



**HAL**  
open science

## Copies et montages dans la gravure d'allégorie

Véronique Meyer

► **To cite this version:**

Véronique Meyer. Copies et montages dans la gravure d'allégorie. Nouvelles de l'estampe, 1990, pp.5-12. hal-01919742

**HAL Id: hal-01919742**

**<https://hal.science/hal-01919742>**

Submitted on 28 Nov 2018

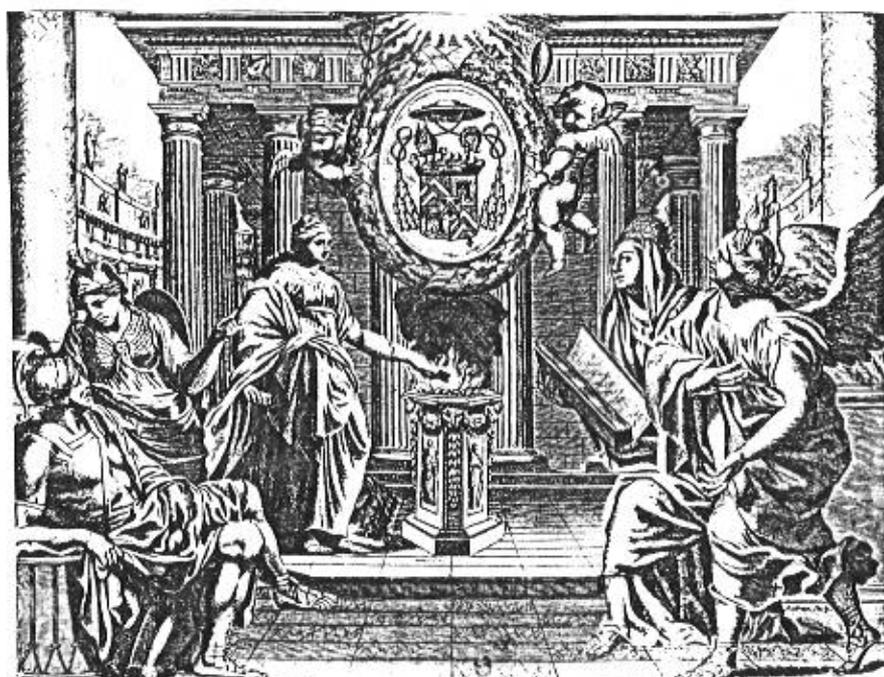
**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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.

(15)

V. MËYER  
45 Bd. St. Michel  
75006 Paris

# Nouvelles de l'estampe



LA CITATION



# Copies et montages dans la gravure d'allégories

par Véronique MEYER

## Les copies dans la gravure de thèse

On sait que les apprentis graveurs exerçaient leur talent en copiant les estampes des maîtres. Au XVII<sup>e</sup> comme au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette pratique était même recommandée. Mais l'intention du copiste n'était pas toujours aussi louable : l'ajout d'une simple signature, celle du graveur original, ne suffisait-elle pas à faire d'une œuvre d'étude une contrefaçon ? Pour s'en protéger les graveurs prenaient parfois un privilège ; cependant l'abondance des copies qui nous sont parvenues montre soit que ces privilèges étaient peu efficaces, soit que les artistes étaient assez indifférents au devenir de leurs œuvres ; le fonds de bien des éditeurs-graveurs est constitué essentiellement de copies et les spécialistes de l'armoirie et du portrait allégorique n'en sont pas les moins bien pourvus.

On sait que l'étudiant, candidat au baccalauréat ou à la licence, avait coutume d'orner les positions de ses thèses d'une image destinée à honorer un haut personnage dont il avait reçu ou sollicitait la protection : différentes vertus y étaient représentées, entourant une effigie ou un blason, pour célébrer ses louanges. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les candidats fortunés s'adressaient aux peintres et aux graveurs de renom, comme Lasne, Huret, Chauveau, Rousselet ou Poilly, et commandaient une composition originale où les positions étaient parfois gravées à l'intérieur des ornements, ou plus fréquemment imprimées sur un passe-partout. Mais les candidats de condition modeste devaient recourir à des graveurs moins célèbres et plus spécialisés, comme Firens, Isaac, Picart, Roussel et Humbelot, dont les noms se retrouvent si souvent au bas des planches.

Ceux-ci leur fournissaient alors des illustrations d'assez grandes dimensions (30 à 45 cm de large sur 22 à 34 cm de haut), qui surmontaient le texte imprimé et en constituaient le seul ornement. Ces images étaient parfois gravées pour l'occasion, mais il semble que le plus souvent l'étudiant se contentait de choisir dans le fonds de l'éditeur la composition qui lui convenait ; il suffisait alors d'effacer l'armoirie, ou d'employer un cuivre amovible.

Certains éditeurs faisaient même graver les planches de leur propre initiative, pour offrir un plus vaste choix à leur clientèle ; c'est ainsi que la chronologie des œuvres est particulièrement délicate à établir ; la date de la soutenance n'était inscrite que sur la partie inférieure de la thèse, généralement perdue, car méprisée des amateurs, et même si par aventure elle est conservée, ce n'est qu'une date *ante quem*. Il semble cependant que ces

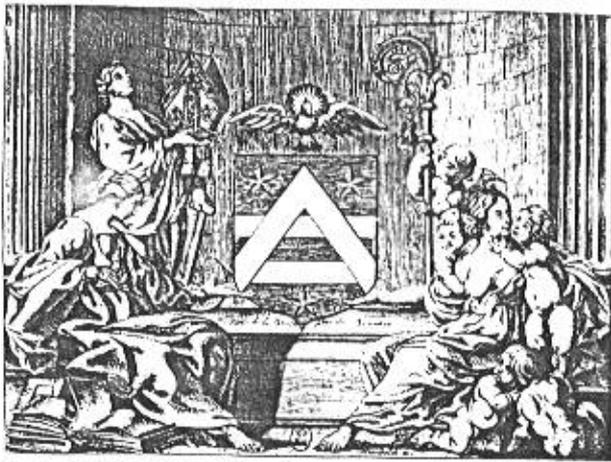
compositions eurent un grand succès entre 1620 et 1670 (note 1).

Ces gravures d'allégories et d'armoiries sont mal connues et un peu dédaignées. Comme toutes les productions communes, elles sont devenues assez rares et ne sont souvent connues qu'à un seul exemplaire. Mais l'ensemble présente une grande cohérence, due essentiellement à l'abondance des copies ; c'est sous cet aspect que nous en abordons ici l'étude.

