*, 2/1, mars 1985, p. 38-42.
- BECKER, 1997 : David P. Becker, *The Practice of Letters. The Hofer Collection of Writing Manuals 1514-1800*, Cambridge (MA), 1997.
- BONFAIT, GERARD-POWELL, SÉNÉCHAL, 1998 : Olivier Bonfait, Véronique Gerard-Powell, Philippe Sénéchal éd., *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998.
- BOSSE, 1645 : Abraham Bosse, *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux-fortes et des vernis durs et mols...*, Paris, 1645.
- BOYER, 1990a : Jean-Claude Boyer éd., *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, (colloque, Paris, 1990), Paris, 1990.
- BOYER, 1990b : Jean-Claude Boyer, « Peintures italiennes et négoce parisien au XVII^e siècle : figures du marchand de tableaux », dans BOYER, 1990a, p. 157-168.
- BOYER, 1998 : Jean-Claude Boyer, « Les Œuvres de miséricorde de Claude Vignon : une suite inédite gravée par Jérôme David », dans MIGNOT, PACTH BASSANI, 1998, p. 37-44.
- BOYER, 1999a : Jean-Claude Boyer, « Gilbert Francart, Le portrait de Jean Robert Crieur de A.6.DU », dans *La Revue du Louvre et des musées de France*, 3, 1999, p. 90.
- BOYER, 1999b : Jean-Claude Boyer, « La Mansarade et autres estampes satiriques », dans *Les Cahiers de Maisons, numéro spécial Mansart et compagnie. François Mansart et l'architecture classique française*, (colloque, Maisons-Laffitte, 1998), 1999, p. 24-31.
- BOYER, 2003 : Jean-Claude Boyer, « Estampe et poème : à propos de quelques paysages du Grand Siècle », dans SERROY, 2003, p. 135-140.

- BRAKENSIEK, 2003 : Stefan Brakensiek, *Vom 'Theatrum mundi' zum 'Cabinet des Estampes'. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821*, Hildesheim/Zürich/New York, 2003.
- BREJON DE LAVERGNÉE, 1987a : Barbara Brejon de Lavergnée, *Claude Mellan*, (Cahiers du dessin français, 3), Paris, 1987.
- BREJON DE LAVERGNÉE, 1987b : Barbara Brejon de Lavergnée, *Dessins de Simon Vouet : 1590-1649. Musée du Louvre, Cabinet des dessins*, (Inventaire général des dessins, École française, 2), Paris, 1987.
- BRUGEROLLES, GUILLET, 1993 : Emmanuelle Brugerolles, David Guillet, « Georges Focus (v. 1639/40-1708), peintre de paysage de l'Académie royale, mort fou 'renfermé aux Petites maisons' », dans *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1, 1993, p. 28-39.
- BRUGEROLLES, GUILLET, 1997 : Emmanuelle Brugerolles, David Guillet, « Grégoire Huret, dessinateur et graveur », dans *Revue de l'art*, 117/3, 1997, p. 9-35.
- BRUGEROLLES, GUILLET, 2000 : Emmanuelle Brugerolles, David Guillet, « Léonard Gaultier, graveur parisien sous les règnes de Henri III, Henri IV et Louis XIII », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 135, janvier 2000, p. 1-24.
- CADET, 1988 : Pierre Cadet, « Les estampes françaises du XVII^e siècle d'après les bas-reliefs antiques », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 112, 1988, p. 250-260.
- CASTEX, 2002 : Jean-Gérald Castex, « Modèles et copies des bas-reliefs romains au XVII^e siècle : l'exemple de Perrier et de Bartoli », dans *Nouvelles de l'estampe*, 179-180, décembre 2001-février 2002, p. 63-71.
- CHASTEL, 1993 : Charlotte Chastel, *Les plus illustres proverbes de Lagniet : une source pour l'histoire des mentalités du XVII^e siècle ?*, 3 vol., maîtrise, Paris IV-Sorbonne, 1993.
- CHONÉ, 1993 : Paulette Choné, « Images discrètes, images secrètes. Callot et l'art de la pointe », dans TERNOIS, 1993, p. 595-615.
- CHONÉ, 1998 : Paulette Choné, « Stefano della Bella, la grandeur et la légèreté », dans *Stefano della Bella...*, 1998, p. 10-15.
- CHONÉ, 2002 : Paulette Choné, « Trois traits de plume pour Jacques Callot », dans *Le Pays Lorrain*, 83/1, 2002, p. 21-28.
- CHONÉ, STREIFF, 2002 : Paulette Choné, François Streiff, « Le contrat de mariage de Jacques Callot », dans *Le Pays Lorrain*, 83/1, 2002, p. 39-44.
- CLARK, 1990 : Alvin L. Clark, Jr., « A new drawing by François Chauveau », dans *Master Drawings*, 28/1, 1990, p. 74-79.
- CLARK, 1997 : Alvin L. Clark, Jr., « À propos de Karl Audran, l'un des acteurs oubliés du renouveau de l'eau-forte à Paris au début du XVII^e siècle », dans *Nouvelles de l'estampe*, 156, décembre 1997, p. 41-48.
- CLARK, 1998 : Alvin L. Clark, Jr., « Simon Vouet and His Printmakers: Posterity, Prosperity and Process », dans *French Prints...*, 1998, p. 28-42.
- CLARK, 2003 : Alvin L. Clark, Jr., « La Passion de Madrid : Grégoire Huret dessinateur. Réflexions sur son invention, sa narration, son style et sa méthode », dans SAINTE FARE GARNOT, 2003, p. 115-132.
- *Claude Mellan...*, 1980 : *Claude Mellan dessinateur et graveur*, Micheline Agache-Lecat, Barbara Brejon de Lavergnée éd., (cat. expo., Abbeville, Musée Boucher de Perthes, 1980), Abbeville, 1980.
- *Claude Mellan...*, 1989 : *Claude Mellan, gli anni romani: un incisore tra Vouet e Bernini*, Luigi Ficacci éd., (cat. expo., Rome, Galleria nazionale d'arte antica, 1989-1990), Rome, 1989.
- *Claude Vignon...*, 1992 : *Claude Vignon (1593-1670)*, Paola Pacht Bassani éd., (cat. expo., Tours, Musée des beaux-arts, 1993-1994), Paris, 1992.
- *Collection d'estampes...*, 1988 : *Collection d'estampes du Musée des beaux-arts de Tourcoing : école des Pays-Bas, XVI^e-XVII^e siècles, école française, XVII^e-XVIII^e siècles*, Sophie Raux, Gaëtane Maës éd., (cat. expo., Tourcoing, Musée des beaux-arts, 1988), Tourcoing, 1988.
- COQUERY, 1997 : Emmanuel Coquery, « Inventaire des portraits gravés d'après la peinture », dans *Visages du Grand Siècle...*, 1997, p. 283-306.
- COQUERY, 2002a : Emmanuel Coquery, « La gravure d'ornement », dans *Un temps d'exubérance...*, 2002, p. 88-118.
- COQUERY, 2005 : Emmanuel Coquery éd., *Rinceaux et Figures : l'ornement en France au XVII^e siècle*, (colloque, Paris, 2002), Paris, 2005.
- COQUERY, à paraître : Emmanuel Coquery, *Charles Errard*, à paraître.
- *Correspondances...*, 1980 : *Correspondances : dessins et gravures du XVII^e siècle français, collections du Musée des beaux-arts de Rennes*, Patrick Ramadé éd., (cat. expo., Rennes, Musée des beaux-arts, 1980), Rennes, 1980.
