



HAL
open science

Les copies de Nicolas Cochin

Véronique Meyer

► **To cite this version:**

Véronique Meyer. Les copies de Nicolas Cochin. Nouvelles de l'estampe, 2001, 179-180, pp.33-52.
hal-01490526

HAL Id: hal-01490526

<https://hal.science/hal-01490526>

Submitted on 14 Dec 2018

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

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

VÉRONIQUE MEYER



Visitation: Sanctæ Elisabeth.

Fig.1 : Cochin, Visite à sainte Élisabeth d'après Dürer, 132 x 98. Cl. BnF.

Le style de l'aquafortiste Nicolas Cochin², influencé par Callot et Stefano Della Bella, présente une certaine homogénéité et se reconnaît à ses scènes animées par groupes de personnages habilement campés sur fond de sous-bois touffus. En feuilletant rapidement son œuvre, on apprécie la fantaisie et le sens de l'harmonie d'un artiste à la personnalité marquée. Mais un examen plus attentif montre que bien souvent, loin de créer de nouvelles scènes, Cochin empruntait, ou même copiait. Si sa *Vie de la Vierge* (Fig.1) d'après la suite de Dürer est célèbre, cet aspect de sa production semble peu connu. Il nous a paru mériter une étude, qui éclairera peut-être sur la démarche de ces graveurs du XVII^e siècle, trop paresseux ou trop pressés pour créer, qui pratiquaient l'emprunt, la copie ou la contrefaçon tout en gardant un style propre.

Né à Troyes le 18 octobre 1610 et mort à Paris en 1686, Nicolas Cochin se consacra à la gravure après des débuts de peintre sur verre. Il semble que la découverte de l'art de Callot et de Della Bella ait justifié cette nouvelle orientation de sa carrière³. Cependant, là ne s'arrêtent pas ses emprunts. Aussi n'est-ce pas tant sur cet aspect de sa production que je m'attarderai, que sur ses dettes envers les artistes des écoles étrangères du XVI^e et XVII^e siècles.

1. Abréviations : B. : Bartsch, *Illustrated Bartsch*, New York 1978... - Holl. : Hollstein, *Deutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, ca. 1450-1700, Amsterdam, 1949... et *German Engraving, Etchings and Woodcuts, 1400-1700*, Amsterdam, 1949-1954 - I.F.F. : R.A. Weigert, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle. Chauvel-Duvivier*, Paris, Bibliothèque nationale, t.3, 1954. I.F.F. sans précision renvoie à N. Cochin, I.F.F. Nicolas à Nicolas Cochin. Lorsque la référence à l'I.F.F. manque c'est que la gravure ne s'y trouve pas, ou qu'il n'a pas été possible de l'identifier - J. Lieure, *Jacques Callot*, Paris, 5 vol., 1924-1927. BnF. Est. : Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes. E0... : numéro de microfilm du recueil Cochin (Ed 23 fol). Pour plus de précisions sur les gravures mentionnées dans le texte, voir le catalogue en annexe.

2. Toutes les gravures présentées ici sont de Nicolas Cochin. La confusion entre les œuvres des Cochin est telle que Le Blanc cite des gravures de Nicolas dans la notice de Charles-Nicolas père (1686-1754) (*Dictionnaire des amateurs d'estampes*, Paris, t.2, 1856-1888). Weigert réunit l'essentiel de la production de Nicolas et Noël sous la rubrique N. Cochin. Croyant Nicolas mort vers 1648, il en attribuait la plupart à Noël. En fait, la majeure partie est due à Nicolas qui mourut en 1686: G. Fries (*Allgemeines Künstler-Lexikon*, München, Leipzig, 2001, t.28) a prouvé que, traditionnellement tenu pour son demi-frère, Noël est en fait son neveu, né vers 1641, ce qui date ses premières œuvres des années 1660.

3. Ayant sans doute appris le burin dans son apprentissage à Troyes, Cochin mêlera parfois les deux techniques et gardera un métier rangé.

Trois sources sont à l'origine de cette étude : le recueil consacré à l'œuvre de Nicolas Cochin par l'abbé de Marolles⁴, les notes manuscrites de Pierre Jean Mariette (1694-1774)⁵ et le catalogue de Roger-Armand Weigert. Conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France, le recueil de Marolles fut acheté par Louis XIV en 1667 avec l'ensemble de sa collection⁶. L'abbé le décrit ainsi dans le *Catalogue* qu'il rédigea en vue de la vente⁷ : « *Nicolas Cochin peintre, dessinateur et graveur à l'eau-forte de la ville de Troyes en Champagne, a fait plusieurs pièces de son invention et quelques unes d'après les dessins de François Chauveau, d'Albert Dürer, de Jacques Callot, de Henry Pëyne⁸, et de Pierre du Cussi, J. Blanchin pour l'écriture⁹. Il y a ici de ce maître 506 pièces* »¹⁰. Marolles ne parle pas de copies, et sa description ne rend pas compte de la variété des artistes d'après qui Cochin a travaillé. Mariette en ajoute d'autres : Goltzius, Carrache, Véronèse, Tempesta, Testa, Saraceni, Rembrandt... Mais dans sa courte biographie, il ne dit rien de l'importance de la copie qui passerait inaperçue sans ses tables¹¹. Weigert mentionne les copies signalées par Mariette, et en ajoute quelques autres, la plupart d'après Callot. Pas plus que Mariette, il ne met en évidence leur importance dans l'œuvre de Cochin, bien que son classement la révèle en partie puisqu'il regroupe les *Copies et contrefaçons de Callot* (*I.F.F.* 260-380) et les *Copies et contrefaçons de Rembrandt* (*I.F.F.* 321-323).

À l'instar de Marolles, les auteurs de dictionnaires du XVII^e et du XVIII^e siècle, tant français qu'étrangers, emploient rarement le mot de copie, et moins encore celui de contrefaçon, lorsqu'ils décrivent les gravures de Cochin. Ainsi, Basan, en 1767, après avoir mentionné quelques pièces originales, ajoute « *On a de lui... diverses pièces d'après Rembrandt, Fouquières, Callot, La Belle, Chauveau, etc.* »¹². Le mot copie apparaît pour la première fois sous la plume de Gori Gandellini : « *Ricopio della stampe del Callot in piccol. S. Giovanni nell'Isola de Patmo e dal detto una quantita di piccoli misterj* »¹³, mais il utilise aussi le même vocabulaire imprécis que ses prédécesseurs, mêlant sans distinction la gravure d'interprétation¹⁴ et la copie. Son attitude s'apparente à celle de Mariette qui dans les tables usait indifféremment des termes *d'après* et *copie*.

À l'exception des catalogues manuscrits de Mariette, ces ouvrages ne citent qu'une vingtaine de planches. Plus exhaustif mais souvent fautif, sur 944 planches attribuées à Cochin¹⁵, Weigert mentionne environ 140 copies, dont 40 d'après Callot (*I.F.F.* 260-320), 30 d'après Hollar et Barlow (*I.F.F.* 907)¹⁶, 24 d'après Dürer (*I.F.F.* 79-96, 108-111, 155-156), 16 d'après Tempesta (*I.F.F.* 486-489, 522-532), 7 d'après Goltzius (*I.F.F.* 195-200)¹⁷, 5 d'après Rembrandt (*I.F.F.* 321-325), 3 d'après Carrache (*I.F.F.* 367-377, 379), et Testa¹⁸ (*I.F.F.* 159, 163-164), 2 d'après Stella (*I.F.F.* 161 et 168¹⁹), et une d'après Scarcella (*I.F.F.* 63), le Guide (*I.F.F.* 62), Sadeler (*I.F.F.* 160), Procaccini (*I.F.F.* 172)²⁰, Véronèse (*I.F.F.* 177), et de Vos (*I.F.F.* 178). Ces chiffres sont très en deçà de la réalité. Il faut ajouter 157 copies²¹, la plupart d'après des gravures des Galle, Sadeler, et Collaert sur des compositions de Bol, Martin de Vos, Swartz et Van Mander. Et, de toute évidence, bien d'autres modèles restent à découvrir.

Avant d'aller plus loin, une mise au point s'impose. Est-il justifié de parler de copie lorsque le format et la présentation de l'original sont réduits et modifiés²², et quand Cochin imite à l'eau-forte des compositions

4. Cette étude repose sur le seul examen de ce recueil.

5. BnF. Est.

6. *Catalogue des livres d'estampes et figures en taille-douce*. Paris, 1666.

7. P. 93, numéro CXLI.

8. Henri Peyne pourrait être le peintre de l'Académie qui selon Marolles adjura le protestantisme en 1678.

9. Les noms de Pierre de Cussi et de J. Blanchin se trouvent au bas de la *Tentation de saint Antoine* inspirée de Callot (*I.F.F.* 340).

10. Cette énumération est surprenante. Hormis Dürer, Callot et Chauveau, les artistes mentionnés ont rarement servi de modèle à Cochin.

11. Au XVIII^e siècle, la généalogie des Cochin est oubliée : après avoir inscrit le nom de Noël, Mariette le remplace par celui de Nicolas : « *Table des œuvres de Nicolas (Noël barré) Cochin et de son fils qui a aussi gravé et s'appeloit Noël* ».

12. *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*, Paris, t.1, p.137. En 1785, Joseph Strutt fait de même et précise : « *He also engraved from Rembrandt, Callot, Della Bella, Chauveau etc* » (*A biographical dictionary*, t.1, p.206-7), en 1790, Heineken ajoute qu'il a gravé d'après « *Callot, R. Cantagallina, Raphaël et Rembrandt* » (*Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes...*, Leipzig, t.4, p.191).

13. *Notizie degli intagliatori*, Sienne, 1808, t.1.

14. C'est le cas des gravures d'après Fouquières qui s'inspirent de tableaux (*I.F.F.* 573-574) et de certaines pièces d'après des dessins de Della Bella et Chauveau (*I.F.F.* 420, 635, 744).

15. Nous ajoutons ici les 909 numéros de l'*I.F.F.* consacrés à N. Cochin et 35 à Nicolas Cochin.

16. Weigert ne donne qu'un numéro pour ce recueil de 30 planches.

17. Signalé à tort comme manquante.

18. Deux en réalité.

19. Il semble que Weigert ait compté deux fois la même planche.

20. *Id.*

21. Suivant la numérotation de Weigert, ce chiffre recense les compositions et non les cuivres. Le total est d'au moins 297 copies.

22. En général, ses gravures sont inversées par rapport aux originaux et de moindre format. Seules quelques pièces d'après Callot et Rembrandt sont dans le même sens, ou agrandies.

exécutées au burin ou au canif ? La réponse réside dans la définition de la copie. Pour mériter ce titre, la gravure doit-elle être une reproduction à l'identique de l'original, une sorte de double ? Dans ce cas, Cochin n'est copiste qu'à de rares occasions, quand il grave Rembrandt, Van Vliet, Scheyndel et certaines planches de Callot, puisqu'il utilise la même technique et le même format qu'eux. Est-il excessif d'employer le terme copie pour la reproduction à l'eau-forte de gravures au burin ? Dans *Le tableau de Cébes*, Cochin reprend à l'eau-forte toutes les tailles du burin de Mérian. La situation n'est pas très différente avec la gravure sur bois, et lorsqu'il reproduit celles de Dürer, même si les moyens pour y parvenir sont autres, Cochin emploie un langage analogue à celui de son modèle.