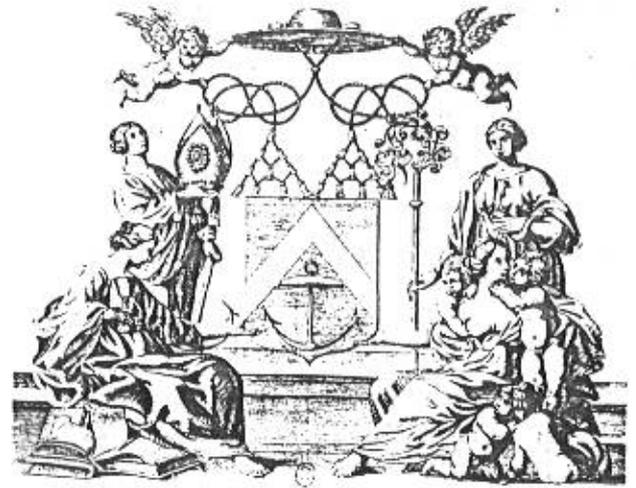
Sur ces pièces, la présence d'un nom de peintre est exceptionnelle ; jamais les mots *invenit*, *delineavit* et *pinxit* n'apparaissent ; le nom du graveur n'est suivi que de *fecit* ou *sculpsit* ou d'aucune mention, comme c'est souvent le cas pour Humbelot, Firens et Roussel. Ont-ils gravé, ou n'ont-ils fait qu'éditer, laissant à de besogneux anonymes le soin de buriner le cuivre ? Si certaines planches, comme celles de Jollain, Isaac et Firens sont d'assez belle qualité, celles de Roussel et d'Humbelot sont parfois très médiocres, et d'une maladresse de dessin confondante. Peut-on supposer qu'ils ont créé leurs compositions ? L'analyse comparée de leurs œuvres avec celles des graveurs célèbres montre qu'il n'en est rien ; la copie prédomine ici et la découverte des originaux s'impose ; c'est par ce seul biais que l'on pourra mieux comprendre l'origine et la conception de ces compositions.

Démontrer l'importance d'un mode de production et mettre en évidence les procédés de tout un groupe fort nombreux de graveurs permet aussi de faire la part de l'originalité, à laquelle on accorde parfois une trop grande place. Le plus souvent, rien ne vient signaler l'emprunt, si ce n'est la célébrité du modèle ; aussi bien des copies passent-elles pour des originaux ; les découvrir conduit à jeter sur le monde de l'estampe un regard un peu moins partial que ne l'autorisent la sensibilité et l'esthétique modernes.

Pour mettre en évidence la démarche et le rôle des graveurs d'armoiries dans l'élaboration de leurs estampes, nous nous proposons de montrer les différentes formes que peut revêtir la copie : la copie littérale avec les modifications imposées par la nouvelle destination de l'œuvre, les changements de format, les copies partielles soit d'un groupe homogène soit de quelques figures éparses, les montages à partir de figures extraites de plusieurs compositions ou de suites allégoriques. Nous avons également tenté de mettre en évidence la liberté prise par quelques graveurs face à leur modèle, c'est-à-dire la part de l'invention dans certaines copies (note 2).



Ill. 1 : J. Humbelot, *Allégorie aux armes de Cosme de La Brosse*.



Ill. 2 : Jollain, *Allégorie*.

### A la recherche de l'original

Une fois la copie entrevue ou soupçonnée, tous les problèmes ne disparaissent pas. Le premier est de s'assurer de l'original ; entre deux gravures contemporaines, le choix n'est pas toujours facile ; la lettre peut y aider, mais c'est exceptionnel. Les critères stylistiques et techniques semblent un peu plus fiables. Ce sont eux qui font la différence entre Roussel (Pc 2, 68)<sup>1</sup> et Charpignon (I.F.F. 35)<sup>2</sup> dans leur version de *La Prudence assise sous un dais*. La figure a les mêmes dimensions ; les travaux sont pour la plupart identiques et les hachures en nombre voisin. Mais l'exécution laborieuse et sommaire des frondaisons et des jets d'eau désigne en Roussel le copiste. Les reprendre exactement eut requis un temps considérable, un travail d'une grande minutie ; le graveur les a traitées par des équivalents assez grossiers. Le même argument permet de voir en Firens (I.F.F. 99)<sup>3</sup> le débiteur de son gendre Charles David (Pc 2, 50)<sup>4</sup> dans son estampe montrant *Deux anges près d'un cartouche surmonté d'un amour tenant à bout de bras un chapeau épiscopal*. La transcription a perdu en qualité tant dans les expressions que dans le dessin. Comme le souligne Abraham Bosse (note 3) : « Tant bien soient-elles copiées, les copistes n'estans point capables de dessiner d'invention, ou du moins de graver après des tableaux ou des desseins lavez, ou par conséquent les hachures ne sont pas exprimées, font que leurs dites copies paroissent dures, sèches, et bien souvent plus noires que leurs originaux quand mesme ils conteroient le nombre de hachures, (...) les copistes ont peine de toucher avec art les touches qui forment les yeux, nez, bouches, pieds, mains et autres telles parties (...) ne les formant point avec art et liberté, ains et contraire avec peine, et par ainsi en corrompent souvent la forme. » C'est bien ce que l'on remarque aussi entre l'original gravé par Rousselet<sup>5</sup> (M. 29, Pc 2, 71) et une copie, pourtant de belle qualité, par Firens<sup>6</sup> (I.F.F. 98) montrant *Deux anges tenant un cartouche*. D'ordinaire, ce sont les expressions qui pâtissent le plus dans les copies : les traits perdent souvent finesse et régularité et les expressions toute profondeur.