- COUSINIÉ, 2007 : Frédéric Cousinié, *Images et méditation au XVII^e siècle*, (Art et société), Rennes, 2007.
- CUÉNOT, 1991 : René Cuénot, « Israël Silvestre, le marchand graveur », dans *Pays Lorrain*, 72/4, 1991, p. 229-236.
- DEKONINCK, 2005 : Ralph Dekoninck, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, (Travaux du Grand Siècle, 26), Genève, 2005.
- DEKONINCK, 2008 : Ralph Dekoninck, « *Dum premis imprimis*. L'imaginaire de la gravure au XVII^e siècle », dans RAUX, SURLAPIERRE, TONNEAU-RYCKELYNCK, 2008, p. 261-276.
- DELMAS, 2005 : Jean-François Delmas, « Estampes et textes imprimés sur tissus de soie. Catalogue raisonné de thèses et d'exercices publics XVII^e-XIX^e siècle », dans *Bulletin du bibliophile*, 1, 2005, p. 85-142.
- DENARO, 1994 : Furio de Denaro, *Domenico Tempesti. I discorsi sopra l'intaglio*, Florence, 1994 [CR par Maxime Préaud, dans *Print Quarterly*, 12/4, décembre 1995, p. 408-409].
- DUCCINI, 1994 : Hélène Duccini, « L'Espagnol dans l'image satirique en France au XVII^e siècle en France », dans Jean-Claude Gardes, Daniel Poncin éd., *L'Étranger dans l'image satirique*, (colloque, Poitiers, 1993), Poitiers, 1994, p. 11-37.
- DUCCINI, 2003 : Hélène Duccini, *Faire voir, faire croire : l'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, 2003.
- *Les Effets du soleil...*, 1995 : *Les Effets du soleil. Almanachs du règne de Louis XIV*, Maxime Préaud éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1995), Paris, 1995 [CR par Véronique Meyer, dans *Nouvelles de l'estampe*, 141, juillet 1995, p. 55-59 ; CR par Jennifer Montagu, *Print Quarterly*, 13/1, mars 1996, p. 71-72].
- *Estampes d'après l'antique...*, 2000 : *Estampes d'après l'antique : statues et bustes antiques des maisons royales gravées par Claude Mellan et Etienne Baudet*, Françoise Viatte, Béatrice de Boissésou, Panthéa Tchoupani éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2000), Paris, 2000.
- *The Etchings of Jacques Bellange*, 1975 : *The Etchings of Jacques Bellange*, Amy N. Worthen, Sue Welsh Reed éd., (cat. expo., Des Moines, Des Moines Art Center, Boston, Museum of Fine Arts/New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975-1976), Des Moines, 1975.

PÉRIODE MODERNE

- FLEURY, 1969 : Marie-Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVIII^e siècle*, I, 1600-1650, Paris, 1969.
- FOSSIER, 2003 : François Fossier éd., *Delineavit et sculpsit. Dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVI^e au XX^e siècle. Mélanges offerts à Marie-Félicie Perez-Pivot*, Lyon, 2003.
- François Perrier..., 2001 : François Perrier. *Reflections on the earlier works from Lanfranco to Vouet*, Alvin L. Clark Jr. éd., (cat. expo., Paris, Galerie Eric Coatalem, 2001), Paris, 2001.
- *French Prints...*, 1998 : *French Prints from the Age of the Musketeers*, Sue Welsh Reed éd., (cat. expo., Boston, Museum of Fine Arts/Ottawa, National Gallery of Canada/Paris, Fondation Mona Bismarck, 1998-1999), Boston, 1998 [CR par Antony Griffiths, dans *Print Quarterly*, 16/3, septembre 1999, p. 296-298].
- *French Royal Academy...*, 1982 : *French Royal Academy of Painting and Sculpture engraved reception pieces: 1672-1789: an historical publication based on the collections of the Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale*, Paris, William McAllister Johnson éd., (cat. expo., Kingston, Agnes Etherington Art Centre/Montréal, Musée des beaux-arts/Londres, McItosh Gallery, 1982-1983), Kingston, 1982.
- *From Mannerism to Classicism...*, 1987 : *From Mannerism to Classicism: printmaking in France, 1600-1660*, Alvin L. Clark, Jr. éd., (cat. expo., New Haven, Yale University Art Gallery, 1987-1988), New Haven, 1987 [CR par Maxime Préaud, dans *Print Quarterly*, 5/4, décembre 1988, p. 423-424].
- FUHRING, BIMBENET-PRIVAT, 2002 : Peter Fuhring, Michèle Bimbenet-Privat, « Le style 'cosse de pois'. L'orfèvrerie et la gravure à Paris sous Louis XIII », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1595, janvier 2002, p. 1-224.
- FUHRING, 1992 : Peter Fuhring, « Denis Boutemie, a Seventeenth-Century Virtuoso », dans *Print Quarterly*, 9/1, mars 1992, p. 46-55.
- FUHRING, 2002a : Peter Fuhring, « The Market for Prints under Louis XIV: Charles Le Brun », dans *Print Quarterly*, 19/1, mars 2002, p. 4-11.
- FUHRING, 2002b : Peter Fuhring, « The Peapod Style. Prints by Parisian Goldsmiths », dans *Art on Paper*, janvier-février 2002, p. 66-71.
- FUHRING, 2003 : Peter Fuhring, « Jean Barbet's 'Livre d'Architecture, d'Autels et de Cheminées': drawing and design in seventeenth century France », dans *The Burlington Magazine*, 145/1203, juin 2003, p. 421-430.
- FUHRING, 2004 : Peter Fuhring, *Ornament Prints in the Rijksmuseum, II, The Seventeenth Century*, (*Studies in Prints and Printmaking*, 5), Rotterdam, 2004.
- FUHRING, 2007 : Peter Fuhring, « From Commerce to Fashion: the Architecture à la mode or an Ornament Encyclopaedia of the Louis XIV Period », dans Reinier Baarsen et al. éd., *Het Nederlandse binnenhuis gaat zich te buiten. Internationale invloeden op de Nederlandse wooncultuur*, (*Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 14), Leyde, 2007, p. 146-164.
- FUMAROLI, 1994 : Marc Fumaroli, « Sur le seuil des livres : les frontispices gravés des traités d'éloquence (1594-1641) », dans Marc Fumaroli, *L'école du silence : le sentiment des images au XVIII^e siècle*, Paris, 1994, p. 325-342.
- GADY, 2002 : Bénédicte Gady, « Gravure d'interprétation et échanges artistiques. Les estampes françaises d'après les peintres italiens contemporains (1655-1724) », dans *Studiolo*, 1, 2002, p. 64-104.
- GADY, 2005 : Bénédicte Gady, « La gravure d'interprétation comme art et critique d'art. La peinture italienne contemporaine selon Benoît Farjat, Nicolas Dorigny et François Spierre », dans *Nouvelles de l'estampe*, 19, mars-avril 2005, p. 6-22.
- *La Galerie des Glaces...*, 2007 : *La Galerie des Glaces: Charles Le Brun maître d'œuvre*, Nicolas Milovanovic, Alexandre Maral éd., (cat. expo., Versailles, Château de Versailles, 2007), Paris, 2007.
- GALL, 1989 : Anne Gall, *La diffusion des œuvres de Rubens à Paris au XVIII^e siècle autour de François Ragot*, maîtrise, École du Louvre, 1989.