Peut-on parler de copie fidèle et de copie infidèle ? Entre deux bonnes copies d'un même original, les variations peuvent être considérables. Il y a sans doute autant de variations que de copistes. En général Cochin n'omet aucun détail, mais il est rare que, sciemment ou non, il n'introduise pas quelques modifications ; à chaque pièce, il apporte un peu de sa personnalité, et finit par modifier l'original qui en devient parfois méconnaissable. L'emprunt est là ; il n'a pas inventé la composition, mais s'agit-il toujours de copie ?

Chez Cochin, la copie présente des aspects variés. Si elle tend parfois à la virtuosité, elle est souvent hâtive, et même médiocre. Son comportement varie selon la raison de ses emprunts, selon son ambition et ses préoccupations, selon son public. Ses copies doivent donc être jugées en fonction de leur destination : travaux bon marché rapidement exécutés pour certaines, œuvres d'art accomplies pour d'autres.

Il est souvent difficile de discerner entre copie, libre traduction et invention, tant Cochin, qui semble jouer de cette ambiguïté, passe aisément d'un mode à l'autre. Il est si pénétré de ses modèles, et surtout de Callot, qu'il est parfois malaisé de reconnaître ce qui lui revient ; ses contemporains devaient éprouver le même embarras, qui pas plus qu'aujourd'hui n'avaient les moyens de découvrir ses emprunts, d'autant qu'il n'indique que très rarement le nom des artistes qu'il copie.

La chronologie de ses œuvres est difficile à établir. Si l'on sait que ses éditeurs furent actifs de 1636 ou 38 à 1670, ses gravures sont rarement datées et son style ne présente pas d'évolution notable. La datation des modèles n'est pas d'un grand secours, car ils sont tous antérieurs à 1640²³ et la plupart sont du XVI^e siècle finissant²⁴. Hormis le *Passage de la mer Rouge* (*I.F.F.* 13), publié en 1645 par Michel Van Lochoy (1601-1647) et copié de Tempesta, les quelques pièces datées sont des almanachs, des illustrations et ou des sièges gravés pour Sébastien Pontault de Beaulieu, généralement postérieurs à 1650²⁵ ; la plus grande part des copies pourrait les précéder²⁶.

Les premières gravures de Cochin remontent aux années 1635-36. Encore à Troyes en juin 1635, il est à Paris en 1636, et y grave pour Balthazar Moncornet (c.1600-1668) une suite de 20 pièces d'après des dessins de l'orfèvre du roi Daniel Boutemie (*I.F.F.* 878). Sous l'influence probable de Moncornet, il se spécialise alors dans l'imitation et la copie des gravures de Stefano Della Bella et de Callot. L'association des deux hommes fut particulièrement fructueuse, et plus de 166 pièces virent le jour, parmi lesquelles 58 copies²⁷. Moncornet, qui grava lui-même 8 compositions d'après Cochin²⁸ entre 1635-1640, resta durant toute sa carrière son éditeur favori, ce qui ne l'empêcha pas de tra-

23. Ce sont les œuvres de Tempesta et Rembrandt éditées entre 1631 et 1634, de Van Vliet en 1632, de Scheyndel en 1638, de Vanni en 1635 et 1640, et de Callot, mort en 1635.

24. *La Vie de la Vierge* de Dürer date de 1503-1510 et le *Passage de la mer rouge* d'Andreani d'après Titien de 1549. Les gravures de Proeaccini (*l'Adoration des mages* et le *Songe de Joseph*) ont paru vers 1587, la *Passion du Christ* de Swart, Van Mander et Goltzius sont de 1589, 1596-98 et 1597.

25. Ainsi, alors que les dernières gravures de Rembrandt datent de 1653, celles que Cochin copie sont antérieures à 1640.

26. À l'exception peut-être de deux livres parus en 1666 et vers 1667 (*I.F.F.* 796 et 797), qui paraissent avoir été illustrés par Cochin à l'aide de réductions de gravures de Chauveau et de S. Leclerc. La copie de l'*Académie des Sciences* de Leclerc (*I.F.F.* 909) est de Charles-Nicolas Cochin père (M. Préaud, *I.F.F. Leclerc*, t.8, 859).

27. Il faudrait ajouter les fonds de portraits parus dès 1636 chez Moncornet, E. Rofritsch (*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, Paris IV Sorbonne, 1995, 4 vol. t.1, p. 105) dénombre ainsi 141 combats, 77 chasses, 26 paysages, promenades, intérieurs d'églises et 7 scènes d'histoire.

vailler pour Herman Weyen (début XVII^e-1672) et Jean Le Blond. Pour Weyen, il exécuta 43 copies et pour Le Blond 26. On relève aussi sur quelques copies les noms de Michel Van Lochoy²⁹ et de Karl Audran³⁰ ; ses autres éditeurs ne semblent n'avoir publié que des gravures originales ou des interprétations³¹. Nous avons répertorié 35 copies dépourvues d'*excudit*³², et il se pourrait que Cochin ait pris l'initiative de certaines, d'autant qu'il fit paraître au moins trois estampes sous son nom, dont deux copies³³.

Tout se joue donc entre Moncornet, Weyen, Le Blond et Cochin lui-même. Tour à tour, chacun eut un rôle déterminant pour le choix des modèles et l'attitude adoptée. Quatre démarches prévalurent selon la destination de l'œuvre. La première consiste à choisir le modèle pour le sujet représenté, la seconde à le choisir pour sa célébrité, la troisième à en donner une contrefaçon, la dernière à passer de la copie à la création.

I. Choix du modèle en fonction du sujet

Pour cette démarche, qu'adopte le plus souvent Cochin, il trouva la plupart de ses modèles chez les Flamands. Ainsi, sur 297 copies, 69 sont gravées d'après les estampes des Sadeler, des Galle, et de Collaert. Ce recours à la gravure des écoles de Nord, alors très appréciée en France, n'est pas exceptionnel comme le montrent par exemple les fonds de Firens et de Bonenfant³⁴. D'origine flamande, Balthazar Moncornet³⁵, né à Bruxelles en 1598, était arrivé à Paris en 1602, et Herman Weyen s'y était installé avant 1638. Ils y diffusaient la production de leurs compatriotes, et ne se privaient pas de la faire copier³⁶. Tous deux marguilliers de la confrérie de la nation flamande à Saint-Germain-des-Prés, Moncornet en 1645 et Weyen en 1647, ils étaient liés aux artistes flamands installés en France à la suite des troubles politiques et religieux. Anne et Catherine Moncornet, sœurs de Balthazar, avaient épousé des graveurs flamands, la première Charles Van Boeckel avant 1629, la seconde Jean Swelinck³⁷ vers 1615.

L'importance de leur communauté à Paris peut expliquer la diffusion de modèles flamands, parfois utilisés simultanément dans plusieurs ateliers. Ainsi, Swelinck³⁸ et Cochin donnèrent chacun une version approximative de la *Suite de la vie du Christ* (Fig. 2) de Hans Bol, gravée par Adrian Collaert et publiée par Sadeler en 1585 (Fig. 3). Préférant la présentation en hauteur, Swelinck ne s'intéressa qu'aux figures principales, contrairement à Cochin qui conserva le format en largeur, dilata l'espace et créa une œuvre d'une sensibilité nouvelle. Abandonnant le burin un peu sec de Collaert pour l'eau-forte, il usa d'un métier léger et vibrant, qui contribue beaucoup à la tendresse qui se dégage de ses compositions.

La nécessité de fournir rapidement et à bas prix des images de piété amena Moncornet et Weyen à recourir souvent à ce mode de création³⁹. Elle explique aussi que les copies qu'ils demandèrent à Cochin traitent les mêmes thèmes sur les mêmes modèles avec la même présentation⁴⁰. Ils préférèrent éditer avec privilège⁴¹ des suites plutôt que des pièces isolées. Mais alors que le nom de Cochin, ou son monogramme *NC* apparaît sur la plupart des planches de Weyen, il manque presque toujours chez Moncornet.

La comparaison des suites de la *Passion du Christ* de Goltzius et de Van Mander éditées respectivement par Weyen et par Moncornet avec celle

28. *S. Alexis expirant sous un escalier*, *S. Denis portant sa tête*, *S. Antoine*, *S. Guillaume*, *S. Bruno et François de Paule dans des formes ovales*, *S. Jérôme et S. Hubert dans des paysages, de forme ovale*, *S. Barbe vierge et Martyre*. Ces gravures sont mentionnées par Mariette dans la première table des œuvres de Cochin. Moncornet cessa de graver vers 1640.

29. Sur le *Passage de la mer rouge* d'après Tempesta. Aussi copiée de Tempesta, la *Défaite de Sennachérib* gravée en pendant porte l'*excudit* de Pierre Bertrand (1600-c.1678), qui l'aura acquise après la mort de Van Lochoy en 1646.

30. Sur la suite de l'*Enfant prodigue* (I.F.F. 391-394). L'original sans doute flamand reste à identifier.

31. C'est le cas de Boissevin, Boudan, Henault, Jollain, Regnesson et Mariette qui outre un *Saint Jean Baptiste* et un *Saint Jean évangéliste*, ajoutant son nom à celui de Moncornet, a édité trois suites de 8 paysages, les uns originaux, les autres d'après Fouquières et Paul Brit.

32. Ce chiffre approximatif ne tient pas compte de certaines pièces non retrouvées, notamment d'après Barlow ou Tempesta.

33. Il s'agit des *Noces de Cama* de Véronèse, de la *Feste en pleine campagne* de Stefano Della Bella et du *Triomphe de David* signés *Nicolas Cochin fecit a Paris Cum pri.* (I.F.F. Nicolas 1 et 23). À une date inconnue, il céda les deux derniers cuivres à Moncornet.

34. A. Merle du Bourg, M. Szanto, « A. Bonenfant excudit. Une firme d'édition d'estampes flamandes à Paris sous Louis XIII », *Revue de l'Art*, 2001, p. 25-46.

35. E. Rohfritsch, *op. cit.*

36. Inversement, Flamands et Hollandais éditèrent des copies de gravures françaises. On en trouve un grand nombre d'après Callot, Bosse, Huret, Le Pautre, Mellan, Lasne, Vouet, Lebrun... chez les Galle et chez Salomon Saverij (Amsterdam 1594-1678). De même Frédéric de Wit (Gouda 1629/30 - Amsterdam 1706) prit ses modèles chez Le Pautre, Della Bella, Perelle, Silvestre.

37. Il était arrivé à Paris en 1602 (E. Rohfritsch, *op. cit.*, t.1, p. 18).

38. Accompagnées de vers français, ces gravures furent probablement éditées à Paris. Les copies de Swelinck, mesurent 137mm sur 88 (Holl. 2).

39. La production de Moncornet atteint une médiocrité qu'on ne trouve pas chez Weyen : il publia un grand nombre de vignettes de moins de 2 cm de diamètre, réunies à plus de 20 sur une même feuille. Pour la plupart des copies, elles étaient probablement destinées à être collées sur des boîtes, glissées dans des livres de prières ou offertes en récompense dans les écoles.

40. Ils publièrent tous deux une *Vie du Christ*, une *Passion du Christ* (Fig. 4) et une suite de *Paraboles*, copiées de Martin de Vos, Van Mander, ou Bol... ainsi qu'une feuille de 12 vignettes d'*Apôtres* destinée au découpage, comme le montrent les traits de séparation entre les figures (Fig. 11 et 28).