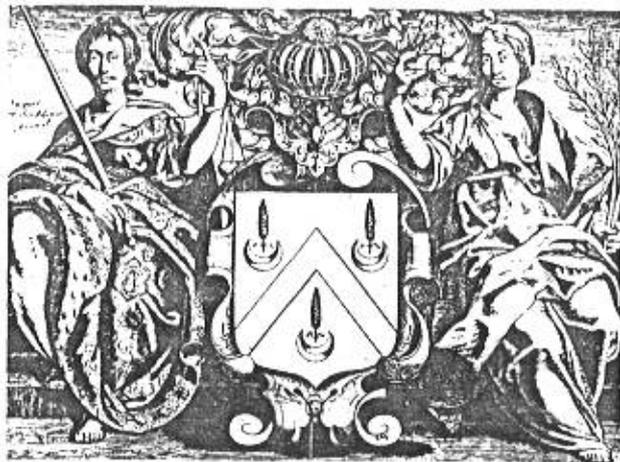
Mais comment reconnaître l'original quand, entre deux gravures, les différences sont très nettes ? Ainsi qui, du graveur ayant travaillé pour Humbelot (I.F.F. 249)<sup>7</sup> (ill. 1) ou de Jollain (I.F.F. 38)<sup>8</sup> (ill. 2) a conçu les figures de la Religion, de l'Espérance et de la Charité ? Est-ce Jollain qui a ajouté celle de la Prudence ou Humbelot qui l'a fait retirer ? La qualité légèrement supérieure de la gravure éditée par Humbelot incite à lui accorder la primeur. Mais il se pourrait que ces deux pièces soient elles-mêmes des copies.

L'historique de la planche ou des informations extérieures, trop rares, permettent parfois de trancher. Dans le cas de Roussel<sup>9</sup> et de Charpignon<sup>10</sup>, Mariette donne Chauveau<sup>11</sup> pour l'inventeur de la composition et c'est en effet son style que l'on retrouve chez Charpignon. De même, classée par Marolles dans le recueil Simon Vouet<sup>12</sup>, l'estampe de Charpignon (I.F.F. 32)<sup>13</sup>, *La Religion présentant à l'Espérance et à la Charité les armes de Michel le Masle*, s'apparente plus à la manière de ce peintre qu'à celle de Jollain (I.F.F. 79)<sup>14</sup>.

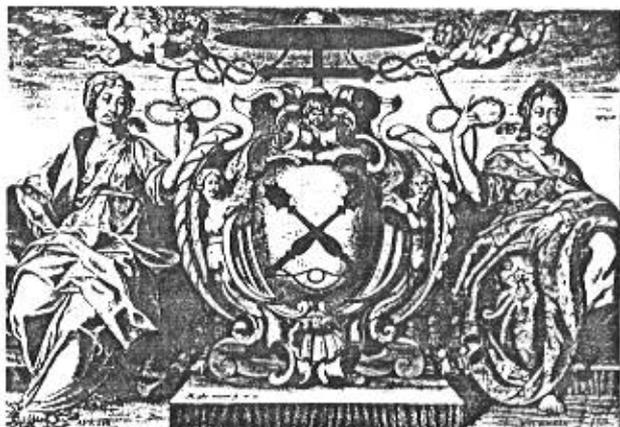
Mais bien d'autres incertitudes peuvent se présenter : comment s'assurer, en présence de plusieurs copies, que l'on est bien parvenu jusqu'à l'original ? Comment le retrouver ? Comment établir la chronologie et l'enchaînement des copies ? La présence d'un artiste réputé offre une certaine garantie (note 4) mais il est de nombreux cas où les copies sont dues à des graveurs d'égal mérite. Par les exemples que nous présentons, le lecteur pourra juger de la complexité des problèmes et de la prudence qui s'impose avant toute attribution.

### Les techniques de reproduction

La fidélité de la copie vient du système de reproduction par décalque employé par un grand nombre de graveurs. Les quelques millimètres de différence entre la copie et son modèle n'y font rien ; les figures ont en général les mêmes dimensions, et sont reprises taille à taille. Le calque est employé de manières assez variées. Souvent le graveur recopie chaque détail de son modèle ; parfois, pour les ciels nuageux et les paysages, il ne dresse que des



Ill. 3 : P. Firens, *Allégorie aux armes de Jacques Talon*.



Ill. 4 : M. Lasne, *Allégorie aux armes du cardinal de Retz*.

relevés approximatifs des contours. Dans d'autres cas, il se borne à reprendre seulement les grandes lignes de la composition, l'emplacement des objets et des personnages et l'indication de leur silhouette, en modifiant le système des tailles. Cet emploi très répandu du calque explique que, contrairement à ce que l'on suppose en général, les copies ne sont pas inversées par rapport aux originaux. Cependant toutes les copies inversées n'ont pas été exécutées sans calque. Certaines ont pu l'être en revanche par contre-calque. La composition est alors à l'endroit sur le cuivre et donc inversée au tirage.

Ce procédé rapide et relativement précis n'est utilisé que pour les figures principales. Il permet au graveur de travailler le reste de la composition directement sur le cuivre et dans le même sens que le modèle. D'autres techniques de reproduction peuvent avoir servi, comme la contre-épreuve tirée sur le cuivre ou le tracé à la pointe directement sur le modèle et ainsi reproduit par pression sur le support. Bien que les témoignages contemporains manquent, on peut supposer qu'en raison de sa facilité d'emploi, le calque devait être d'un usage plus commun. Il paraît d'ailleurs improbable que les graveurs aient sacrifié des modèles susceptibles de servir de nouveau.

La démarche du graveur travaillant à main levée n'est pas très différente de celle des autres copistes. Comme eux, en général, il ne cherche pas à rendre uniquement l'expression des personnages mais à l'instar de Firens (Pc 1, 67) (ill. 3) pour son *Allégorie aux armes de Jacques Talon*<sup>15</sup> copiée de celle de Lasne en l'honneur du *Cardinal de Retz*<sup>16</sup> (I.F.F. 199) (ill. 4), il suit aussi le système des hachures et reprend la répartition des ombres et des lumières. Les copies à main levée sont parfois de meilleure qualité, mais il est rare qu'elles égalent leurs modèles. Le graveur est souvent en difficulté pour reproduire les finesses techniques des originaux ; certains travaux et surtout les hachures losangées aiguës perdent leur brio et leur moire. Même chez les meilleurs artistes les blancs sont souvent sans nuance, le burin trop appuyé et trop sec. Alors que l'école de la copie eut dû former d'excellents praticiens, elle n'a le plus souvent donné que des graveurs maladroits.