- GANZ, 1994 : James A. Ganz, « Robert Nanteuil's Doctored Bishop », dans *Print Quarterly*, 11/3, septembre 1994, p. 292-297.
- GARCIA, 2000 : Joëlle Garcia, *Les représentations gravées du cardinal Mazarin au XVIII^e siècle*, Paris, 2000.
- GARNIER, 1990 : Nicole Garnier, *L'imagerie populaire française, I, Gravures en taille-douce et en taille d'épargne*, Paris, 1990 [CR par Dominique Lerch, dans *Print Quarterly*, 8/2, juin 1991, p. 196-198].
- GARNIER et al., 1996 : Nicole Garnier et al., *L'imagerie populaire française, II, Images d'Épinal gravées sur bois*, Paris, 1996.
- GAUDRIAULT, 1995 : Raymond Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1995 [CR par Craig Hartley, « French Watermarks », dans *Print Quarterly*, 13/3, septembre 1996, p. 312-313].
- GILLET, 2004 : Lauren Gillet, « Almanachiana. Jeux de mots dans les grands almanachs du XVII^e siècle », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 18, 2004, p. 46-56.
- GIRAUDON, 1992 : Anne Giraudon, *Le cardinal de Richelieu dans la gravure au XVIII^e siècle. Portraits du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*, maîtrise, Université de Bourgogne, 1992.
- GOLDSTEIN, 2008 : Carl Goldstein, « Printmaking and Theory », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71/3, 2008, p. 373-388.
- GRAMACCINI, MEIER, 2003 : Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation: französische Reproduktionsgraphik 1648 bis 1792*, Munich/Berlin, 2003.
- *Grand Scale...*, 2008 : *Grand Scale: Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian*, Larry Silver, Elizabeth Wyckoff éd., (cat. expo., Wellesley, Davis Museum and Cultural Center/New Haven, Yale University Art Gallery/Philadelphie, Museum of Art, 2008-2009), Wellesley/New Haven/Londres, 2008.
- GRIFFITHS, 1992 : Antony Griffiths, « Three Theses », dans *Print Quarterly*, 9/2, juin 1992, p. 193-197.
- GRIVEL, 1981 : Marianne Grivel, « Le commerce de l'estampe à Paris. Les marchands du charnier des Saints-Innocents », dans *Nouvelles de l'estampe*, 56, mars-avril 1981, p. 4-15.
- GRIVEL, 1985 : Marianne Grivel, « Le Cabinet du Roi », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 5/18, 1985, p. 36-57.
- GRIVEL, 1986 : Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIII^e siècle*, Genève, 1986.
- GRIVEL, 1998 : Marianne Grivel, « Les éditeurs parisiens de Stefano della Bella », dans *Stefano della Bella...*, 1998, p. 22-25.
- HELD, 1999 : Ingrid Held, *Œuvre gravé de Claude Goyrand*, maîtrise, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 1999.
- HERMAN, 2002 : Sandrine Herman, « Paul Androuet Du Cerceau, une figure mystérieuse », dans COQUERY, 2005, p. 74-84.

- HERMAN, 2004 : Sandrine Herman, *Un graveur d'ornement du Grand Siècle : Paul Androuet Du Cerceau (vers 1630-1710)*, thèse, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 2004.
- HERMAN, 2008 : Sandrine Herman, *Estampes françaises du XVII^e siècle. Une donation au Musée des beaux-arts de Nancy*, Paris, 2008 [CR par Antony Griffiths, dans *Print Quarterly*, 26/1, mars 2009, p. 57].
- HERNMARCK, WEIGERT, 1964 : Carl Heranmarck, Roger-Armand Weigert, *Les Relations artistiques entre la France et la Suède, 1693-1718. Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström : correspondance (extraits)*, Stockholm, 1964.
- HINTERDING, 2006 : Erik Hinterding, *Rembrandt as an Etcher, (Studies in Prints and Printmaking, 6)*, Ouderkerk aan den IJssel, 2006.
- *Images de confréries...*, 1992 : *Images de confréries parisiennes : catalogue des images de confréries (Paris et Île-de-France) de la collection de M. Louis Ferrand, acquise par la Bibliothèque historique de la Ville de Paris*, José Lothe, Agnès Virole éd., (cat. expo., Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1992), Paris, 1992 [CR par Maxime Préaud, dans *Nouvelles de l'estampe*, 126, décembre 1992, p. 47-48; et Peter Fuhling, dans *Print Quarterly*, 10/3, septembre 1993, p. 274-278].
- *Jacques Bellange...*, 1997 : *Jacques Bellange, c. 1575-1616, Printmaker of Lorraine*, Antony Griffiths, Craig Hartley éd., (cat. expo., Londres, The British Museum, 1997), Londres, 1997.
- *Jacques de Bellange*, 2001 : *Jacques de Bellange*, Jacques Thuillier éd., (cat. expo. Rennes, Musée des beaux-arts, 2001), Rennes, 2001 [CR par Maxime Préaud, dans *Nouvelles de l'estampe*, 176, mai-juin 2001, p. 59-61].
- *Jacques Blanchard...*, 1998 : *Jacques Blanchard (1600-1638)*, Jacques Thuillier éd., (cat. expo., Rennes, Musée des beaux-arts, 1998), Rennes, 1998.
- *Jacques Callot...*, 1992 : *Jacques Callot*, Paulette Choné éd., (cat. expo., Nancy, Musée historique lorrain, 1992), Paris, 1992 [CR par Philippe Rouillard, dans *Nouvelles de l'estampe*, 123, juillet 1992, p. 38-40].
- *Jacques Stella...*, 2006 : *Jacques Stella, 1596-1657*, Sylvain Laveissière éd., (cat. expo., Lyon, Musée des beaux-arts/Toulouse, Musée des Augustins, 2006-2007), Toulouse, 2006.
- JACQUOT, 2007 : Dominique Jacquot, « Le chaînon manquant retrouvé : le Jugement de Salomon de Remy Vuibert », dans *Revue de l'art*, 155/1, mars 2007, p. 45-50.
- JAFFÉ, 1990 : David Jaffé, « Mellan and Peiresc », dans *Print Quarterly*, 7/2, juin 1990, p. 168-175.
- JANAND, 1996 : Marie-Caroline Janand, « Karl et Claude I^{er} Audran. Mise au point biographique et stylistique à partir de l'étude des frontispices lyonnais (1616-1640) », dans *Nouvelles de l'estampe*, 147, juillet 1996, p. 3-13.
- JANAND, 1997 : Marie-Caroline Janand, *Girard Audran (Lyon 1640-Paris 1703) graveur du roi*, thèse, Université Lumière Lyon II, 1997.
- *Jean Boucher...*, 1988 : *Jean Boucher de Bourges, ca 1575-ca 1633*, Jacques Thuillier éd., (cat. expo., Bourges, Musée du Berry/Angers, Musée des beaux-arts, 1988), Bourges, 1988.
- JOBERT, 1999 : Barthélémy Jobert, « Questions de sources. L'histoire de l'estampe en France », dans *L'estampe et le livre illustré*, numéro spécial *Histoire de l'art*, 45, décembre 1999, p. 109-115.
- JOIN-LAMBERT, 1997 : Sophie Join-Lambert, « Une plaque de cuivre gravée par Abraham Bosse acquise par le Musée des beaux-arts de Tours (notes et documents) », dans *Nouvelles de l'estampe*, 154-155, octobre 1997, p. 37-41.