41. François Langlois fit de même en 1639 pour les copies de François Collignon d'après Stefano Della Bella (R.A. Weigert, « Stefano Della Bella et trois de ses éditeurs parisiens... » *Études d'art, Alger*, 1950, p. 72-84).



Non erat ei locus in diuisione Luc. 2.

Tijman Weyen grante. cum Privilegio Regis.

Fig. 2 : Cochin, *La Fuite en Égypte* d'après Hans Bol, 86 x 126. Cl. BnF.



*Per gratia umbreg, et sua incommoda bimus
Bethlemum grauis xradus. cum conuige
Joseph* *Festinat maria (Edulo dum Cafaris uida)
Nec locus hispho tota datur ullus in urbe. Luc. 2.*

Fig. 3 : Collaert, *La Fuite en Égypte* d'après Hans Bol, burin, 151 x 207. Cl. BnF.



Fig. 4 : Cochin, *Le Christ devant Pilate* d'après De Vos. Cl. BnF.

de la *Vie de la Vierge* de Dürer (Fig. 1) montre la différence d'attitude de Cochin selon qu'il choisit ses modèles pour leur thème ou pour leur célébrité. Le grand format de la *Vie de la Vierge* lui permet d'analyser les visages et de détailler les objets ; très petit pour la *Passion du Christ*, il le contraint à ne retenir que le schéma de la composition. Aussi, ne faut-il pas y chercher la manière de Goltzius et de Van Mander, même si on en retrouve parfois le style. Par ailleurs, cette exigüité contraint Cochin à modifier telle architecture, à changer les contrastes lumineux, à faire abstraction d'un pied ou d'un pan de vêtement, pour que la scène s'inscrive dans l'ovale et garde sa lisibilité⁴².

Réutilisations d'un même modèle

Cochin et ses éditeurs ont parfois réutilisé les mêmes modèles. Il en fut ainsi pour la suite de la *Passion du Christ*, copiée de J. Sadeler d'après Christoff Swart, pour le *Bon Samaritain* d'après de Vos et les *Mystères de la Passion* de Callot. De la *Passion du Christ* de Swart, passant de compositions rectangulaires de 24 cm de haut à des ovales de 3 cm de diamètre, il ne retint que l'idée générale. Pour répondre rapidement à la demande de sujets religieux, se servant des études dessinées par Cochin, Moncornet fit graver par un buriniste anonyme une autre suite fort médiocre de copies octogonales, d'un format plus grand, mais simplifiées à l'extrême, où seuls les principaux protagonistes et les instruments de la Passion sont conservés afin de mettre l'accent sur les souffrances du Christ et la brutalité des tortionnaires. Le public visé était sans doute plus fruste, et on n'y retrouve pas la sensibilité frémissante de Cochin⁴³.

Le *Bon samaritain* offre un autre l'exemple de remploi. Cochin a gravé deux fois cette composition, d'une part dans un rectangle pour Weyen, d'autre part en plus petit et en ovale pour Moncornet. Le modèle provient de la page de titre des *Dix Commandements*, gravée par Adrian Collaert d'après Marten de Vos, dont Cochin tira le *Moïse tenant les tables de la Loi* et le *Christ chassant les marchands du temple*. Bien que le paysage soit plus important dans la première gravure, on retrouve les mêmes éléments dans la seconde⁴⁴. Cette double destination conduit à se demander si Cochin n'aurait pas lui-même suggéré à ses éditeurs le choix de certaines compositions.

De même, il donna deux versions des *Mystères de la Passion*, sans jamais préciser le nom de Callot. Dans la première (Fig. 5), de même dimension que les originaux, très fidèle et exécutée avec un grand soin, il reprend le graphisme de Callot ; la seconde (Fig. 6), très petite, et très schématique, a perdu toute spontanéité. Pour ce travail expéditif et sans doute peu lucratif, Cochin recopia ses propres gravures, supprima le décor pour ne garder que les personnages principaux.

Mélange de sources

La Vie du Christ, publiée en 34 planches par Moncornet, emprunte ses sujets à Callot, de Vos, Goltzius (Fig. 4), Van Mander, et montre que les éditeurs puisaient parfois dans plusieurs sources différentes pour la réalisation de leurs suites. Le format et la présentation des copies suffisaient à leur donner une certaine homogénéité. Moncornet dut enrichir progressivement cette série, dont il est probable que certaines parties,

42. Ainsi, il supprime la grande arcade qui ouvre sur la ville du *Christ devant Pilate* de Goltzius, n'indique que le départ de l'arc de la *Flagellation*, et oublie la partie supérieure du bâtiment derrière l'*Ecce Homo*. Dans les scènes d'extérieur, il supprime les volutes des nuages. Mais alors qu'il s'affranchit du graphisme de Goltzius ou plutôt de celui de Vorsterman, il suit d'assez près celui de Gheyn et Dolendo, les graveurs de Van Mander.

43. Cochin pourrait avoir travaillé à cette seconde suite, car Marolles l'a incluse dans son recueil. Il collabora avec plusieurs burinistes, dont Frosne (L.F.F.544) et Langot (L.F.F.861).

44. Cette gravure fut elle-même médiocrement copiée en sens inverse chez Cornelius II Galle (Ec 67 fol., R138965).

45. Il est possible que certaines aient servi à illustrer des ouvrages de piété.



Fig. 5 : Cochin, *Les Mystères de la Passion* d'après Callot, 45 x 35. Cl. BnF.



Fig. 6 : Cochin, *La Flagellation* d'après Callot, 36 x 27. Cl. BnF.

comme la *Passion du Christ* d'après Van Mander, se vendaient aussi isolément⁴⁵.

Il en fut de même pour la *Vie du Christ* publiée par Weyen, pour laquelle Cochin trouva ses modèles chez Bol, de Vos, Procaccini et Callot, et les *Saints en prière dans un paysage*, à laquelle appartient le *Saint François* du Baroche (*I.F.F.* 344-346, 385). La qualité de ces copies, leur réduction au même format et à la même présentation rectangulaire, la présence de verset au bas et du nom de l'éditeur invitent à penser qu'elle étaient vendues en suite, mais la présence de l'*excutit* sur chacune indique que les éditeurs les vendaient aussi séparément.

L'importance des modèles flamands est considérable parmi les copies de ce premier groupe, la plupart éditées par Weyen et Moncornet. En dehors des *Fuites en Egypte* de Procaccini, on ne trouve chez Weyen qu'une *Suite des 12 Apôtres* copiée d'Augustin Carrache (Fig. 7), et une autre des *Mois* reprise avec la plus grande fidélité de Tempesta, qui fut plusieurs fois le modèle de Cochin, surtout pour des gravures du quatrième groupe⁴⁶.

Si le modèle d'origine est italien, il est parfois passé par un intermédiaire flamand. Pour le *Saint François* de Baroche, la comparaison de la gravure de Cochin avec celles de Baroche, d'Augustin Carrache, d'Antoine Wierix et de Raphaël Sadeler montre que Cochin s'est servi de la dernière, car chez lui le compagnon du saint est assis seul. La gravure de Sadeler ne portant pas le nom de Baroche, rien ne prouve que Weyen et Cochin se soient souciés de l'auteur de la composition ; le sujet seul devait importer et Cochin déploya le paysage en largeur, donnant une importance nouvelle à l'église et à son îlot de verdure, au grand ciel animé maintenant de nuages en volutes et d'un vol d'oiseaux. Il le traita ainsi à sa façon, substituant son graphisme à celui de Sadeler. Est-on en présence d'une copie ? À regarder de près, on voit que Cochin n'invente rien⁴⁷. La présence de l'arbre au tronc brisé avec son rameau de feuillage est une autre preuve de l'emprunt à Sadeler ; aucun arbre ne manque, et il reprend même les formes des pierres sur le chemin. Cependant au lieu de recopier exactement l'original, il modifie l'apparence des arbres et de la colline, mais n'ajoute aucun personnage et ne modifie aucune attitude. L'invention est donc minimale, mais suffit à donner à l'œuvre l'empreinte de Cochin, bien que l'attitude du saint identifie Baroche. Hormis celles de Callot, les gravures françaises ne semblent pas avoir joui d'un grand crédit auprès de Moncornet et de Weyen, puisqu'on ne peut citer qu'une seule planche d'après Stella, parue chez Moncornet, copiée très librement de Rousselet. Ces œuvres étaient-elles trop connues, ou trop protégées ?

Par ailleurs, ces emprunts aux écoles du Nord ne rendent pas compte de leur richesse iconographique, et ne renouvellent en rien le répertoire traditionnel. Les sujets, peu variés, rarement tirés de l'Ancien Testament, illustrent avant tout la vie de la Vierge et du Christ, la Passion et la vie des saints (Fig. 8), et Cochin ne copie aucune de ces allégories morales hermétiques alors en vogue à Anvers et Amsterdam. De plus tous ses modèles appartiennent à une époque révolue, et l'on peut s'étonner de ne pas trouver d'emprunts aux gravures plus récentes d'après Rubens ou Van Dyck, alors bien connues des Français⁴⁸.

46. L'œuvre du Florentin fut utilisé par la plupart des éditeurs européens. En 1606, Ægid II Sadeler avait aussi copié la *Suite des Mois*. Si les gravures de Cochin sont dans le même sens que celles de Tempesta, l'absence de certains changements apportés par Sadeler (B., I. de Ramaix, *Ægid Sadeler II*, t. 72, I, ne 148-160, 1997, 158 x 270) prouve qu'il a travaillé d'après les originaux.

47. Il reprend l'idée du chemin encaissé et l'échappée sur l'église au milieu de la verdure, mais agrandit l'espace, donne une place plus considérable au ciel et à l'arrière-plan et traite les arbres à sa façon. Le cuivre de Sadeler était alors édité par Mariette.

48. Cependant, Cochin est intervenu sur quelques copies au burin de gravures de l'école de Rubens, exécutées dans l'officine de Moncornet : il ajouta des paysages au *Christ à la colonne*, repris d'une gravure de Voet d'après Diepenbeck, au *Christ au roseau*, au *Pressoir mystique* et au *Christ tenant la croix* (E046593 et sq.)...



Fig. 7 : Cochin, *Les Apôtres* d'après Annibal Carrache, la feuille 155 x 100, la vignette 35 x 24. Cl. BnF.



Fig. 8 : Cochin, *Les Apôtres*, d'après R. I. Sadeler, la feuille 81 x 121, la vignette 30 x 20. Cl. BnF.

II. Choix des modèles en fonction de leur célébrité ou de son attrait

Contrairement à la précédente catégorie, les modèles n'appartiennent plus ici à l'école flamande, mais sont allemands, italiens et lorrains. Cochin les a trouvés chez Dürer, Annibal Carrache, Testa, Véronèse, Titien et Callot. Peut-être parce qu'il éprouva une réelle émotion face à ses modèles, parce que chacun l'inspira, parce qu'il choisit des formats plus importants, Cochin sut à chaque fois produire des œuvres de belle qualité. Jean Le Blond est à l'origine de plusieurs d'entre elles : le *Passage de la mer Rouge* de Titien d'après la gravure de Domenico Dalle Greche et la suite de la *Vie de la Vierge* d'après Dürer (Fig.1). Ces choix n'ont rien d'étonnant de la part du collectionneur avisé qu'était Le Blond. Il semble qu'il ait poussé le graveur dans une voie nouvelle, qu'il poursuivit à son compte, car en dehors de l'*Adoration des Mages* et de l'*Adoration des Bergers*, gravées d'après Dürer pour Weyen, les autres planches de cette catégorie ne portent pas d'*excudit*.