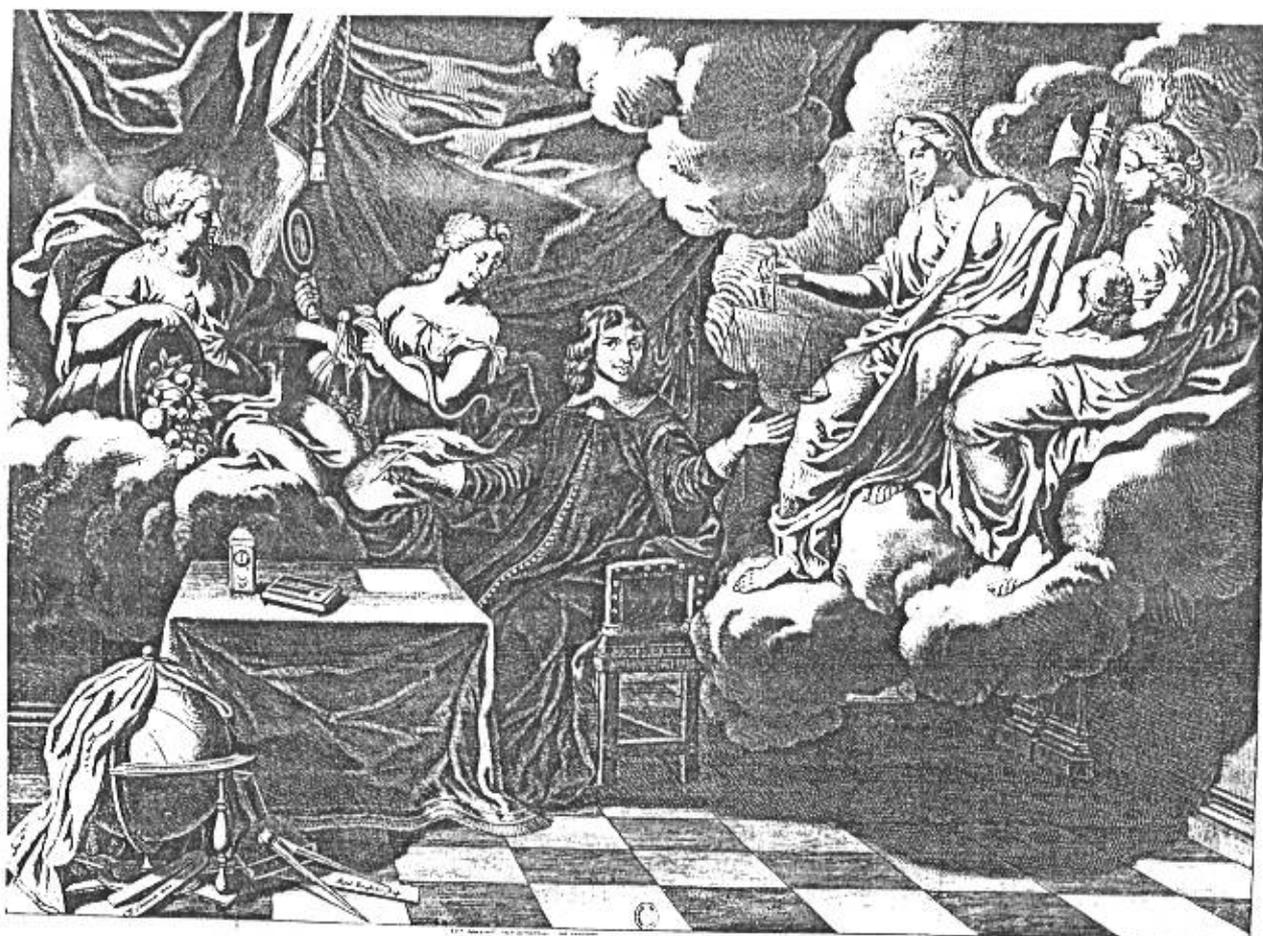
### Changements d'iconographie

De l'aspect technique, passons à l'iconographie. Si le décor et les figures sont souvent exactement rendus, les armoiries restent rarement inchangées. En cela, on le constate déjà, la copie intégrale est presque inexistante.

Selon la qualité du nouveau dédicataire, les figures allégoriques dans la réplique sont aussi modifiées. Bien des vertus sont communes à tous les hommes, mais il en est de plus spécifiques à leur état ; robe, noblesse ou clergé. La Religion, la Piété et l'Église conviennent mieux à un archevêque qu'à un général ; la Justice, la Prudence et la Tempérance à un garde des Sceaux ou à un président à mortier qu'à un chanoine. Le copiste procède alors à quelques transformations iconographiques. Il lui suffit pour cela de changer les attributs portés par les jeunes femmes qui incarnent ces vertus. Tenant une balance, un miroir, un calice, un serpent ou une ancre, elle symbolisera tour à tour la Justice, la Vérité, la Religion, la Prudence, et l'Espérance. Ainsi lorsque Firens reprend l'*Allégorie*<sup>17</sup> de Michel Lasne gravée en l'honneur du *cardinal de Retz*<sup>18</sup> pour l'adapter à son nouveau destinataire, l'avocat général *Louis Talon*, il remplace la Noblesse par la Justice en substituant à la branche d'olivier un glaive et une balance (note 5).

Les expressions, les vêtements, les coiffures sont plus rarement modifiés. Le cas de Minerve qui perd son casque, son armure et son chignon, remplacé par une chevelure éparse, pour figurer la Prudence dans l'*Allégorie à l'évêque de Coutances*, *Claude Auvry* (anon., Pc 2, 37)<sup>19</sup> copiée de celle de *Claude Mellan* en l'honneur du *Président de la cour des comptes Claude Gallard* (I.F.F. 261)<sup>20</sup> est peu fréquent (note 6).

Les attitudes subissent peu de transformations. Très souvent même, alors que l'objet qui déterminait la pose a été supprimé, celle-ci reste inchangée. C'est pourquoi dans de nombreuses copies les attitudes sont gauches ou bizarres. Une main qui tenait un livre, une fleur ou une lance, demeure sans raison ouverte, tournée vers l'extérieur, baissée ou levée ; un bras parce qu'il s'appuyait sur un socle ou une colonne, reste en l'air, curieusement figé, comme par ankylose (ill. 20).



Ill. 5 : G. Rousselet, *Allégorie en l'honneur de Fouquet*.

Si le graveur est contraint de redessiner un bras ou une main, son intervention ne va en général guère plus loin ; et il se montre alors souvent maladroit. Le nouveau bras est trop court, trop long, ou trop large ; son mouvement peu naturel. Il en est ainsi pour la copie éditée par Jollain<sup>21</sup> de l'*Allégorie aux armes de France* gravée par Boulanger<sup>22</sup> d'après Nicolas Loir<sup>23</sup> (I.F.F. 106) où la jeune femme, changée en Minerve au lieu de saisir le héros à bras le corps, lui présente les *Armes de François de La Rochefoucauld* (note 7) : bien des graveurs, corrects lorsqu'ils copient, se montrent malhabiles dès qu'ils inventent. Cependant certains s'en tirent honorablement, même si leur dessin est très schématique ; il en est ainsi des *Armes de Novion* (Pc 5, h) parues chez Roussel<sup>24</sup> qui s'inspirent de l'estampe de Michel Lasne en l'honneur de *Charles de Montchal* (I.F.F. 193)<sup>25</sup> : la jeune femme de droite serre les jambes au lieu de les croiser car elle a abandonné sa palme pour une corne d'abondance.