- JOIN-LAMBERT, 2004 : Sophie Join-Lambert, « Bosse et l'Académie royale : 'La Raison sur tout' » dans *Abraham Bosse...*, 2004, p. 64-70.
- JOIN-LAMBERT, 2006 : Sophie Join-Lambert, « L'ordre du Saint-Esprit illustré par Abraham Bosse », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 23, 2006, p. 55-65.
- JOIN-LAMBERT, MANCEAU, 1995 : Sophie Join-Lambert, Jean-Pierre Manceau, *Abraham Bosse, graveur et sçavant*, Tours, 1995.
- KITSON, 1990 : Michael Kitson, « The Etchings of Claude Lorrain », dans *Print Quarterly*, 7/4, décembre 1990, p. 459-463.
- *Krieg der Bilder...*, 1997 : *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Wolfgang Cillessen éd., (cat. expo., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1997), Berlin, 1997 [CR par Jean Rankine, dans *Print Quarterly*, 15/3, septembre 1998, p. 320-322].
- KRÜGER, 1990 : Peter Krüger, « The Feux d'artifice by Claude Lorrain », dans *Print Quarterly*, 7/4, décembre 1990, p. 424-433.
- KUHNMÜNCH 1981 : Jacques Kuhnmünch, « Le commerce de la gravure à Paris et à Rome au XVII^e siècle », dans *Nouvelles de l'estampe*, 55, janvier-février 1981, p. 6-17.
- LAMBERT, 1987 : Susan Lambert, *The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*, Londres, 1987.
- LAMBERT, 1989 : Gisèle Lambert, « L'œuvre de Claude Lorrain au département des Estampes de la Bibliothèque nationale », dans *Nouvelles de l'estampe*, 105, mai-juin 1989, p. 44-47.
- LARAN *et al.*, 1959 : Jean Laran *et al.*, *L'estampe*, Paris, 1959.
- LARCENA, 2009 : Dominique Larcena, *François Chauveau : peintre, dessinateur et graveur (1613-1676)*, Aurillac, 2009.
- LAROCCA, 1992 : Donald Larocca, « Sorting Out Simonin: Pattern Books for Decorated Firearms, 1684-1705 », dans Claude Blair éd., *Studies in European Arms and Armor. The C. Otto von Kienbusch Collection in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphie, 1992, p. 184-207.
- *Laurent de La Hyre...*, 1988 : *Laurent de La Hyre 1606-1656, l'homme et l'œuvre*, Pierre Rosenberg, Jacques Thuillier éd., (cat. expo., Grenoble, Musée des beaux-arts, 1989/Rennes, Musée des beaux-arts/Bordeaux, Musée des beaux-arts, 1989-1990), Genève/Grenoble, 1988.
- LAVEISSIÈRE, à paraître : Sylvain Laveissière, « Claude Mellan peintre », dans Hélène Rousteau-Chambon, Olivier Bonfait éd., *Simon Vouet en Italie*, (colloque, Nantes, 2008), à paraître.
- LAZ, 2006 : Lauren Laz, « *Stella invenit*. La diffusion gravée de l'œuvre de Stella », dans *Dossier de l'art*, 136, décembre 2006, p. 60-65.
- LAZ, 2008 : Lauren Laz, « Collectionner Grégoire Huret. Étude comparée de cinq œuvres gravés », dans RAUX, SURLAPIERRE, TONNEAU-RYCKELYNCK, 2008, p. 157-170.
- LE BLANC, 2002 : Marianne Le Blanc, « La pratique perspective d'Abraham Bosse dans ses estampes de genre », dans *Revue de l'art*, 138/4, 2002, p. 55-62.
- LE BLANC, 2003 : Marianne Le Blanc, « Les *Sentimens d'Abraham Bosse sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure [...]* : stratégie d'un discours sur l'art à la fin des années 1640 », dans SERROY, 2003, p. 35-42.

PÉRIODE MODERNE

- LE BLANC, 2004 : Marianne Le Blanc, « De la 'portraiture' à la peinture : la place de Bosse dans l'essor des arts et de leur théorie 'à la française' », dans *Abraham Bosse...*, 2004, p. 71-75.
- LE BLANC, 2004 : Marianne Le Blanc, *D'acide et d'encre. Abraham Bosse (1604?-1676) et son siècle en perspective*, Paris, 2004.
- LEGRAND, 1995 : Anne-Sophie Legrand, *Antoine Trouvain (1652-1708), graveur et éditeur d'estampes. Biographie et catalogue*, maîtrise, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 1995.
- LE LEYZOUR, 2004 : Philippe Le Leyzour, « Gravure et Peinture. À propos de quelques tableaux peints d'après les estampes de Bosse », dans *Abraham Bosse...*, 2004, p. 298-339.
- LESTRINGANT, 2004 : Frank Lestringant, « Abraham Bosse, artiste protestant ? », dans *Abraham Bosse...*, 2004, p. 21-26.
- LEUTRAT, 2007 : Estelle Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France : Lyon, 1520-1565, (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 428)*, Genève, 2007.
- LEVALLOIS-CLAVEL, 2005 : Gilberte Levallois-Clavel, *Pierre Drevet (1663-1738), graveur du roi, et ses élèves Pierre-Imbert Drevet (1697-1739), Claude Drevet (1697-1781)*, thèse, Université Lumière Lyon II, 2005.
- LEVALLOIS-CLAVEL, 2008 : Gilberte Levallois-Clavel, « Pierre Drevet (1663-1738), graveur du roi, interprète de Hyacinthe Rigaud (1659-1743) », dans *Nouvelles de l'estampe*, 218, mai-juin 2008, p. 19-39.
- LHOPITEAU, 2000 : Simon Lhopiteau, « Contrats d'apprentissage de trois graveurs majeurs du XVII^e siècle », dans *Nouvelles de l'estampe*, 171, juillet-septembre 2000, p. 35-39.
- LHOPITEAU, 2005 : Simon Lhopiteau, *Pierre Daret, étude monographique et catalogue de son œuvre*, thèse, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 2005.
- LOIRE, 1992 : Stéphane Loire éd., *Simon Vouet*, (colloque, Paris, 1991), Paris, 1992 [CR par Alvin L. Clark, Jr., « Vouet and Printmaking in Seventeenth-Century France », dans *Print Quarterly*, 11/1, mars 1994, p. 69-71].
- LOIRE, 1998 : Stéphane Loire, « La carrière de Jérôme David », dans MIGNOT, PACTH BASSANI, 1998, p. 157-188.
- LOTHE, 1976 : José Lothe, « Images et monarchie. Les thèses gravées par François de Poilly », dans *Nouvelles de l'estampe*, 29, septembre-octobre 1976, p. 6-12.
- LOTHE, 1993 : José Lothe, « Un document inédit : le contrat d'apprentissage d'Abraham Bosse », dans *Nouvelles de l'estampe*, 130-131, octobre 1993, p. 34-35.
- LOTHE, 1994 : José Lothe, *L'œuvre gravé de François et Nicolas Poilly d'Abbeville, graveurs parisiens du XVII^e siècle*, Paris, 1994.
- LOTHE, 2002 : José Lothe, « Estampes copiées sur celles d'Abraham Bosse », dans *Nouvelles de l'estampe*, 179-180, décembre 2001-février 2002, p. 53-61.