Dürer

Cochin a gravé 18 des 20 compositions exécutées sur bois entre 1502 et 1505 par Dürer pour sa *Vie de la Vierge* (Fig. 9). Bien que ses copies soient d'un format plus grand que de coutume chez lui, elles sont deux fois plus petites que les originaux (132 x 98 au lieu de 295 x 210), mais d'une finesse et d'une délicatesse d'exécution remarquables. Cochin y marie avec sensibilité les blancs et les noirs les plus veloutés, et les tons grisés prédominent avec subtilité dans le traitement des intérieurs. Si les tailles parallèles l'emportent, les travaux sont variés et toujours appropriés à l'objet à traduire : pour les murs, un fin réseau quadrillé dans les parties sombres, et des tailles pointillées vibrantes et irrégulières pour les parties en plein air, ou encore pour les montagnes, des tailles courtes et brisées. Ce travail soigné lui permet de rendre avec sensibilité des détails comme les ailes de l'ange de l'*Annonciation*, le paysage de la *Visitation* (Fig. 1), les rayures du manteau de Balthazar. Si, très souvent, il s'inspire du système des tailles de Dürer, c'est pour lui donner de la souplesse et introduire une gamme de noirs plus étendue, qui pallie les insuffisances de la xylographie⁴⁹. Chaque planche témoigne ainsi de l'enthousiasme de Cochin face à son modèle.

Le caractère des personnages est rendu avec délicatesse et sans outrance. Cochin adoucit ce qui pouvait alors paraître grossier ou trop réaliste, goîtres et doubles mentons trop développés, ventres rebondis, gestes violents... Et si ses copies portent son empreinte, elles trahissent moins Dürer que celles de Raimondi. Ces gravures ont été souvent reproduites de nos jours, mais Cochin n'ayant pas signé ses planches, par confusion avec son éditeur, elles ont souvent été attribuées au graveur allemand Michel Le Blon (1612-1656)⁵⁰, qui copia lui aussi l'œuvre de Dürer, mais en plus petit⁵¹.

L'école italienne

Des deux versions du *Passage de la mer Rouge* du Titien, gravée l'une par Andrea Andreani, l'autre par Dalle Greche, Cochin choisit la seconde⁵². Les proportions considérables du modèle (1210 x 2210) l'obligèrent à

49. Comme souvent chez Cochin, les accessoires (lys de l'ange de l'*Annonciation*, cage tenue par la Vierge dans la *Présentation de l'Enfant au temple...*) ne sont pas très lisibles.

50. Par L. Strauss (*Albrecht Dürer, The Illustrated Bartsch, Commentary, X*, 1981) notamment, et dans le catalogue des *Grabados alemanes de la Bibliotheca Nacional (siglos XV-XVI)*, Madrid, 1997, ne 582) où 14 sont reproduites.

51. Holl., II, 12 pl., 3.4 x 31.



Fig. 9 : Dürer, *Visite à sainte Élisabeth*, 1504, bois, 295 x 212. Cl. BnF.

travailler en grand (245 x 325). Ce format lui convient mal, et bien que sa gravure ne soit pas sans mérite, elle n'est pas très réussie, car il lui manque la monumentalité, la vigueur et le souffle de l'original. Certes il amplifie la vague qui s'apprête à recouvrir l'armée, mais il ne parvient pas à rendre la force du drame. L'expression des personnages manque de conviction : Moïse a perdu sa corpulence et sa force, et dans la plupart des figures et des éléments, on reconnaît plus Cochin que le Titien. Mais, fait rare, le graveur a signé la gravure de son nom en entier, et devait donc en être satisfait.

Alors que les copies de la *Vie de la Vierge* et du *Passage de la mer Rouge* ne portent ni le nom de Dürer ni celui de Titien, l'*Aumône de saint Roch* (Fig. 14) est signée A(nnibal). CAR(rrache). I(nvenit) avec le monogramme de Cochin. Utilisée en 1610 par Guido Reni dans son interprétation de ce tableau, cette abréviation fut reprise dans une copie éditée par François Langlois dit Ciartres, avec la même date. Cochin s'inspire de cette copie dans une petite pièce qui tient plus du croquis que de l'étude scrupuleuse ; il n'hésite pas à supprimer certains détails comme les arcades qui ferment la composition. Mais loin de trahir son modèle, il en saisit l'esprit. Aussi, malgré l'aspect approximatif de sa

52. Il reprend de Della Greche le traitement des nuages en larges volutes et le profil de la montagne avec un pan lumineux formant une sorte de chemin.

démarche, l'original reste-il reconnaissable. De même Cochin a précisé le nom de Véronese sur les *Noces de Cana*, qu'il reprend avec esprit d'une gravure de grand format de Giovan Battista Vanni, datée de 1637. Il devait accorder une certaine importance à cette pièce dédiée à l'abbé de Marolles.

Parmi les copies sans *excudit* et sans nom de peintre, signées seulement du monogramme de Cochin, on retiendra aussi deux belles planches d'après des eaux-fortes de Pietro Testa, le *Songe de Joseph*, et l'*Adoration de Mages* (Fig. 10), parues entre 1635 et 1640. Bien que les originaux présentent des tailles plus souples et plus vibrantes et un aspect plus illusionniste et plus dynamique, on retrouve dans ces copies le graphisme et le souffle poétique de Testa (Fig. 11). L'intelligence et la sensibilité de ces copies font oublier quelques maladresses dans le groupe de l'ange et de Joseph et dans le feuillage sur les colonnes du temple.

Ci-dessous :

Fig. 10 : Cochin, *Adoration des Mages* d'après Testa, 1636-1638, 171 x 120. Cl. BnF.

Ci-contre à droite :

Fig. 11 : Testa, *Adoration des Mages*, 403 x 349. Cl. BnF.



III. De la copie au faux. Le cas de Callot et de Rembrandt

L'œuvre de Cochin copiste doit beaucoup aux graveurs du XVI^e siècle, mais Testa et Callot ne sont pas les seuls de ses contemporains que Cochin prit pour modèle. Il semble avoir apprécié tout particulièrement la gravure hollandaise dont il a copié plusieurs estampes montrant de jeunes bourgeois, des gueux, des portefaix, des laitières, des paysans devant un moulin ou une ferme, qu'il reprit d'une suite de Gillis Van Scheyndel gravée en 1638 (Fig. 12), dont il conserva l'écriture libre et spontanée et la variété des tailles. Mais c'est probablement à Rembrandt qu'il vouait le plus d'admiration, ce qui le porta à produire non seulement des contrefaçons, mais aussi des faux.

Cette troisième catégorie est étroitement apparentée à la précédente ; la réputation du modèle justifie de nouveau le choix de Cochin. Le graveur glissa de la copie au faux lorsqu'il s'avisa de reproduire des gravures de Rembrandt et de Callot. La différence entre copie et contrefaçon tient souvent à la place et à l'importance accordée à la signature. Alors que Cochin indique rarement le nom de ses modèles, pour ses copies d'après Rembrandt et certaines d'après Callot, il imite le graphisme des signatures ; ce procédé révèle des intentions frauduleuses d'autant que Cochin ne signe ni de son nom, ni de son monogramme. Cependant, les signatures offrent toujours une différence avec celles des originaux, soit que l'emplacement diffère, soit que Cochin n'en ait retenu que le début. Ainsi la *Circoncision* est signée *Rembrandt fe* à l'envers, car il n'a pas pris la peine d'inverser les caractères. Les deux versions de la *Fuite en Égypte* portent *Rembrand Inventor* sans la mention *et fecit* et la date 1633 de l'original ; dans la version en hauteur, la signature est en bas à droite sous la composition, et non au milieu, et dans la version ovale, inversée en bas au centre⁵³. Dans 8 gravures d'après Callot, Cochin reproduit à s'y méprendre la graphie de sa signature : les *Hommages du petit saint Jean*, gravés dans le même sens et dans des dimensions presque identiques, sont signés *Jac Callot in*, une *Chute de saint Paul*, *Callot In.*, et le *Portement de croix*, édité par Moncornet, *Callot In*, sans la mention *et Fe*⁵⁴ de l'original.

Alors qu'en général Cochin diminue les dimensions des originaux, il prend soin ici de les préserver. Mais parfois il modifie l'encadrement, passant du rectangle à l'ovale, comme pour *La Circoncision* et de la *Fuite en Égypte* de Rembrandt. S'il avait absolument voulu tromper les amateurs, Cochin aurait préservé le sens des originaux or, parmi toutes ses copies de Rembrandt, une seule planche, le *Christ et la Samaritaine*, n'est pas inversée. Il épargnait ainsi son temps et évitait de perdre le feu du premier jet en utilisant un miroir ou un calque. Mais ni minutieux ni très laborieux, il ne souhaitait pas s'imposer de telles contraintes. Aussi ces copies ne devaient-elles tromper que les amateurs mal informés. Sans doute se protégeait-il ainsi de l'accusation de plagiat. Cependant nombreux furent ceux qui s'y méprirent, car l'usure de certaines planches atteste de leur succès. Le *Saint Jérôme lisant* (Fig. 20) présente de nombreux crevés repris par endroits au burin ; les tailles écrasées se rejoignent et ne retiennent plus l'encre, ce qui donne par endroits un effet de teinte.

Les copies d'après les gravures de Rembrandt sont de belle qualité et montrent une réelle sensibilité dans le rendu du clair-obscur. Il semble

53. Citons encore la *Samaritaine*, où la signature figure sous le puits et non pas dans le ciel à droite (Rembrandt f. 1634). Pour le *Saint Jérôme lisant*, il reprend la date, mais change le *f.* en *In*. Le *Saint Jérôme à genoux* est signé *Rembrandt In* 1632 au lieu de *Fs* 1632 et l'inscription est plus centrée.

54. La légende est la même, mais la composition est inversée et les dimensions sont plus petites. De même, la *Cène* est signée *Callot inu* au lieu de *Callot f.*, l'*Adoration des Mages*, *Jac. Callot in.*, dans la composition, alors que l'original, dans le 2^e état, porte la mention *Callot fecit*. Les contrefaçons de Rembrandt sont publiées sans nom d'éditeur. La *Cène* et le *Portement de croix* d'après Callot portent l'excutit de Moncornet.

Fig. 12 : Cochin, *Paysan au moulin* d'après Scheyndel, 50 x 41. Cl. BnF.



que le désir de l'approcher au plus près ait amené Cochin à graver deux versions de la *Fuite en Égypte*. La liberté et la désinvolture de l'écriture de Rembrandt semblent l'avoir séduit jusqu'à vouloir en donner de véritables contrefaçons. Cependant, certaines tailles ne sont pas rigoureusement identiques à celles de ses modèles, et le grand zigzag au bas du *Saint Jérôme à genoux* a perdu son amplitude et sa spontanéité (Fig. 13 et 14), et Cochin ajoute par endroits quelques tailles croisées. De plus le dessin hâtif de Rembrandt le met parfois en défaut. Mais jamais sans doute il n'a été aussi proche de ses modèles. Rares sont les graveurs qui surent aussi bien saisir la manière de Rembrandt. Seul Hollar⁵⁵ et quelques émules comme Van Vliet s'en approchèrent d'aussi près.