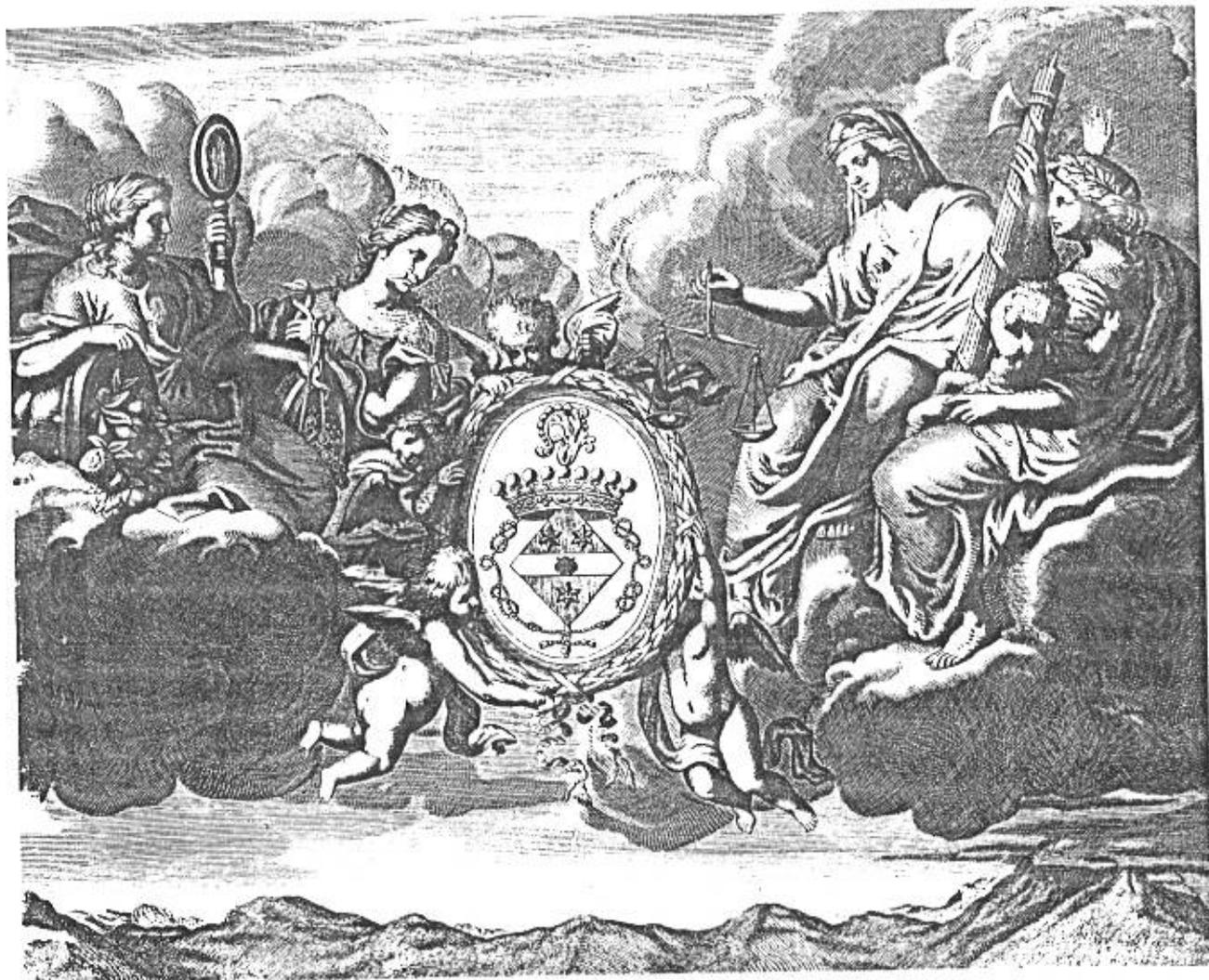
Lorsque le nouveau dédicataire appartient à la robe et non à l'église, un heaume ou une couronne remplacent le chapeau épiscopal qui timbraient l'écu ; la mitre ou la crosse et la croix de procession posées en pal disparaissent. Lorsqu'il est décoré d'un ordre, un collier est passé autour de l'écu ou du cartouche ; lorsqu'il est maréchal ou amiral, deux bâtons ou deux ancres sont mises en sautoir sous ses armes et s'il y a lieu, une devise est ajoutée.

Une réactualisation de la composition est parfois nécessaire. Elle est plus fréquente lorsqu'il s'agit de

portraits ; reprenant une gravure de Mathieu Mérian<sup>26</sup> éditée par Firens<sup>27</sup> (Pc 3, 26) Jaspar Isaac<sup>28</sup> (I.F.F. 49) substitue Louis XIV et son frère Philippe, debout dans les bras de sa nourrice, aux membres de la famille royale qui entourent Louis XIII en prière. L'*allégorie à Vladislas Vasa*, gravée à Rome en 1605 par Matthieu Greuter<sup>29</sup> (Ec 8 fol), devient sous le burin d'Henry Le Roy<sup>30</sup> une *Allégorie à Henri IV* (Pc 3, 72) : au loin la statue du roi de France remplace celle du jeune prince de Pologne ; des fleurs de lys surmontent le premier étage des galeries et les armes de France et de Navarre ornent la table autour de laquelle s'activent muses et vertus.

Il semble que la pudeur également ne soit pas étrangère à certains changements ; elle amène Landry<sup>31</sup> (AA 3 Mellan) en 1674 à voiler la nudité de la Justice assise auprès du portrait du Cardinal de Retz que Michel Lasne<sup>32</sup> avait gravée pour la *Thèse de L. Coignet* en 1647 (I.F.F. 40).