- LOTHE, 2004 : José Lothe, « Les livres illustrés par Abraham Bosse », dans *Abraham Bosse...*, 2004, p. 41-52.
- LOTHE, 2008 : José Lothe, *L'œuvre gravé d'Abraham Bosse, graveur parisien du XVII^e siècle*, Paris, 2008.
- LOTHE, VIROLE, 1999 : José Lothe, Agnès Virole, *Images de confréries conservées à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet*, Paris, 1999.
- MANCEAU, 2004 : Jean-Pierre Manceau, « Abraham Bosse, un cartésien dans les milieux artistiques et scientifiques du XVII^e siècle », dans *Abraham Bosse...*, 2004, p. 53-63.
- MANNOCCI, 1988 : Lino Mannocci, *The etchings of Claude Lorrain*, New Haven/Londres, 1988.
- MARIETTE, 1996-2003 : Pierre-Jean Mariette, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal, par Pierre-Jean Mariette*, Marie-Thérèse Mandroux-França, Maxime Préaud, Philippe Rouillard éd., 3 vol., Paris/Lisbonne, 1996-2003 [CR par Antony Griffiths, dans *Print Quarterly*, 10/3, septembre 2005, p. 334-338, et par Marianne Grivel, dans *Revue de l'art*, 155/1, mars 2007, p. 71-73].
- MARTIN et al., 2000 : Henri-Jean Martin et al., *La naissance du livre moderne, XIV^e-XVII^e siècles : mise en page et mise en texte du livre français*, Paris, 2000 [CR par Graham Larkin, dans *Print Quarterly*, 18/4, décembre 2001, p. 472-473].
- MARTIN DE VESVROTTE, POMMIER, PEREZ, 2002 : Sylvie Martin de Vesvrotte, Henriette Pommier, Marie-Félicie Perez, *Dictionnaire des graveurs-éditeurs et marchands d'estampes à Lyon aux XVII^e et XVIII^e siècles et catalogue des pièces éditées*, Lyon, 2002 [CR par Antony Griffiths, dans *Print Quarterly*, 19/4, décembre 2002, p. 390-391].
- MAZEL, 2004 : Jean A. Mazel, *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jean Morin (env. 1605-1650)*, Paris, 2004.
- MEGÍAS, 2006 : José Manuel Lucía Megías, *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid, 2006.
- MELOT et al., 1981 : Michel Melot et al., *L'estampe, (Histoire d'un art)*, Paris, 1981.
- MERLE DU BOURG, SZANTO, 2001 : Alexis Merle du Bourg, Mickaël Szanto, « A. Bonenfant excudit. Une firme d'édition d'estampes flamandes à Paris sous Louis XIII », dans *Revue de l'art*, 131/1, 2001, p. 25-46.
- MERLE DU BOURG, 2004a : Alexis Merle du Bourg, *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France 1640-1715*, Rennes, 2004.
- MERLE DU BOURG, 2004b : Alexis Merle du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France, 1600-1640*, Villeneuve d'Ascq, 2004.
- MÉROT, 1983 : Alain Mérot, « Eustache Lesueur et ses graveurs (1635-1655) : un ensemble incomplet », dans *Nouvelles de l'estampe*, 69, mai-juin 1983, p. 6-13.
- MEYER, 1983 : Véronique Meyer, « L'œuvre gravé de Daniel Rabel », dans *Nouvelles de l'estampe*, 67, janvier 1983, p. 6-15.
- MEYER, 1985 : Véronique Meyer, « The inventory of Gilles Rousselet (1610-1686) », dans *Print Quarterly*, 3/4, décembre 1985, p. 299-308.
- MEYER, 1987 : Véronique Meyer, « À propos d'un portrait gravé de Marguerite de Lorraine », dans *Nouvelles de l'estampe*, 91, mars 1987, p. 4-5.
- MEYER, 1988 : Véronique Meyer, « Pierre Simon (c. 1640-1710) », dans *Nouvelles de l'estampe*, 99, juillet 1988, p. 4-28.
- MEYER, 1989a : Véronique Meyer, « L'œuvre de Pierre Simon », dans *Nouvelles de l'estampe*, 103-104, mars-avril 1989, p. 19-25.
- MEYER, 1989b : Véronique Meyer, « Gravure d'interprétation ou gravure de reproduction ? Invention, traduction et copie : réalités historiques et techniques », dans *Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de Lyon*, 12, 1989, p. 41-46.
- MEYER, 1990a : Véronique Meyer, « De Saint-Simon à Pierre Simon, via

- le Maréchal de Lorges », dans *Cahiers Saint-Simon*, 18, 1990, p. 7-12.
- MEYER, 1990b : Véronique Meyer, « Les frontispices de thèses : un exemple de collaboration entre peintres italiens et graveurs français », dans BOYER, 1990a, p. 105-123.
- MEYER, 1991a : Véronique Meyer, « Pierre Simon, l'Abbé Blache et le père de La Chaise », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 42, hiver 1991, p. 48-60.
- MEYER, 1991b : Véronique Meyer, « Catalogue des thèses illustrées in-folio soutenues aux XVII^e et XVIII^e siècles à Bordeaux », dans *Revue française d'histoire du livre*, 72-73, 1991, p. 201-265.
- MEYER, 1992a : Véronique Meyer, « Gravures allégoriques exécutées dans l'entourage de Simon Vouet », dans LOIRE, 1992, p. 331-348.
- MEYER, 1992b : Véronique Meyer, « Catalogue de thèses illustrées in-folio soutenues aux XVII^e et XVIII^e siècles par des Bordelais », dans *Revue française d'histoire du livre*, 74-75, 1992, p. 23-51.
- MEYER, 1993a : Véronique Meyer, « Daniel Rabel à l'ombre de Callot », dans TERNOIS, 1993, p. 535-555.
- MEYER, 1993b : Véronique Meyer, « Un recueil de thèses de médecine bordelaises », dans *Revue française d'histoire du livre*, 80-81, 1993, p. 231-270.
- MEYER, 1993c : Véronique Meyer, « Les thèses, leurs soutenances et leurs illustrations dans les universités françaises sous l'Ancien Régime », dans *Revue de la Sorbonne*, 1993, p. 43-111.
- MEYER, 1994 : Véronique Meyer, « Le commerce des illustrations de thèses dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Quelques documents inédits », dans *Nouvelles de l'estampe*, 134, mai 1994, p. 40-49.
- MEYER, 1995a : Véronique Meyer, « Le graveur Edme Moreau », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 125, mai-juin 1995, p. 7-22.
- MEYER, 1995b : Véronique Meyer, « Les thèses de médecine illustrées à Strasbourg aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *La Revue d'Alsace*, 121, 1995, p. 27-80.
- MEYER, 1997 : Véronique Meyer, « Le portrait gravé sous le règne de Louis XIV », dans *Visages du Grand Siècle...*, 1998, p. 162-178.
- MEYER, 1998a : Véronique Meyer, « Le Brun éditeur. Étude d'après les inventaires du peintre et de sa veuve », dans BONFAIT, GERARD-POWELL, SÉNÉCHAL, 1998, p. 103-114.
- MEYER, 1998b : Véronique Meyer, « Bosse, Rousselet et Vignon », dans MIGNOT, PACTH BASSANI, 1998, p. 189-208.
- MEYER, 2000 : Véronique Meyer, « Le rapport texte image dans l'œuvre de Puget de La Serre », dans *Bibliothèque de l'École des Chartes, Textes imprimés et images (XVI^e-XX^e siècle)*, 2000, p. 27-53.