De la contrefaçon, on passe au faux avéré avec le *Gueux qui se soulage*, la *Femme debout allaitant son enfant* (Fig. 15), le *Jeune homme à la cape ouverte* et le *Jeune homme à la cape fermée*. Les deux dernières sont anonymes, mais les premières portent à rebours la signature de Rembrandt, alors que les modèles de Cochin sont tirés de la *Suite des diverses figures* de Jan G. Van Vliet, signée sur la page de titre (Fig. 16 bis). Très proche de celui de Rembrandt, le style de Van Vliet justifiait le choix de Cochin, d'autant qu'en 1631 Rembrandt avait lui-même gravé un *Gueux qui se soulage* (B.190).

Cochin ne fut pas le seul à se laisser séduire par les œuvres de Rembrandt. Stefano Della Bella s'en inspira à plusieurs reprises, reprenant non sans désinvolture certaines de ses gravures pour imaginer de nouvelles compositions⁵⁶. Dès 1637, Langlois avait fait graver par Jérôme David et Jean Couvay une suite de *Philosophes*, sur des modèles de Rembrandt et de Van Vliet⁵⁷ ; mais il ne s'agissait pas alors d'imiter leur graphisme, mais de rendre un type de personnage et de puissants jeux d'ombre et de lumière⁵⁸.

IV. De la copie au montage et du montage à la création

Une dernière attitude consiste à agencer différemment la composition originale après en avoir recopié les différentes parties, ou à en utiliser des fragments pour en créer une nouvelle. Mais, il arrive aussi que Cochin utilise plusieurs gravures pour une seule composition. La copie est toujours à la base de son travail ; il n'invente pas, mais juxtapose des emprunts.

Laissée inachevée par Callot, copiée et terminée par Cochin, la suite de la *Grande Passion* révèle l'ambiguïté de sa démarche et embarrasse l'amateur. On avait longtemps cru que Cochin avait travaillé d'après les dessins préparatoires de Callot, mais leur découverte à Chatsworth⁵⁹ montre qu'il n'en est rien. Soit il a lui-même imaginé celles qui manquaient⁶⁰, soit il a trouvé ailleurs ses modèles. Pour certaines de ces copies, Cochin a apporté des changements, bien que l'essentiel soit conservé. Ainsi, il a simplifié l'architecture intérieure de la *Cène*⁶¹ (Fig. 17, 18) et de la *Condamnation du Christ*⁶², ajoutant sur les murs des tapisseries donnant aux gravures un ton moins austère et un aspect plus décoratif. Pour le *Portement de Croix* (Fig. 19), il agit plus librement. Il ne reprend qu'en partie celui de Callot (Fig. 20), qu'il a également gravé pour Moncornet, avec la procession sur la colline, la vue de Jérusalem, la butte sur le côté, les deux larrons enchaînés et le groupe de Véronique et du Christ, dont il modifie l'attitude ; mais il supprime

55. La présence de son nom à côté de celui de Rembrandt, Callot ou Dürer, témoigne de l'absence d'intentions frauduleuses (R. Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslas Hollar 1607-1677*, London, New York, 1982).

56. Citons notamment le *Soldat effrayé et l'homme au bonnet de fourrure* (Vesme-Massar, Stefano Della Bella, *Catalogue raisonné Alexandre De Vesme with Additions by Phillis Dearborn Massar*, New York, 2 vol. n° 483) gravé vers 1640, où Della Bella reprend l'*Autoportrait aux yeux hagards* de 1630 en modifiant légèrement la coiffure.

57. Langlois était en relations avec Rembrandt : l'inventaire après décès de sa femme Charlotte de Leu, dressé le 29 juillet 1643, fait état d'un paquet d'œuvres de Rembrandt prisé 10 livres, et le sien, dressé en janvier 1647, cite 45 pièces de Vliet et copies de Rembrandt et un livre de pièces de Rembrandt et VanVliet.

58. Voir R.A. Weigert, « Le commerce de la gravure en France. Les deux premiers Mariette et François Langlois de Ciatres », *G.B.A.*, 1953, I., p. 180-1.

59. *Jacques Callot 1592-1635*, exp. Nancy, Musée Lorrain, 13 juin-14 sept. 1992, n° 549-570, p. 448-460.

60. Il est probable qu'il a également emprunté à d'autres sources, notamment flamandes, pour la *Descente de Croix* et pour la *Résurrection* (I.F.F.272).

61. Cochin a donné une seconde version plus claire de cette composition, où il a supprimé les parties latérales.

62. Dans la *Cène*, il a supprimé les pilastres, le départ de la voûte à caissons, les fenêtres et le fronton au-dessus de la porte...



Ci-contre en haut :

Fig. 13 : Cochin, *Saint Jérôme à genoux* d'après Rembrandt, 99 x 77. Cl. BnF.

Ci-contre en bas :

Fig. 14 : Rembrandt, *Saint Jérôme à genoux*, 1632, 109 x 81. Cl. BnF.

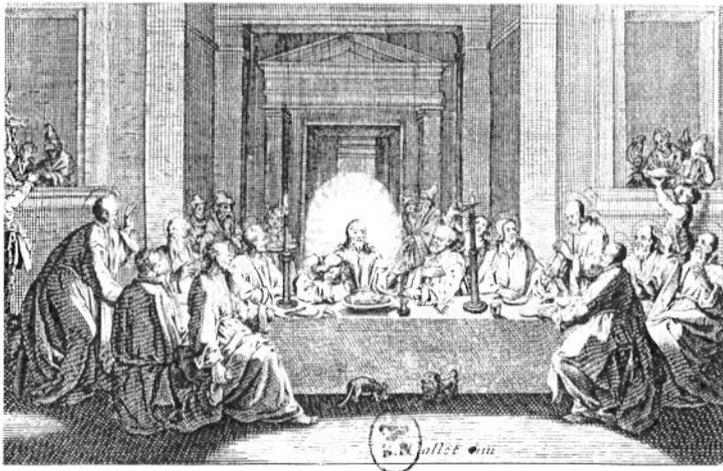


Ci-dessus en haut :

Fig. 15 : Cochin, *La femme qui allaite un enfant* d'après van Vliet, 60 x 45. Cl. BnF.

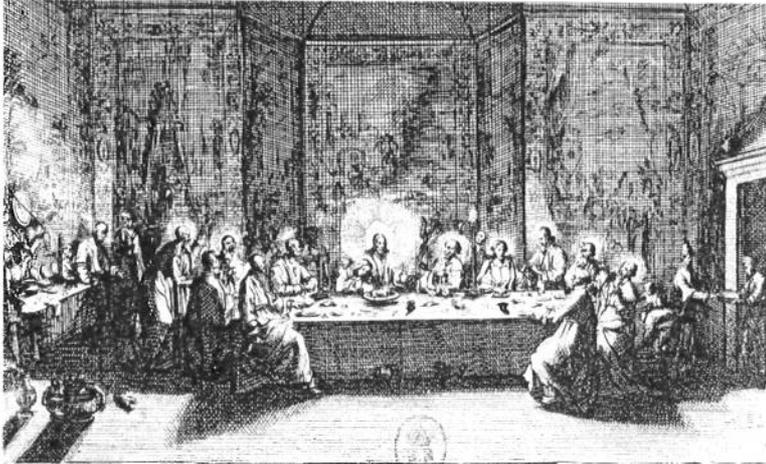
Ci-dessus en bas :

Fig. 16 : Van Vliet, *La femme qui allaite un enfant*, 1632, 66 x 56. Cl. BnF.



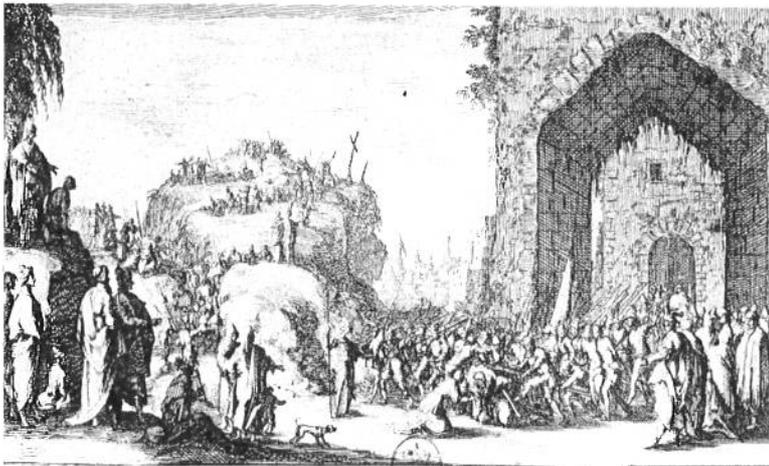
*Christe tuis cu pasceis ovis hic carnibus, ipse
et Cibus, et pastor, morque futurus ovis.*

Fig. 17 : Cochin, *La Cène* d'après Callot, 75 x 130.
Cl. BnF.



*Desiderio desideranti hoc Pascha manducare vobiscum antequam Partir. Luc. 22.
Herman Weyen excudit.*

Fig. 18 : Cochin, *La Cène* d'après Callot, 78 x 125.
Cl. BnF.



*Filix Ierusalem nolite flere super me sed super vos ipsas fleite et super filios vros. Luc.
Herman Weyen excudit. Cum Privilegio Regis.*

Fig. 19 : Cochin, *Le Portement de croix* d'après
Callot, 75 x 130. Cl. BnF.



*Quid Simon huic tentas onerj succedere, solus
Ille potest tante pondera ferre crucis*

Fig. 20 : Callot, *Le Portement de croix*, 190 x 135.
Cl. BnF.

le cavalier accompagné des gardes, inverse le petit chien et change la porte de la ville. De chaque côté, il ajoute de nombreux personnages de sa façon, et supprime ceux de Callot. Mais il n'a pas l'imagination du Lorrain et ses groupes se répètent : quatre fois on retrouve presque identiques les deux hommes enturbannés dont l'un commente la scène, le bras tendu. Bien qu'il n'ait pas l'aisance et la finesse d'écriture de Callot, Cochin réussit assez bien dans la traduction de la foule.

Les changements de format sont parfois responsables de ces modifications. Selon qu'il augmente ou diminue l'espace, Cochin ajoute ou supprime, disperse ou rapproche les groupes ; pour le *Saint Laurent* repris de Callot, inversé et agrandi, passant de l'ovale au rectangle, il place de nouveau dans les angles des personnages de son invention. Comme dans le *Portement de croix* (Fig. 19), ils évoquent ceux de Callot, dont il partage le goût des lansquenets, des orientaux enturbannés et des coiffures fantaisistes. Il multiplie les femmes accompagnées d'enfants, et se plaît comme lui à présenter en repoussoir des personnages assis à terre, vus à mi-corps au premier plan au centre. Il lui emprunte aussi les architectures en ruine, envahies par la végétation, les tours élancées, les pans de mur, les portes à contre-jour, définissant un cadre théâtral, un arbre à la branche principale brisée.

Modifiant la mise en page, supprimant des détails, Cochin s'inspire parfois avec liberté de gravures qu'il avait naguère copiées avec fidélité, et invente à son tour. La *Fuite en Égypte* imaginée par Callot pour la *Vie de la Vierge* lui sert ainsi à trois reprises. Dans une de ces versions, peut-être la dernière en date, la composition, très agrandie et étirée en longueur, n'est qu'un vague souvenir du modèle. Cochin reprend les attitudes, les expressions, et l'agencement du groupe, mais oublie le fardeau de Joseph, le deuxième âne qui accompagnait Marie, la trique de l'enfant ; le paysage est entièrement de son invention, avec des branches mortes aux sommets des arbres et une colline boisée au centre. La *Suite de Tobie* montre aussi la désinvolture de Cochin face à ses modèles. Si l'original ne nous est pas connu, une copie française anonyme du début du XVII^e siècle en donne une idée. Cochin en a repris la mise en scène des personnages, mais il a profondément modifié les alentours, en ajoutant des paysages touffus qui donnent un ton plus bucolique.