L'adéquation de la copie n'explique pas toutes les modifications. Un désir de simplification y préside parfois ; par là, de simples écus remplacent des cartouches puissamment moulurés ou richement décorés, et tout élément jugé superflu est rejeté. Lorsque Jean Ganière<sup>33</sup> pour l'*Allégorie à Jean de Choisy* (I.F.F. 54) copie l'estampe gravée d'après Simon Vouet<sup>34</sup> par Michel Lasne<sup>35</sup> en *Hommage à Séguier* (I.F.F. 204), il ne reprend ni les noms des vertus, ni le cerf et l'autruche qui accompagnaient la Justice et la Prudence. De la gravure déjà citée de



III. 6 : Anonyme, *Allégorie aux armes de Barentin*.

Boulangier<sup>36</sup> (I.F.F. 106) ne sont repris ni les deux soldats debout à l'arrière-plan, ni les chimères ornant le trône ; de même, dans une pièce anonyme<sup>37</sup> aux *Armes de Pierre Séguier* (Pc 2, 48) copiée de l'allégorie gravée par Firens<sup>38</sup> en l'honneur de Jacques Talon (I.F.F. 122), seules les deux figures de la Justice et de la Prudence, d'ailleurs méconnaissables, ont été conservées ; les deux angelots du haut ainsi qu'Argus à gauche et Orphée à droite ont été supprimés.

#### Modifications de formats

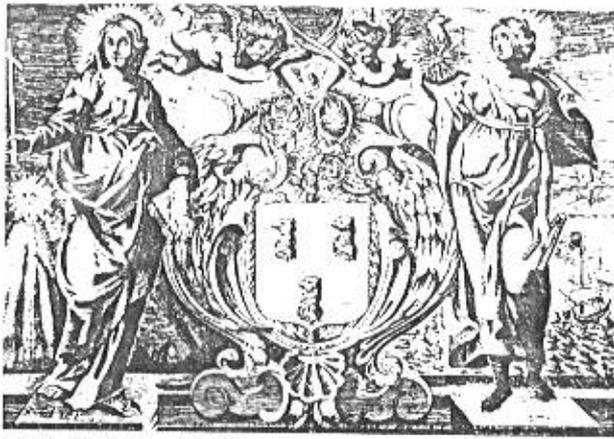
C'est presque toujours de frontispices de thèses ornés de portraits ou d'armoiries allégoriques que les copistes tirent leur modèle. Mais il leur arrive quelquefois de recopier une page de titre ou une vignette, dont il leur faut, en plus des modifications inhérentes à la destination de la copie, changer le format dans des proportions souvent considérables. C'est ainsi que Jean-François Cars<sup>39</sup>, pour son *Portrait allégorique de Bossuet* (I.F.F. 16), copia le frontispice des *Poésies de François de Furstenberg* (I.F.F. 104, W 192) gravé par Edelinck<sup>40</sup> d'après Charles Le Brun<sup>41</sup> et François Verdier<sup>42</sup> en 1684, et pour une *Composition allégorique*<sup>43</sup> (note 8), reprit un bandeau exécuté en 1668 par Sébastien Leclerc<sup>44</sup>

pour le *Plaidoyé du sieur van Opstal* (I.F.F. 2221, W 248). Dans le second cas, il ne s'agissait pas seulement d'agrandir le format, il fallait aussi modifier les proportions pour passer d'un modèle étiré en longueur à une composition plus haute : le graveur a donc ajouté derrière l'Éloquence un dais et une colonnade. Mais lorsque Guillaume Vallet<sup>45</sup> reprit, en l'inversant, le frontispice gravé par J.-F. Greuter<sup>46</sup> d'après Jacques Stella<sup>47</sup> en l'honneur de la *Famille de Villeroi* (Da 20 fol.), utilisé en 1666 pour l'*Histoire de la ville de Lyon* de Saint-Aubin (note 9), il se contenta de traiter sa composition en largeur, de supprimer le socle supportant les trois Grâces tenant les armoiries du dédicataire, et de remplacer le titre, le chapeau épiscopal et le cartouche, par une couronne de feuilles de chêne (Da 20 fol.).

#### Les copies partielles

Plutôt que de reprendre entièrement une composition, il arrive que le graveur en isole un ensemble homogène de quelques figures qu'il pose devant un paysage ou des éléments architecturaux.

Firens<sup>48</sup>, pour l'*Allégorie aux armes de Daniel Hai*, (I.F.F. 90), ne s'intéresse qu'aux deux jeunes femmes du frontispice des *Manières de bastir* de Le



Ill. 7 : G. Jollain (?), *Allégorie aux armes de Nicolas Du Tol*.



Ill. 8 : M. Lasne, *Thèse dédiée à Richelieu d'après Philippe de Champagne*.

Ill. 9 : Anonyme, *Allégorie aux armes d'Étienne Pellot*.



Muet exécuté en 1623 par Michel Lasne<sup>49</sup> (*I.F.F.* 590) ; il les place sur un fond sombre, devant deux colonnes fleurdelisées. Langot<sup>50</sup> (note 10) ne conserve que le groupe central des deux Renommées de l'estampe de Rousselet<sup>51</sup>, d'après Vignon<sup>52</sup>, aux *Armes de Richelieu* (M. 295) et, à un socle architectural, préfère un paysage sylvestre. Du *Portrait allégorique de Fouquet* (ill. 5) inventé par Le Brun<sup>53</sup>, dessiné par Chauveau<sup>54</sup> et gravé par Rousselet<sup>55</sup>, seules les vertus ont été retenues pour accompagner les *Armes de Barentin* (Anon., Pc 6)<sup>56</sup> (ill. 6).

Ce procédé n'était pas le moins employé. Certains graveurs de renom en usèrent ; mais ils puisaient alors leurs modèles dans leur propre fonds. Gilles Rousselet<sup>57</sup>, pour l'*Allégorie aux armes d'Anne de Gonzague* (M. 290 ; W. 276), reprend le motif central des deux amours assis sur une guirlande de fruits, qu'il avait gravé en 1642 d'après Le Brun<sup>58</sup> au bas de l'encadrement des positions d'une *Thèse dédiée au chancelier Séguier*<sup>59</sup> (M. 269, W. 285). Michel Lasne<sup>60</sup> pour son *Portrait allégorique de François Juif* (*I.F.F.* 367) se sert de l'Apollon qu'il avait gravé en 1642 d'après Le Brun<sup>61</sup>, au bas de la *Thèse de Jean Ruzé d'Effiat*<sup>62</sup> (*I.F.F.* 89), dédiée à Richelieu. Pierre Daret<sup>63</sup> pour le *Portrait de Charles de l'Aubespine* (*I.F.F.* 412) réutilise la Paix et la Victoire dessinées par Le Sueur<sup>64</sup> en 1645 sur les bordures de la *Thèse de Claude Bazin de Champigny*<sup>65</sup> (*I.F.F.* 89) et reprend un portrait du garde des Sceaux qu'il avait exécuté en 1650 (*I.F.F.* 213)<sup>66</sup>. Sur le cuivre apparaît cette mention qui sans être mensongère n'en est pas moins trompeuse : *Daret delin. et Fecit* ; quant au nom du peintre il n'en fait plus état.