- MEYER, 2001 : Véronique Meyer, « Sébastien Pontault de Beaulieu et la levée du siège d'Arras », dans *Nouvelles de l'estampe*, 178, octobre-novembre 2001, p. 7-23.
- MEYER, 2002 : Véronique Meyer, « Les copies de Nicolas Cochin », dans *Nouvelles de l'estampe*, 179-180, décembre 2001-février 2002, p. 33-52.
- MEYER, 2003 : Véronique Meyer, « Du dessin à la gravure chez Lafage », dans SAINTE FARE GARNOT, 2003, p. 271-287.
- MEYER, 2004a : Véronique Meyer, *L'œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVII^e siècle. Catalogue général avec les reproductions de 405 estampes, (Commission des travaux historiques de la Ville de Paris)*, Paris, 2004 [CR par Philippe Rouillard, dans *Bulletin du bibliophile*, 1, 2007, p. 199-203].
- MEYER, 2004b : Véronique Meyer, « Du bandeau au placard », dans *Abraham Bosse...*, 2004, p. 36-40.
- MEYER, 2006 : Véronique Meyer, « Les tribulations du graveur hollandais Simon Frisius chez les calligraphes parisiens », dans *Bulletin du bibliophile*, 1, 2006, p. 245-313.
- MEYER, 2007a : Véronique Meyer, « Les grandes thèses gravées », dans *La Galerie des Glaces...*, 2007, p. 31-39.
- MEYER, 2007b : Véronique Meyer, « Les thèses de droit à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles. Leurs soutenances, leurs illustrations » et « Catalogue des thèses de droit, illustrées, soutenues à Paris sous l'Ancien Régime », dans *Revue d'histoire des facultés de droit et de la science juridique*, 27, 2007, p. 7-91 et 93-393.
- MEYER, 2008 : Véronique Meyer, « Les thèses de droit illustrées à Strasbourg aux XVII^e et XVIII^e siècles » et « Catalogue des thèses de droit illustrées, soutenues à Strasbourg sous l'ancien régime », dans *Revue d'histoire des facultés de droit et de la science juridique*, 28, 2008, p. 7-22 et 23-177.
- MEYER, à paraître : Véronique Meyer, « La vision satirique des Espagnols en France au XVII^e siècle », dans José Luis Colomer, Amalia Descalzo éd., *Vestir a la española*, (colloque, Madrid, 2007), à paraître.
- MIGNOT, 2007 : Claude Mignot, « Pour un grand peintre retrouvé : Rémy Vuibert », dans *Revue de l'art*, 155/1, mars 2007, p. 21-44.
- MIGNOT, PACTH BASSANI, 1998 : Claude Mignot, Paola Pacht Bassani éd., *Claude Vignon en son temps*, (colloque, Tours, 1994), Paris, 1998.
- *Mirror of Everyday Life...*, 1997 : *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700*, Eddy de Jongh, Ger Luijten éd., (cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum, 1997), Amsterdam/Gand, 1997 [CR par Harry Mount, dans *Print Quarterly*, 14/4, décembre 1997, p. 425-427].
- MOYNE, 1987 : Thérèse Moyne, *Les livres illustrés à Lyon dans le premier tiers du XVII^e siècle*, Grenoble, 1987 [CR par Judi Loach, dans *Print Quarterly*, 8/1, mars 1991, p. 89-90].
- MULHERRON, 2008 : Jamie Mulherron, « Claudine Bouzonnet, Jacques Stella and the Pastorales », dans *Print Quarterly*, 25/4, décembre 2008, p. 393-407.
- NADEAU, 2001 : Anne Nadeau, *Charles, Louis et Philippe Simonneau : une famille orléanaise, deux générations de graveurs à Paris (1645-1745)*, DEA, Université de Poitiers, 2001.
- *Nicolas Chaperon...*, 1999 : *Nicolas Chaperon, 1612-1654/1655. Du graveur au peintre retrouvé*, Sylvain Laveissière, Dominique Jacquot, Guillaume Kazerouni éd., (cat. expo., Nîmes, Musée des beaux-arts, 1999), Nîmes, 1999.
- NOVOSSELSKAYA, 2002 : Irina N. Novosselskaya, « Dessins pour les almanachs du règne de Louis XIV dans la collection de l'Ermitage », dans *Nouvelles de l'estampe*, 183, août-septembre 2002, p. 18-25.
- *L'Œil d'or...*, 1988 : *L'Œil d'or. Claude Mellan (1598-1688)*, Maxime Préaud, Barbara Brejon de Lavergnée éd., (cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France, 1988), Paris, 1988.
- *Ornament in Prent...*, 1998 : *Ornament in Prent/Ornament in Print*, Peter Fuhring éd., (cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum, 1998), Zwolle, 1998.

PÉRIODE MODERNE

- ORTOLANI, 1996 : Tiziano Ortolani, *Stefano della Bella: aggiornamento del « catalogue raisonné » di A. de Vesme e Ph. D. Massar*, Milan, 1996 [CR par Phyllis Dearborn Massar, dans *Print Quarterly*, 14/1, mars 1997, p. 99-100].
- PACTH BASSANI, 2003 : Paola Pacht Bassani, « Brebiette, Lallemand, Vignon : feuilles inédites ou réattribuées », dans Sainte Fare Garnot, 2003, p. 85-103.
- PASTOUREAU, 1984 : Mireille Pastoureau, *Les Atlas français. XVI^e-XVII^e siècles. Répertoire bibliographique et étude*, Paris, 1984.
- PELLETIER, 1994 : Marie Pelletier, *René Lochon. Inventaire de l'œuvre gravé conservé à la Bibliothèque nationale, suivi de l'Inventaire de l'œuvre gravé de Pierre Lochon, maîtrise*, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 1994.
- PEREZ, 1989 : Marie-Félicie Prez éd., *Estampes et graveurs d'illustration, (Travaux de l'Institut d'Histoire de l'art de Lyon, 12)*, Lyon, 1989.
- PICARD, 2002 : Michel Picard, *La Tentation. Essai sur l'art comme jeu à partir de « La Tentation de Saint-Antoine [sic] » par Callot*, Nîmes, 2002.
- *Pierre Brebiette...*, 2001 : *Pierre Brebiette (1598 ?-1642)*, Paola Pacht Bassani, Sylvain Kerspern éd., (cat. expo., Orléans, Musée des beaux-arts, 2001), Orléans, 2001.
- POMMIER, 1996 : Henriette Pommier, « Benoît Farjat graveur italien d'origine lyonnaise », dans *Nouvelles de l'Estampe*, 147, juillet 1996, p. 13-22.
- PRÉAUD, JOIN-LAMBERT, MEYER, 2004 : Maxime Préaud, Sophie Join-Lambert, Véronique Meyer, « Abraham Bosse et la scène de genre », dans *Abraham Bosse...*, 2004, p. 28-35.
- PRÉAUD, 1980 : Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle, VIII-IX, Leclerc (Sébastien)*, Paris, 1980.
- PRÉAUD, 1984a : Maxime Préaud, « Jacques Van Merle, a Flemish dealer in Paris », dans *Print Quarterly*, 1/2, juin 1984, p. 80-95.
- PRÉAUD, 1984b : Maxime Préaud, « L'inventaire après décès de François Chauveau, 20-28 février 1676 », dans *Archives de l'art français*, 26, 1984, p. 91-105.