S'il a copié strictement quelques gravures d'après Tempesta, il procéda surtout à des montages de ses œuvres. Pour *Judith mettant la tête d'Holopherne dans le sac* (Fig. 21), il utilise deux estampes de format différent, tirées de deux suites distinctes de l'Ancien Testament, reprenant l'une en entier et seulement une partie de l'autre. Pour un autre épisode de la *Suite de Judith*, il se contente d'une seule pièce de la grande suite de l'*Ancien Testament*, dont il privilégie la partie gauche ; il supprime beaucoup de personnages, en isole certains, ajoute le village à droite, et crée ainsi une nouvelle composition. Pour la *Défaite de Sennachérib*, il procède autrement, et place une gravure de Tempesta dans un large cartouche, ajoute quelques arbres, éloigne l'ange exterminateur et la ville, sépare les groupes, et déplace le porte-étendard à cheval auquel il donne plus d'importance nouvelle. À l'extrême gauche, il ajoute une mêlée en fuite.

Mais Cochin ne se contente pas toujours de chercher des modèles chez un même graveur, et recourt parfois à de véritables *patchworks*. Dans le *Saint Sébastien* (Fig. 22) paru chez Weyen, il mêle au moins deux gravures sur le même thème. À Callot, il emprunte le paysage avec la vue



*Percussit bis in cervicem eius, et
abscidit caput eius. Cap. 13.*

Herman Weyen excu. Cum Privilegio Regis.

Fig. 21 : Cochin, *Judith* d'après Tempesta, 70 x 90. Cl. BnF.

de Jérusalem, les ruines et l'amphithéâtre, à H. Von Achem le saint Sébastien, l'angelot, les archers et les deux soldats à mi-corps. Pour l'*Adoration des bergers* éditée par Moncornet, il s'inspire de nouveau de Von Achem pour la partie droite ; s'il abandonne la Vierge, il reprend les bergers et le groupe de personnages en contrebas ; l'autre côté de sa composition provient d'une composition de Rubens gravée par Lucas Vorsterman, où espaçant le chien et son maître il introduit un paysage nocturne. Seule la porteuse de cruche rappelle Rubens et la femme de dos Von Achem. Plus que les œuvres elles-mêmes, ces motifs savoureux auront conduit Cochin à cette juxtaposition.



Sanctus Sebastianus a sagittis suis in pectus vulneratus. Cap. 13.

Herman Weyen excu. Cum Privilegio Regis.

Fig. 22 : Cochin, *Saint Sébastien* d'après Callot et Von Achem, 89 x 145. Cl. BnF.

Ainsi de la libre copie au montage, Cochin glisse vers la création, mais ne s'affranchit jamais complètement de ses modèles ; ses emprunts restent presque toujours identifiables. La part de l'invention se résume à l'introduction de quelques personnages, d'un paysage, d'un motif décoratif qui modifie le ton de l'œuvre. Cependant, jamais vraiment il ne crée ; on est loin de la démarche de Rembrandt s'inspirant des *Gueux* de Callot ; si Cochin dépasse parfois la copie libre, il propose alors ce qu'on pourrait appeler des interprétations minimales. Son imagination paraît assez bornée ; mais son goût pour Callot et pour des artistes des générations précédentes, tant Allemands, Flamands, Hollandais qu'Italiens, lui permet de puiser à des sources variées pour donner l'illusion de scènes nouvelles.

La personnalité de Cochin

Certaines caractéristiques récurrentes permettent de comprendre la démarche et la personnalité de Cochin, ses qualités et ses défauts, et les différences souvent importantes entre copie et original. Il atténue tout ce qui est trop réaliste, dynamique et dramatique, comme les effets tourbillonnants des nuages chez Van Mander et de Vos. Ses personnages sont frêles, et il allonge leurs visages et leurs silhouettes. Leurs attitudes sont un peu tendues, leurs gestes assez saccadés⁶³ et il ne détaille pas leurs expressions. Le ton de son œuvre est toujours tendre, profondément humain et plein de retenue.

Sauf dans les copies du dernier groupe, Cochin ajoute rarement des éléments extérieurs⁶⁴. Mais il modifie le traitement de l'espace et le rapport entre les figures et leur environnement. Même lorsqu'il reproduit la *Vie de la Vierge* de Dürer avec un évident souci de fidélité, ces transformations sont sensibles⁶⁵. Qu'il s'agisse de copier Callot, Dürer, Tempesta, Goltzius ou Van Mander, Cochin dissocie les groupes et isole les personnages. La *Femme adultère* ne touche plus le bras de l'homme qui entoure la colonne. Les ailes de l'ange qui sépare les brebis et les boucs sont loin du Christ, et dans *Joachim et Anne sous le porche doré* de Dürer, un espace est introduit entre le coude de l'homme qui se gratte la tête et la barbe de celui qui entre⁶⁶. Le paysage gagne alors en importance, et Cochin donne de la place à des détails parfois à peine mentionnés dans l'original⁶⁷. C'est là qu'il intervient le plus directement : dans la *Fuite en Égypte* d'après Dürer, seule pièce de la suite de la *Vie de la Vierge* où il n'est pas rigoureusement fidèle à son modèle, s'il conserve les arbres qui se dressent de chaque côté, il ouvre la forêt sur un grand ciel. En général, Cochin creuse la composition⁶⁸, et supprime si nécessaire certains éléments d'architecture qui enferment la scène principale. Il procède ainsi pour l'*Aumône de saint Roch* d'après Carrache et pour les compositions de Goltzius. L'horreur du vide qu'il rencontre chez certains de ses modèles comme Van Mander ne lui convient pas, et les transformations qu'il apporte à la scène rendent sa copie maladroite⁶⁹. Il a parfois des difficultés à traduire les nocturnes, ce qui l'amène à transformer en scène diurne la *Mise au tombeau* de Van Mander. Mais la copie ne se borne pas à l'emprunt des compositions. Comme Cochin s'inspire très souvent du graphisme de ses modèles, ses gravures présentent une grande variété d'écriture. Rien de plus différentes de la *Sainte famille* de Stella, dont les travaux réguliers rappellent le métier du buriniste, que l'*Aumône de saint Roch* de Carrache et l'*Adoration des mages* de Testa (Fig. 10, 11), qui tiennent de l'eau-forte de peintre.

63. Voir par exemple l'attitude de Marie dans le *Mariage de la Vierge* et dans la *Circconcision* de Dürer.

64. Comme beaucoup de ses contemporains, il se contente souvent de modifier les auréoles ; il en ajoute une au *Saint François* de Baroque, et à la Vierge dans l'*Adoration des Mages* de Testa. Il agrandit celle de Marie dans le *Songe de Joseph*...

65. Dans l'*Adoration des Mages*, la tête de Joseph arrive plus haut et dépasse l'appentis ; au lieu d'être en plein cintre, l'arc est surbaissé. Dans la *Présentation de Jésus au temple*, l'architecture est moins haute et moins vaste, et les personnages plus nettement isolés, dont les têtes ne sont plus alignées, gagnent de l'importance.

66. Dans la *Vénération de la Vierge*, Jean-Baptiste est relégué sur le côté, et sa banderole ne cache plus le visage de l'angelot qui se devinait chez Dürer.

67. Dans la *Fuite en Égypte* de Proccacini, il ajoute un bouquet de feuillage sur la seule branche encore accrochée à la souche. La suite de la *Passion du Christ* de Van Mander offre de nouveau plusieurs exemples de ces modifications. Alors que Cochin maîtrise généralement assez bien ses interventions, il s'en tire assez mal dans les *Maries au tombeau* et dans l'*Arrestation au jardin des oliviers*, où il ajoute un grand bouquet de feuillage alors que Van Mander s'était arrêté au tronc.

68. Dans l'*Adoration des Mages* de la *Vie de la Vierge*, il éloigne le groupe des angelots et l'architecture, l'étoile et le toit, créant une ampleur absente de l'original ; par souci d'animation, Cochin ajoute un vol d'oiseaux dans le ciel comme dans l'*Adoration des bergers* et *Joachim et l'Ange*.

69. Dans sa copie de la *Résurrection*, l'ange dans le cercle de lumière et les soldats qui s'enfuient se devinent à peine, alors qu'il insiste sur le garde du premier plan, auquel il a donné une allure de pantin.

De même pour le *Saint François* de Baroche, le *Martyre de Saint Sébastien* librement inspiré de Callot (Fig. 22) et de Von Aachem, et le *Martyre de Saint Laurent* de Callot. Ici, Cochin se démarque de Sadeler pour utiliser son propre graphisme, surtout dans le feuillage des arbres, là il s'inspire de près du lorrain sans parvenir à la lisibilité de sa pointe, là enfin il mêle sa propre écriture à celle de son modèle.

Ainsi, ce n'est pas seulement au contact des œuvres de Callot que Cochin a forgé son style; il doit son répertoire étendu à tous ceux dont il s'est inspiré. Ses copies ne sont jamais froides, et par son enthousiasme, sa vision nouvelle et la chaleur de sa pointe, le frémissement de ses paysages, il leur apporte un peu de sa personnalité. La réduction considérable des formats est une autre caractéristique de sa démarche, qui donne une originalité indéniable à ses œuvres. Si Cochin fut aussi un graveur d'invention, l'étude approfondie de son œuvre montrerait sûrement qu'il resta toujours imprégné de ces différents emprunts. ■

Catalogue des copies de Cochin

- Classement : Ancien puis Nouveau Testament, Vie du Christ, de la Vierge, Saints, Allégories, Scènes de genre. Classement à l'intérieur des catégories par ordre alphabétique du nom de l'auteur de la composition.

- Pour chaque notice : le titre, le nom de l'auteur de la composition originale, du graveur, les dimensions, les références bibliographiques, puis la copie de Cochin avec indication de l'inversion s'il y a lieu, les dim., l'éditeur, référence à l'I.F.F., n° de microfilm. Lorsque la technique n'est pas précisée, il s'agit d'une eau-forte.

- Abréviations : Les dim., h x l., en mm., anon. : anonyme, dr. : droite, g. : gauche, inv. : inversé, sans mention : même sens, pl. : planche, rect. : rectangulaire, B : Bartsch - Holl. : Hollstein.

Ange du Jugement dernier ou la *Séparation des brebis et des boucs*, M. de Vos titre des *Sept actes de Miséricorde* (H. 621, 208 x 245), burin, anon., c. 1581-1582, chez G. de Jode ; alors chez C. Vischer. Chez Moncornet, 82 x 130, même verset (I.F.F. 424, E046655).

Moïse tenant les tables de la Loi, M. de Vos, tiré de la page de titre de la suite des *Dix Commandements* éditée par Ph. Galle après 1586, burin ; en 1636 chez Vve de Th. Galle (Holl., Ch. Schuckman, XLIV-XLV, 72/1). Inv. le prophète seul sans la niche 105 (100) x 61 (E046587).