Certains graveurs moins talentueux durent faire de même : Firens<sup>67</sup> pour l'*Allégorie à Jean Le Nain* (*I.F.F.* 49) recopie la partie centrale d'une de ses anciennes compositions gravée en l'honneur d'un Bourbon (Pc 3, 82)<sup>68</sup>.

Ces copies tronquées font elles-mêmes l'objet de copies. Jean Lenfant<sup>69</sup> pour l'*Allégorie à C. de Henriques* (*I.F.F.* 157 bis) reprend celle de l'*Aubespine* (*I.F.F.* 412) gravée par Daret<sup>70</sup> ; Jaspas Isaac<sup>71</sup> pour *Nicolas de Verdun* (*I.F.F.* 234) recopie celle qu'exécuta Firens<sup>72</sup> pour *Jean le Nain* (*I.F.F.* 49) (note 11).

Retrouver l'original peut être plus ardu encore, car au lieu d'isoler un groupe cohérent, il est fréquent que le graveur extraie deux figures séparées par toute la largeur de la composition. Il ne reste plus alors du modèle qu'un lointain souvenir, difficilement perceptible.

D'une gravure très élaborée de Vorsterman<sup>73</sup>, exécutée en 1626 en l'honneur de Louis XIII, où le monarque debout sur un quadriga et couronné par la Victoire passe sous un arc de triomphe du haut duquel se penchent de nombreuses vertus (Qb<sup>1</sup> 1626), Antoine Messenger<sup>74</sup> (Pc 3, 115) n'a conservé, en les inversant, que deux des nombreuses jeunes femmes entourant les positions de thèses (note 12). Quant à la Religion et à la Navigation debout aux côtés des *Armes de Nicolas du Tol*<sup>75</sup> (Pc 2, 70, attribué à Jollain) (ill. 7) elles proviennent l'une de l'extrême gauche, sous l'apparence de la Justice, et l'autre de l'extrême droite, sous celle de la Clémence, de la *Thèse* gravée en 1635 par Michel Lasne<sup>76</sup> d'après Philippe de Champagne<sup>77</sup> (*I.F.F.* 755) (ill. 8).

Au lieu d'isoler deux figures, le graveur en double parfois une qu'il place, selon une formule chère à l'héraldique, en tenant de chaque côté des armes. Daret<sup>78</sup> réutilisa ainsi, comme support des *Armes de Claude de Rueil* (I.F.F. 58), l'Apollon gravé par Claude Mellan<sup>79</sup> d'après Simon Vouet<sup>80</sup>, en frontispice des *Poésies de Marcello Giovanetti* (I.F.F. 332). Il le métamorphose et le double en anges adolescents qui, au lieu d'une lyre et d'une couronne de fleurs, soutiennent un chapeau épiscopal et le cartouche. Pour satisfaire à ce rôle nouveau, le bras naguère levé s'abaisse maintenant à l'avant.

Les compositions assez rudimentaires de ces illustrations se prêtent à de tels jeux de construction. Ils se font d'ordinaire selon deux schémas. Le premier, le plus répandu, montre les vertus au nombre de deux, quatre ou six, disposées dans un paysage, un intérieur ou un fond neutre et symétriquement sur un, deux, ou plus rarement trois plans, de chaque côté du cartouche qui occupe le centre de la composition. Dans le second, des angelots, des vertus, des dieux (Minerve, Mars ou Hercule) tiennent les armes du dédicataire et les présentent à un personnage réel ou symbolique, debout sur une terrasse ou assis sous un dais. Le rôle du graveur consiste donc à choisir les figures et à les placer comme les pièces d'un puzzle, en en modifiant les attributs, les vêtements et, si nécessaire, la position.

Alors que certains de ces montages tiennent du plagiat, d'autres font une part plus grande à l'imagination. Dans l'*Allégorie* parue chez Robert Hecquet<sup>81</sup>, signée Ch. l. B. in (Charles Le Brun<sup>82</sup> inventé - W 172), montrant *Une jeune femme apportant les armes des Bignon à l'Église et à la Religion*, le graveur (anonyme) n'a pas procédé autrement ; ainsi que l'indique la lettre, le groupe de l'Église et de la Religion, l'ange tenant le médaillon sont de l'invention de Le Brun. L'artiste les a repris du frontispice gravé par Nicolas Pitau<sup>83</sup> en 1657 pour *Clovis ou la France Chrétienne* de J. Desmaret (W. 244 - I.F.F. 244). Mais le reste, incluant le monstre et les figures du fond, provient d'une estampe de J.-F. Greuter<sup>84</sup> exécutée en 1646 d'après Pierre de Cortone<sup>85</sup>, représentant *Hercule au jardin des Hespérides* (Ec 8 fol.). Il en va de même pour les *Armes de Jacques Amelot*<sup>86</sup> (anon. Pc 1 ; 71). Si l'origine de Mercure nous reste inconnue, l'Apollon tendant son luth à Thémis provient, inversé, de l'*Allégorie au chancelier Séguier* gravée en 1641 par Gilles Rousselet<sup>87</sup> d'après Le Brun<sup>88</sup> (M. 266 - W. 281) ; le ministre a disparu et les protagonistes ont été rapprochés. Le même procédé a servi pour les *Armes d'Etienne Pellot*<sup>89</sup> (anon. Pc 1, 73) (ill. 9). La figure de droite est copiée de la Prudence gravée par Lasne<sup>90</sup> en 1635 (I.F.F. 759) dans la *Thèse dédiée à Richelieu* (ill. 8) et celles de gauche, Minerve et la Fidélité, de l'*Allégorie à Augustin Potier* (ill. 13, voir couverture) exécutée par Rousselet<sup>91</sup> d'après Louis-Testelin<sup>92</sup> en 1643. Dans les deux cas, les figures d'emprunt sont reproduites dans le même sens. Quant à Karl Audran<sup>93</sup>, pour la *Thèse de philosophie* soutenue par Pierre Sève à Lyon en 1622, dédiée à Louis XIII (I.F.F. 373), où le Roi à cheval foudroie les vices et la discorde, il reprend en partie une estampe de Villamena<sup>94</sup> gravée à Rome en 1606 en l'honneur d'Henri IV ; mais à un narthex, il préfère un arc de triomphe qu'il emprunte à une autre estampe de Villamena<sup>95</sup> exécutée d'après Gaspard

Coelio<sup>96</sup> (Eb 15 fol.) en hommage à Maximilien d'Autriche, qu'il orne de statues des rois de France.