- PRÉAUD, 1988 : Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle, XVII, Mellan (Claude)*, Paris, 1988 [CR par Diane Russell, dans *Print Quarterly*, 6/4, décembre 1989, p. 443-445].
- PRÉAUD, 1989a : Maxime Préaud, « L'Inventaire du fonds français : le dilemme inventaire/catalogue », dans *Histoire de l'art*, 5-6, mai 1989, p. 125-126.
- PRÉAUD, 1989b : Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle, X, Leclercq-Lenfant*, Paris, 1989.
- PRÉAUD, 1989c : Maxime Préaud, « À propos du catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Claude Lorrain », dans *Nouvelles de l'estampe*, 105, mai-juin 1989, p. 41-43.
- PRÉAUD, 1989d : Maxime Préaud, « Les gravures de Claude Mellan au Nationalmuseum de Stockholm : un complément au catalogue de l'œuvre », dans *Nouvelles de l'estampe*, 105, mai-juin 1989, p. 12-13.
- PRÉAUD, 1989e : Maxime Préaud, « Enquête sur l'histoire des cuivres gravés par Claude Mellan », dans *Nouvelles de l'estampe*, 105, mai-juin 1989, p. 4-11.
- PRÉAUD, 1989f : Maxime Préaud, « Blancs nuages et rochers blancs. Claude Mellan et Gian Lorenzo Bernini », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 31, printemps 1989, p. 22-31.
- PRÉAUD, 1990 : Maxime Préaud, « Guillaume Chasteau, graveur et éditeur d'estampes à Paris (1635-1683), et la peinture italienne », dans BOYER, 1990a, p. 125-146.
- PRÉAUD, 1992a : Maxime Préaud, « Saint Antoine, morsures et remorsures », dans *Jacques Callot...*, 1992, p. 415-420.
- PRÉAUD, 1992b : Maxime Préaud, « Les tribulations de saint Antoine », dans TERNOIS, 1993, p. 291-303.
- PRÉAUD, 1993a : Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle, XI, Lepautre (Antoine), Lepautre (Jacques), Lepautre (Jean, 1^{ère} partie)*, Paris, 1993 [CR par Stéphane Loire, dans *The Burlington Magazine*, 138/1116, 1996, p. 198].
- PRÉAUD, 1993b : Maxime Préaud, « Les Mellan des cabinets des estampes d'Amsterdam, de Bruxelles et de quelques autres collections », dans *Nouvelles de l'estampe*, 127, mars 1993, p. 21-27.
- PRÉAUD, 1993c : Maxime Préaud, « La première estampe de Laurent de La Hyre (1606-1656) », dans *Nouvelles de l'estampe*, 132, décembre 1993, p. 37-39.
- PRÉAUD, 1996 : Maxime Préaud, « Nicolas Poussin dans les éditions d'Étienne Gantrel », dans Alain Mérot éd., *Nicolas Poussin (1594-1665)*, (colloque, Paris, 1994), Paris, 1996, p. 671-693.
- PRÉAUD, 1997 : Maxime Préaud, « États de fait, états de droit », dans *Naissance de l'écrit, naissance de l'image*, Valérie Matoïan, Antoine Verney, Michel Roncerel éd., (cat. expo., Bayeux, Musée Baron Gérard, 1997), Bayeux, 1997, p. 67-73.
- PRÉAUD, 1998 : Maxime Préaud, « Charles David, un des graveurs de Claude Vignon », dans MIGNOT, PACTH BASSANI, 1998, p. 147-155.
- PRÉAUD, 1999 : Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle, XII, Lepautre (Jean, 2^e partie)*, Paris, 1999 [CR par Stéphane Loire dans *The Burlington Magazine*, 143/1184, novembre 2001, p. 700-701].
- PRÉAUD, 2001 : Maxime Préaud, « L'Espoir de la France [note sur un dessin autrefois attribué à A. Bosse, ici attribué à Charles Le Brun] », dans *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2001, p. 378-382.
- PRÉAUD, 2002a : Maxime Préaud, « L'inventaire après décès de Jean I^{er} Leblond (vers 1590-1666), peintre et éditeur d'estampes », dans *Nouvelles de l'estampe*, 182, mai-juillet 2002, p. 19-37.
- PRÉAUD, 2002b : Maxime Préaud, « Jacques Callot multiplié. *La Tentation de saint Antoine*, originaux, copies et variations », dans *Le Pays Lorrain*, 83/1, 2002, p. 7-20.
- PRÉAUD, 2002c : Maxime Préaud, « Essai de définition de la copie en matière d'estampe », dans *Nouvelles de l'estampe*, 179-180, décembre 2001-février 2002, p. 7-11.
- PRÉAUD, 2002d : Maxime Préaud, « Trois copies gravées d'après *L'Académie des Sciences et des Beaux-Arts de Sébastien Leclerc* », dans *Nouvelles de l'estampe*, 179-180, décembre 2001-février 2002, p. 73-77.
- PRÉAUD, 2003a : Maxime Préaud, « La Dynastie Mariette. De l'Espérance aux Colonnnes d'Hercule », dans MARIETTE, 1996-2003, I, p. 329-371.
- PRÉAUD, 2003b : Maxime Préaud, « Jean Lepautre dessinateur : une première approche (dessins de quelques collections parisiennes) », dans FOSSIER, 2003, p. 51-63.

- PRÉAUD, 2003c : Maxime Préaud, « Dessins préparatoires à des almanachs conservés à la Bibliothèque nationale de France », dans *SAINTE FARE GARNOT*, 2003, p. 231-244.
- PRÉAUD, 2004a : Maxime Préaud, « Claudine, Élisabeth, Madeleine, Marguerite, Marie. Hommage à quelques figures féminines obscures de l'estampe française aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 17, 2004, p. 45-50.
- PRÉAUD, 2004b : Maxime Préaud, « Abraham Bosse et les débuts de la taille-douce à Paris », dans *Abraham Bosse...*, 2004, p. 11-15.
- PRÉAUD, 2004c : Maxime Préaud, « La feuille à l'envers », dans *Poésie et Calligraphie imprimée à Paris au XVII^e siècle. Autour de La Chartreuse de Pierre Perrin, poème imprimé par Pierre Moreau en 1647*, Paris/Chambéry, 2004, p. 133-137.
- PRÉAUD, 2007 : Maxime Préaud, « Abraham Bosse et la Maîtresse d'école », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 25, 2007, p. 63-66.
- PRÉAUD, 2008 : Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*, XIII, *Lepautre (Pierre)*, Paris, 2008.
- PRÉAUD, 2009 : Maxime Préaud, « Lunettes pour les curieux », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 31, 2009, p. 21-25.
- PRÉAUD *et al.*, 1987 : Maxime Préaud *et al.*, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, 1987 [CR par Alastair Laing dans *Print Quarterly*, 5/3, septembre 1988, p. 298-300, et par Peter Fuhring, dans *Nouvelles de l'estampe*, 107, octobre 1989, p. 40-43].
- RAIMBAULT, 2008 : Christine Raimbault, « Jean-Louis Rouillet (1645-1699) interprète d'Annibal Carrache : le contrat de 1686 avec Pierre Le Tessier de Montarsy », dans *Nouvelles de l'estampe*, 220, novembre 2008, p. 33-41.
- RAMBAUD, 1964 : Mireille Rambaud, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, 2 vol., Paris, 1964.