Le Passage de la mer Rouge, Titien, bois de D. Dalle Greche, 1549, 12 feuilles, 1210 x 2210 (B., C. Karpin-ski, Italian chiaroscuro woodcuts, t.48, 1983, 6(25)). Chez Le Blond, Cochin fe., inv., 245 x 325 (I.F.F. Nicolas 3, E046535).

Le Passage de la mer Rouge, Tempesta.

Suite de l'Ancien Testament. Rect. 189 x 283, 1613 (B. 243 (130)). Chez Van Lochem, inv., dans un cart., c.340 x c.270 (E046553).

Défaite de Sennacherib, Tempesta, rect. 189 x 283. (B. 256 (131)). 1^{er} état probable chez V. Lochem, 2^e chez P. Bertrand, inv. dans un cart., 285 x 360, 345 x 275 (I.F.F. 26, E046553).

Vie de Tobie, modèle flamand (?) connu par copie française au burin (Rb 17 fol. t.12) antérieure à celle de Cochin (Rb 17 fol., t.2, M62255, 64, 73, 84). 4 pl., chez Moncornet, 315 (290) x 390 (I.F.F. E046546-50).

Le Bon samaritain, M. de Vos (voir *Moïse tenant les tables de la loi*). Chez Weyen, en travers, 89 (80) x 130 (E046621), pour la suite de la *Vie du Christ* (cf. de Bol).

Vie de Judith, montages, 2 modèles identifiés pour les pl. 6 et 9, Tempesta, de 2 suites de l'Ancien Testament. 6^e, *Judith met la tête d'Olophern dans le sac* (E046704), part. dr., de (B.224 -128.67 x 58), part. g. (B. 258 -131,189 x 283). 9^e, *Clameur dans le camp d'Olophern* (E046707), part. g. et fond de B 257 (131), 82 (70) x 90 (E046699-707 et 709). Inv., pour une suite de 10 pl. chez Weyen.

Adoration des Mages, Callot, 101 x 95 (70) (L. 671). *Jac Callot in.* 82 x 68, (I.F.F. 279, E046708).

Adorations des mages, Dürer, bois, c. 1511 291 x 218 (B.3). Chez Weyen, *NCf.* Inv., 85 (78) x 67, (I.F.F.155, Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer*, Bamberg, 1827, 1109, 6^e copie sur 6, E046584).

Adoration des mages, Testa, C. 1636-8, 403 x 349 (B., t.45, 3). *NCf.*, inv., 171 x 120, (I.F.F. 159, B. 003 (C2/2), E046575).

Adorations des bergers, Dürer, bois, 1510, 127 x 98 (B.20). Chez Weyen, *NCf.* 85(78) x 68 (I.F.F. 156, E0465784, 86).

Adoration des bergers, montage : part. g. Rubens, par L. Vorsterman, burin. 1620, 280 (287) x 432 (Holl., XLIII, 1993, 7) ; part. dr., J. von Aachem, par J. Sadeler I, burin, 247 x 183 (Holl., K. Boon, XXII, 1980, n°184). Chez Moncornet, 75 (69) x 106 (E046784).

Fuite en Égypte, librement inspirée de Callot (L.1366). Chez Moncornet (?), ovale en travers (E046796).

Fuite en Égypte, Callot, rect. 68 x 44 (L.1366, *Vie de la Vierge*). Moncornet (?) inv., ovale, c.100 x 90, s.éd., pendant de *Fuite en Égypte* d'après Proccacini. (I.F.F. 313, 046577).

Fuite en Égypte, Proccacini, 1593, 210 x 276 (B., 1996, 005 (19)). Chez Moncornet, inv.,

ovale, dans une guirlande de fleurs. 124 x 100, pendant de celle de Callot (*I.F.F.* 171, E046579).

Fuite en Égypte, Procaccini, c. 1587. 174 x 256 (B. 1). Chez Weyen, *N. Cochin fe.*, inv., 90 x 132 (*I.F.F.* 170, E046610).

Fuite en Égypte, Rembrandt, 1633, rect. 87 x 62 (Holl. 105). *Rembrandt inventor* à rebours dans la comp. ovale, inv., 83 x 64. (*I.F.F.* 322, Holl. 105 : copie 4/6 (?)), E046711).

Fuite en Égypte, Rembrandt, 1633, (Holl. 105). *Rembrandt invento*, rect., inv., 80 (85) x 58 (E046712).

Circoncision, Rembrandt, c. 1630, rect., 88 x 64 (Holl. B 48). Ovale, inv. 85 x 63 (*I.F.F.*321, E046713).

Scènes de la vie de la sainte famille, R. II Sadeler, 3 pl. rect., burin, 88 x 55, (Holl. t. 21, 30). Chez Moncornet, 1 pl. de 4 comp. ovales, inv., 46 x 39 (E046757).

Sainte famille avec Joseph donnant un lys à l'enfant, Stella, Gilles Rousselet, burin, c. 1641-1643. 279 x 355. Chez Moncornet, *NCf.* inv., 92 x 238 (*I.F.F.* 168, E046659).

Songe de Joseph ou la Vierge adorant la croix, Testa, c. 1635-6, 344 x 294 (B, t. 45, 4 ((216). *Ncf.*, inv., 168 x 122 (*I.F.F.*163, B, t. 45, 4 (C4/4), E046576).

Vie du Christ, H. Bol, *Emblemata Evangelia ad XII signo coelestia...* chez Collaert, burin, 151 x 207 13 pl. Holl. IV, n°511-522). Chez Weyen, certaines *Ncf.* et *N. Cochin f.*, 12 pl., inv., 86 x 126 (*I.F.F.* 407-418, E046608-609, 612-616, 620, 622, 623, 624-25). Enrichie par d'autres compositions (*Fuite en Égypte* de Proccacini, *Bon Samaritain* de de Vos...).

Christ et la Samaritaine, Rembrandt, 1634, 123 x 106 (B. 71/1). *Rembrandt* bas au centre, 120 x 107 (*I.F.F.* 323, E046814).

Christ et la Samaritaine, Rembrandt, 1634, 123 x 106, (B. 71/1). *C.N. Cochin*, inv., 119 x 103 (*I.F.F.* 323, Holl. Copie 4/5) Londres, Amsterdam.

Noces de Cana, Véronèse (1562-1563) entre 1562 et 1563, d'après G.B. Vanni, 1637, 565 x 697 (P. Ticozzi et T. Pignatti, *Paolo Veronese e i suoi incisori*, Venezia, Museo Correr, 1977, n° 6). Chez Cochin, dédicace à Marolles par « *Joannes Rab.* » 2^e état chez Mauperché, inv., 245 x 315 (*I.F.F.* 177, E046932).

Vie du Christ, Callot, 3 pl. chez Weyen, *Femme adultère* 615 x 85 (L.1422, *Suite du Nouveau testament*). *NCf.* variations, 140 x 90 (*I.F.F.*314, E046619). *Entrée à Jérusalem*, 69 x 88, (L. 1525). Inv. 83 x

115 (*I.F.F.* 317, E0466339). (même suite : *Jésus et les enfants*, modèle inconnu), *Résurrection de Lazare* (L.1424, *I.F.F.* 316).

Paraboles, M. de Vos des *Vita, Passio, et Resurrectio Iesu Christi* par divers, chez A. Collaert, 51 pl. burin, rect., 185 x 271 (Holl., C. Schuckman et D. de Hoop Scheffer, XLV, 1995, n°275-351). Chez Weyen, certaines *NCf.*, 6 pl., inv., 91-95 (81) x 132 (*I.F.F.* 395-406, E046628-46631), *Le Lavement des pieds* (*I.F.F.*180, E046628, Holl. 24, C. Galle), *Le Christ et les Possédés* (E046631, Holl.20, de Bie), *La multiplication des pains et des poissons* (*I.F.F.*178, E046630, Holl. 26, A. Collaert), *Les caillies* (E046656, Holl. 32, de Bie), *La Résurrection de Lazare* (E046629, Holl. 30, de Bie), *La Samaritaine* (*I.F.F.*174, 75 (68) x 105, E046693, Holl. 15, Barbe); autres pl. d'après d'autres que de Vos.

Passion du Christ, Goltzius, c. 1596-1598, 12 pl., burin, 197 x 130 (B, III, 20-36 (20). Chez Weyen, *NCf.*, 12 pl. ovales 2 x 2,55 (48) x 36 (*I.F.F.*195-200, E046753-5). Copies inv. d'après L. Vorsterman (1596-1675), burin, signées Vorsterman, avec le monogramme de Goltzius 198 x 132 (Holl., C. Schuckman, *Vorsterman*, 1993, XLIII, n°14-25).

Passion du Christ, Van Mander, 1596 - 1598, par Z. Dolendo et J. II de Gheyn qui les a éditées, 14 pl., burin, rect. 152 x 109; alors chez C. J. Visscher (Holl, Jan Piet Filedt Kok et Marjolein Leesberg, *De Gheyn*, Rotterdam, 2000, 36/49). Chez Moncornet, 12 pl. inv., ovales, sans le titre et le *Couronnement d'épines*. *Dernier repas*, *Prière au jardin des oliviers*, *Arrestation au jardin des oliviers*, *Présentation à Caïphe*, *Jugement de Pilate*, *Flagellation*, *Ecce Homo*, *Portement croix*, *Calvaire avec la chemise jouée aux dés*, *Descente de croix*, *Mise au tombeau*, *Résurrection*, (E046729, 34-38 et E046739).

Vie et Passion du Christ, M. de Vos, 51 pl., par J.B. Barbé, J. de Bie, A. Collaert, J.B. Collaert, C. Galle I, chez A. Collaert, burin, 271 x 185; en 1636 chez la Vve de T. Galle, (Holl. 275-325). 7 pl. en ovale oblong, inv., 56 x 80, *Christ lavant les pieds de ses disciples* (Holl. 309, A. Collaert, E046756). *Arrestation au mont des Oliviers* (Holl 3011, n° 37, C. Galle, E046758). *Arrestation du Christ* (Holl. 39, Barbe), *Couronnement d'épines* (Holl.316, A. Collaert, E046759.). *Ecce Homo* (E046761, Holl. 317, A. Collaert), *Pilate se lave les mains* (Holl. 318, A. Collaert, E046778).

Passion du Christ Christoff Swartz, par J.I Sadeler, 9 burin., 1589. 233 x 241.

(Holl., K.G. Boon, XXI-XXII, 1980, 233-241). Chez Moncornet, 1 pl. de 9 comp. ovales, 30 x 25, la feuille 108 x 90 (E046787).

Vie du Christ, diverses sources, 34 pl. (copies probables, 25 identifiées), chez Moncornet, ovales, 2 par pl., 79 x 60, (E046729-740), *Le Bon samaritain*, détail du titre des *Dix Commandements* de M. de Vos (E046742), *Fuite en Égypte*, de la suite de *L'enfance du Christ* de De Vos par J.I. Sadeler (H. 263), 259 x 203, par J. I. Sadeler en 1579, inv. méconnaissable (*I.F.F.* 160?). *L'Enfant menuisier* (la même composition chez C. Galle, Ec 67a fol., R139554). *Jésus chassant les marchands du temple* de de Vos, autre détail du titre des *Commandements*, part. inf. g.; inv. (E046733). *Les pèlerins d'Emmaüs* de la *Suite de la Passion du Christ* de de Vos (H. 435), 205 x 131, chez J. I. Sadeler, c. 1582-1583. Méconnaissable (E046716). *Le Coup de lance*, Callot (la *Petite Passion* suite de 12 pl. rect., 75x 57 (L.548); inv. (*I.F.F.* 276, E046738). *La Vie et la Passion du Christ* de de Vos, la *Passion du Christ* de Van Mander et celle de Goltzius (voir plus haut).