- RAUX, SURLAPIERRE, TONNEAU-RYCKELYNCK, 2008 : Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelynck, *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, (colloque, Lille, 2007), Villeneuve d'Ascq, 2008.
- REED, 1993 : Sue Welsh Reed, « Abraham Bosse. Exemple de ses eaux-fortes en forme de camaïeux », dans *Nouvelles de l'estampe*, 132, décembre 1993, p. 40-42.
- RIVET, 1988 : Jean Rivet, « Un marché de gravure de Robert Nanteuil », dans *Nouvelles de l'estampe*, 101-102, décembre 1988, p. 10-14.
- ROBERT-DUMESNIL, 1835-1868 : Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil, *Le Peintre-graveur français ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et dessinateurs de l'École française*, 10 vol., Paris, 1835-1868 [Supplément (t. XI) par Georges Duplessis, 1871].
- *Robert Nanteuil...*, 1995 : *Robert Nanteuil : Reims, 1623-Paris, 1678. Le portrait gravé en France au XVII^e siècle*, Charles Astro éd., (cat. expo., Nice, Palais Lascaris, 1995), Nice, 1995.
- ROCHERON, 1984 : Marie-Claude Rocheron, *Nicolas Regnesson graveur, maître*, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 1984.
- ROHFRITSCH, 1995 : Edmond Rohfritsch, *Balthazar Moncornet graveur, éditeur et marchand d'estampes à Paris au XVII^e siècle ou l'invention du portrait de notoriété de grande diffusion*, thèse, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 1995.
- ROUILLARD, 2007 : Philippe Rouillard, « Antonio Tempesta et la France », dans *Nouvelles de l'estampe*, 211, mars-avril 2007, p. 21-37.
- SABATIER, 1999 : Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, 1999.
- SALMON, 2000 : Xavier Salmon, « Drawings by François Chauveau in the Biblioteca Nacional Madrid », dans *Master Drawings*, 38/2, 2000, p. 139-154.
- SAINTE FARE GARNOT, 2003 : Nicolas Sainte Fare Garnot éd., *Dessins français aux XVII^e et XVIII^e siècles*, (colloque, Paris, 1999), Paris, 2003.
- SAVILL, 2000 : Merilyn Savill, *The French reproductive engraver in the Seventeenth Century with special reference to Gerard Edelinck*, Master, Victoria University of Wellington, 2000.
- SAVILL, 2001 : Merilyn Savill, « The Triple Portrait of Pierre Bernard, Gérard Edelinck and Nicolas de Largillière and the Debate in the French Academy in 1686 over the Status of Engravers », dans *Melbourne Art Journal*, 5, 2001, p. 41-52.
- SCHMOLDT, 1997 : Wiebke Schmoldt, « Die Nadelstiche des Kupferstechers. Graphische Portraits als Mittel der Propaganda », dans *Krieg der Bilder...*, 1997, p. 67-75.
- SCHNAPPER, 1994 : Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, 1994.
- *Sébastien Bourdon...*, 2000 : *Sébastien Bourdon, 1616-1671 : catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet*, Jacques Thuillier éd., (cat. expo., Montpellier, Musée Fabre, 2000), Paris, 2000.
- SELBACH, 1995 : Vanessa Selbach, *Iconographie de la Bible au XVII^e siècle : l'illustration en taille-douce dans les bibles catholiques à Paris et à Lyon entre 1592 et 1700*, thèse, École des chartes, 1995.
- SEITZ, 1986 : Wolfgang Seitz, « The Engraving Trade in Seventeenth and Eighteenth Century Augsburg: a Checklist », dans *Print Quarterly*, 3/2, juin 1986, p. 116-128.
- SERROY, 2003 : Jean Serroy éd., *Littérature et Peinture au temps de Le Sueur*, (colloque, Grenoble, 2000), Grenoble, 2003.
- *Simon Vouet...*, 2008 : *Simon Vouet : les années italiennes (1613-1627)*, Blandine Chavanne, Emmanuel Guigon éd., (cat. expo., Nantes, Musée des beaux-arts/Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 2008-2009), Paris, 2008.
- SIMONNEAU, 2003 : David Simonneau, « Louis Testelin dessinateur », dans *SAINTE FARE GARNOT*, 2003, p. 169-183.
- *Stefano della Bella...*, 1998 : *Stefano della Bella (1610-1664)*, Caroline Joubert éd., (cat. expo., Caen, Musée des beaux-arts, 1998), Paris, 1998.
- SZANTO, 2001 : Mickaël Szanto, « La stratégie de l'*artium amatoris*. Les banquiers Lumague et le commerce parisien de l'art dans la première moitié du XVII^e siècle », dans *Nouvelles de l'estampe*, 177, juillet-septembre 2001, p. 7-18.
- *Un temps d'exubérance...*, 2002 : *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Daniel Alcouffe éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2002), Paris, 2002.
- TENBUSCH, 1998 : Marion Tenbusch, *Les sujets religieux gravés d'après Charles Le Brun dans les collections publiques à Paris*, DEA, Université Paris-Sorbonne Paris IV, 1998.
- TERNOIS, 1992 : Daniel Ternois, « Les deux langages de Jacques Callot », dans *Jacques Callot...*, 1992, Paris, p. 33-48.
- TERNOIS, 1993 : Daniel Ternois éd., *Jacques Callot (1592-1635)*, (colloque, Nancy/Paris, 1992), Paris, 1993.

PÉRIODE MODERNE

- TERNOIS, 1999 : Daniel Ternois, *Jacques Callot. Catalogue de son œuvre dessiné. Supplément, 1962-1998*, Paris, 1999.
- TESSIN, (1712) 2000 : Nicodemus Tessin le Jeune, *Catalogue des livres, estampes et desseins du cabinet des beaux arts, et des sciences appartenant au Baron Tessin*, Per Bjurström, Mårten Snickare éd., Stockholm, (1712) 2000.
- THERMOZ, 1996 : Stéphane Thermoz, *Louis Richer. Espagnols et estampes satiriques en France au XVII^e siècle*, maîtrise, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 1996.
- THUILLIER, 1990 : Jacques Thuillier, « Vouet et la gravure », dans *Vouet*, 1990, p. 61-85.
- TURRIO, 1995 : Monica Turrio Baldassari, « Pierre de Cortone dans les gravures françaises du XVII^e siècle », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 126, 1995, p. 27-51.
- *Visages du Grand Siècle...*, 1997 : *Visages du Grand Siècle : le portrait français sous le règne de Louis XIV*, Olivier Bonfait, Dominique Brême, Emmanuel Coquery éd., (cat. expo., Nantes, Musée des beaux-arts/Toulouse, Musée des Augustins, 1997-1998), Paris/Nantes/Toulouse, 1997.
- *Vouet*, 1990 : *Vouet*, Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergnée, Denis Lavalie éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1990-1991), Paris, 1990 [CR par Alvin L. Clark, Jr., « Vouet and Printmaking in Seventeenth Century France », dans *Print Quarterly*, 11/1, mars 1994, p. 69-71].
- WALCH, 1971 : Nicole Walch, *Die Radierung des Jacques Bellange: Chronologie und kritischer Katalog, mit Abbildung sämtlicher Radierungen*, Munich, 1971.
- WEBER, 1981 : Gerold Weber, « Charles Le Brun *Recueil de divers Desseins de Fontaines* », dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1981, p. 151-181.
- WILDENSTEIN, 1957 : Georges Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, Paris, 1957.