Mystères de la Passion, Callot, c. 1631, (L. 691-698). inv. mêmes dim., 14 comp, 1^{er} pl. de 8 comp. sur 2 registres, en haut, ovale allongé 45 x 35, en bas circulaire 30 diam. *Présentation au temple*, *Circoncision*, *Jésus et les docteurs*, *Annonciation*, *Résurrection*, *Déposition de croix*, *Crucifixion*, *Assomption*. (*I.F.F.* 283-296, E046775), 2^e pl. 6 comp. 36 x 27, *Couronnement d'épines*, *Ecce Homo*, *Montée au calvaire*. *Arrestation au jardin des oliviers*, *Présentation à Caïphe*, *Flagellation* (E046769).

Mystères de la Passion, Callot (L. 691-698). Chez Moncornet, simplifiées, en 1 pl. de 6 comp. ovales séparées par des filets. 30 x 24, *Arrestation*, *Présentation au Temple*, *Flagellation*, *Couronnement d'épines*, *Ecce Homo*, *Montée au Calvaire* (E046773).

Grande suite de la Passion Callot, 7 pl., 1635, 116 x 215 (L. 281-287). Chez Weyen, 12 pl., inv. 75 x 130, *Lavement des pieds*, *La Cène*, *Jugement de Pilate*, *Couronnement d'épines*, *Ecce Homo*, *Portement de croix*, *Crucifixion*. 5 pl., autres libres interprétations et copies d'autres modèles (*I.F.F.* 260-272, E046641-53).

La Cène, Callot, c. 1624, 113 x 216,5 (L.282). Chez Moncornet (?), *Callot Inu*, inv. variantes, 78 x 125, même verset (*I.F.F.* 273, E046642).

- Portement de croix*, Callot 116 x 215,5 (L. 286). Chez Moncornet, *Callot Inu*, inv. variantes, même verset, 190 x 135 (I.F.F. 274, E046650).
- La Vierge et le Christ*, Guido Reni et Scarsella (I.F.F. 62-63).
- Assomption*, Callot, 90 x 69 (L.677). *Jac. Callot In.*, avec modif., 85 x 65 (I.F.F. 282, E046710).
- Vie de la Vierge*, Callot, 14 pl. rect. et titre, 68 x 44, (L. 1357-1370). Chez Moncornet, 3 pl., 16 comp. octog. : 8 par pl., inv., simplifié. La feuille 110 x 90 (I.F.F. 297-312, E046762-3).
- Vie de la Vierge*, Dürer, 20 pl. bois, c. 1504, 295 x 212 (B. 76-95). Chez Le Blond, 18 pl., en partie inv., sans le titre et la pl. représentant le *Christ prenant congé de sa mère* (B92), 132 x 98 (I.F.F. 79 - 96, E046557-74).
- Ensevelissement de la Vierge*, Callot, rect. 68 x 44 (L.1368, *Vie de la Vierge*), Inv., 128 x 102 (I.F.F. 314, E046582).
- Le Christ et les 12 Apôtres*, Augustin Carrache, 5 pl. burin., 3 comp. par pl., 1583, 105 x 93 (B. 60). Chez Weyen, certaines *NCf.*, 1 pl., la feuille, 155 (150) x 100, chaque comp., 35 x 24 (I.F.F. 65-98, E046783).
- Les 12 Apôtres*, 12 pl., R. I Sadeler, burin, 95 x 65 (Ec 71, t.1, ex. R132468, *Saint André*, H. H.G. Boon, H., XXI, 1980; *J. I Sadeler* 317-324, R. I Sadeler 82-87). Chez Moncornet 1 pl. inv., sans les scènes du fond, sans le nom des saints et les légendes latines. Chaque comp. 30 x 20, la feuille 81 x 121. (I.F.F. 327 (?), 2 pl., E046784).
- S. Antoine, inspiré de Callot, Collot In. N. Cochin sculp Paris... anno 1653. Henry et Petro Deluysy inventoribus. J. Blanchin scripsit*, dédicace à, Madame Molé abbesse de St-Antoine-des-Champs par Hosnel, 445 x 415 (I.F.F. 340).
- St. François*, Baroche, d'après R.I Sadeler, 218 x 170 (Holl., Raphaël I, n° 98). Chez Weyen, inv., en larg. 84 x 120, la feuille, 140 x 105, (I.F.F.345, E046675).
- Les hommages du petit saint Jean*, Callot, 106 (113) x 71 (L. 672). *Jac Callot In*, 94 x 64 (I.F.F. 280, E046752).
- Jean à Patmos*, Callot, 91,5 x 175 (L. 567). *Jacobus Callot Inuent.*, inv., probablement de Collignon et non de Cochin, 90 x 106 (I.F.F.277, E046904)
- St. Jérôme lisant au pied d'un arbre*, 1634, Rembrandt, 108 x 89 (B., S. S. Dickey, L., 1993, 100). *Rembrandt In 1632.*, inv., 110 x 90 (I.F.F.324, E046790).
- St. Jérôme*, Rembrandt, 1632, 109 x 81 (B. n° 101 *Rembrandt In 1632*) *Rembrandt In 1632 (?)*, inv., 99 x 77 (I.F.F. 325, Holl. Copie, 2/1 (?). E046760).
- Martyre de st. Laurent*, Callot, ovale, 76 x 58 (L. 574). Chez Moncornet, inv., rect., nombr. modifications, 80 (75) x 104 (E046689).
- Chute de st. Paul*, Callot, 101 (95) x 70, (L. 676). *Jac. Callot in.* 90 x 68 (I.F.F. 281, E046676).
- Chute de st. Paul*, Callot, 62 x 86,5 (L. 1427). 62 x 85 (I.F.F. 319, E046698).
- Chute de st Paul*, Callot, 62 x 86,5 (L. 1427). Callot In., inv., 62 x 85 (I.F.F. 320, E046696).
- Chute de st. Paul*, Callot, (L. 1427). Copie partielle, chez Moncornet, inv., 99 x 125 (I.F.F. 375-6 ?- E046665).
- St. Paul*, copie libre, agrandie de Callot, chez Le Blond, *Nicolas Cochin fecit.* 238 (22) x 318 (E046538).
- L'Aumône de st. Roch*, Annibal Carrache, Dresde. Copié de la gravure chez Langlois, elle-même copiée inv., 288 x 452, de Guido Reni (285 x 445, E. Borea et G. Mariani, *Annibale Carracci ei suoi incisorii*, Rome 1986, XXVII, n°6). *NCf.*, 2^e état chez *P. Mariette fils ex.* avec le titre *S. ROCHVS*, inv., 102 x 151 (I.F.F.377, E046668).
- St. Sébastien*, Callot, 161 x 327 (L. 670). Chez Moncornet, inv. variantes, 80 x 125 (I.F.F. 278, E046727).
- St. Sébastien*, inspiré de Callot (L. 670) pour le paysage, chez Weyen, 98 (89) x 145 (E04663) et de H. Von Achem, burin, 524 x 344 par J. Muller pour le saint, l'angelot et la foule à dr. (Holl. J. Jacoby et G.Luijten, R. Zijlma, 1996 ; 44 ; pl. de Cochin : 44 d).
- Tableau de Cébès*, M. Mérian l'ancien, 1638, burin., 350 x 270 (Holl.T. Falk, XXVA, 1989, 590). 341 x 265 (E046552).
- Quatre âges de l'Homme*, Tempesta (I.F.F. 486-489)
- Les 12 mois*, Tempesta, 135 x 183 (B 1346 (179)). 84 (75) x 112 (I.F.F. 509-520, E046818-29).
- Occupations des mois*, Tempesta, 12 pl., octogonales, 80 x 115 (I.F.F. 522-532 pas de gravure aux pages mentionnées, confusion entre les deux suites).
- L'Éventail*, Callot 231 x 306, (L. 302). *Jacomo Callot In / Nanci.* Inv., variantes, 328 x 300 (I.F.F. 275, E046976).
- Fête en pleine campagne*, Della Bella, 238 x 282 (Vesme-Massar 210). Chez Moncornet. *Nichlos Cochin*, inv., 235 x 280 (I.F.F. 23 et Vesme-Massar).
- Figures de genre*, Van Vliet, Suite de diverses figures, 10 pl., 1632, c. 66 x 56 (Holl. XLI, R. Van Voerst, et D. De Hoop Scheffer, 1992, n° 87-90). 4 pl., inv. 60 x 45 : *Gueux qui se soulage* (Holl. 89), signature de Rembrandt à l'envers, dans la comp. à g. *Femme à l'enfant* (Holl. 90, E046890). *Jeune homme au feutre piqué à g.* d'une plume, bas au centre à l'envers *Rembrandt* et *Jeune homme au feutre piqué à g* (Holl. 86 et 87. I.F.F. 726-737, 716-725, les 2 : E046888).
- Figures de genre*, Gillis Van Scheyndel, 32 pl. 1638, 54 x 44 (Holl., K.G. Boon, XXIV, 1980, n° 21-52). 10 comp. en 4 pl., inv., 50 x 41 (Holl. 21, 22, 25, 31, 40, 43, 45, 46, I.F.F.726-737(?), E046545, E04654, E046896, E046898) *Vendeur d'almanachs, Portefaix, Homme debout devant un canal, Personnage appuyé sur un fusil, près d'un moulin, Fermière un panier sur la tête, Mendiant estropié, à genoux, Gueux près d'une barque, Femme ayant un panier autour du bras, Laitière, Homme portant lourd chargement sur le dos.*
- 6 chasses*, Tempesta, de 2 suites de formats différents, 364 x 466 et 427 x 549 (B., t. 36 (1-2), 1983, n°1023 (164), 1122 (166), 1166-7 (170) et 1170 (172), 1171 (170)). Chez Weyen, *NCf.*, Inv. , 90 x 180, n° 1 *Chasse au lion*, n° 2 *Chasse à l'autruche*, n° 3 *Chasse au sanglier*, n° 4 *Chasse à l'ours*, n° 5 *scène de pêche*, n° 6 *Chasse au cerf, à l'ours et au renard* (I.F.F. 614 - 260, E046830-35).
- Suite de batailles*, inspirées librement de Tempesta, montage probable des suites de *Batailles* et de la *Jérusalem délivrée* (B. 36, 825,154). *Bataille de Patay, N. Cochin f.* 157 x 217 (I.F.F. 807-815, E046879), celle de *Tolbiac* (E046900) l'attaque des armées de l'arrière plan (B 841-156, 94 x 270).
- Recueil d'Oiseaux de différentes espèces dessinés par Barlow*, 30 pl. par W. Hollar (I.F.F.907).
- Livre nouveau de fleurs très utile pour l'art d'orfèvrerie et autres*, F. Barbette, *Florilegium Novum*, Paris 1641, repris de P. Vallet, *Le Jardin du Roy Tres Chrestien Henry IV...* Paris 1608, et de J.Th. de Bry, *Florilegium novum...* Oppenheim, 1612. Chez Moncornet, dédié à Jean de Leins, 1645, 8 pl. fleurs et paysages (I.F.F.879-890 et 891-903, P. Furling, *Ornament Prints in the Collections of the Rijksmuseum II*, 17th. century, Amsterdam, Rijksmuseum / Rotterdam, Sound & Vision Publishers, sous presse).