## Les montages

Le montage est parfois plus complexe lorsque, pour composer son sujet, le graveur choisit plusieurs estampes, en recopie une presque intégralement et ne conserve des autres qu'un ou deux personnages ; l'identification des modèles est alors souvent le fait du hasard (note 13). Ainsi, pour l'*Allégorie à Charles de Bourbon* (I.F.F. 140), Humbelot<sup>97</sup> copie presque intégralement l'estampe de Grégoire Huret<sup>98</sup> en l'honneur de *Le Tellier* (I.F.F. 245) ; il n'en soustrait que l'Abondance qu'il remplace par la Prudence et la Vérité qu'il a trouvées sous le nom de *Fin dernière* et *Contemplation* dans la suite gravée par Charles David<sup>99</sup> en 1630 pour *Le Temple de la Félicité* (I.F.F. 144-150) ; c'est sans doute volontairement qu'il leur a donné des physiognomies plus proches des héroïnes de Grégoire Huret que de Philippe de Champagne<sup>100</sup>, leur créateur.

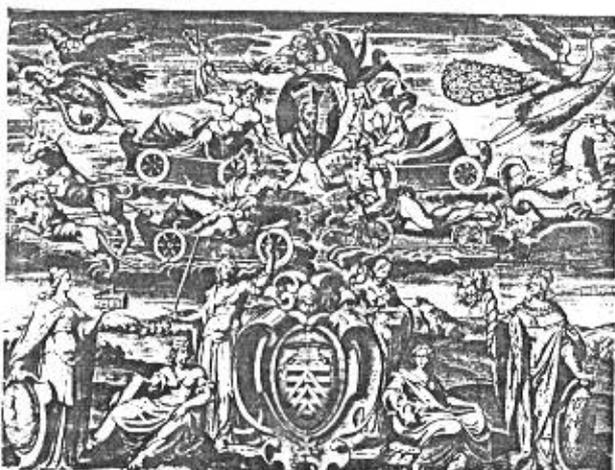
Deux autres estampes de Huret ont subi le même sort. La première, aux *Armes de Claude Pellot*<sup>101</sup> (I.F.F. 249) fut reprise inversée par un anonyme<sup>102</sup> pour recevoir celles de *Louis de Saint-Amant* (Pc 2, 164). Une plaine aride avec un clocher remplace le chemin forestier, un amour et une renommée, qui est tirée de la *Thèse dédiée à Richelieu*<sup>103</sup> (I.F.F. 759) (ill. 8) animent la composition. La seconde offerte à *Claude de Rueil*<sup>104</sup> (I.F.F. 26) sert de modèle à Jollain<sup>105</sup> (Pc 2, 89 - armes non identifiées). Seuls ont disparu les chapiteaux corinthiens et les veines du marbre, mais sur les enroulements du cartouche sont assis deux angelots tenant qui une mitre qui une crosse ; ceux-là même que l'on retrouve sur une gravure anonyme<sup>106</sup> aux *Armes de Seguier* (Pc 2, 10572). Cette dernière n'est peut-être pas le modèle copié par Jollain mais il dérive d'un même original : bien que plus médiocrement figurés, les angelots y sont assis avec plus de naturel.

On peut également retenir l'exemple de Rousselet<sup>106bis</sup> ; copiant l'estampe de Michel Lasne<sup>107</sup> montrant *Les Docteurs de la Sorbonne en prière devant sainte Ursule* (I.F.F. 118), dessinée et gravée pour les parties à l'eau-forte par Daniel Rabel<sup>108</sup> (note 14), il se contente de remplacer le paysage maritime à gauche par la façade de la Sorbonne, qu'il emprunte à Huret<sup>109</sup> de la *Thèse dédiée en 1639 à Richelieu* (I.F.F. 281), et à droite par de jeunes vierges martyres. Citons encore cet anonyme<sup>110</sup> qui pour les *Armes de la Tremoille* (Pc 5 e) copie de Chauveau<sup>111</sup> l'*Allégorie à Henri de Savoie* (I.F.F. 1553) dont il ne retire que deux des trois angelots assis au premier plan à gauche alors qu'il en réintroduit un nouveau.

Plus spectaculaire mais de conception voisine est la démarche de Claude Audran<sup>112</sup>, lorsqu'il grave l'*Allégorie aux armes de Toussaint de Forbin* (I.F.F. 7) (ill. 10, voir couverture). Il reprend l'essentiel de la thèse exécutée par Daret<sup>113</sup>, d'après Simon Vouet<sup>114</sup>, en l'honneur de *Claude Bouthillier* (I.F.F. 455) (ill. 11, voir couverture) : la Fidélité debout devant un autel, près d'un temple, sur une place entourée d'une colonnade. Il emprunte à deux estampes de Rousselet le groupe de Minerve et de Mars et celui de l'Église et du Zèle religieux. Le premier provient de la thèse dessinée par Le Brun<sup>115</sup> en l'honneur du



Ill. 14 : P. Firens, *Allégorie à Jacques Zadsik*.



Ill. 15 : M. Lasne, *Allégorie en l'honneur du cardinal de La Rochefoucauld*.

même Claude Bouthillier<sup>115</sup> en 1642 (M. 268, W. 283) (ill. 12, voir couverture) et le second, avec le médaillon tressé de feuilles de chêne, d'une autre thèse, dédiée à Augustin<sup>116</sup> Potier en 1643, sur un dessin de Le Brun<sup>117</sup> et de Testelin<sup>118</sup> (M. 271) (ill. 13, voir couverture).

Trois estampes servirent également à Roussel<sup>118bis</sup> pour composer l'*Allégorie en l'honneur de l'évêque d'Avranches Roger Aumont* (Pc 2, P 10570) ; de la thèse dédiée en 1635 à Richelieu (Lasne, *I.F.F.* 579), il reprit la Justice et de l'*Allégorie au cardinal de Retz* (Lasne, *I.F.F.* 199), les deux angelots ; il se tourna aussi vers Huret, auquel d'une autre *Allégorie à Jean-François Paul de Gondi* (le futur cardinal de Retz, *I.F.F.* 240), il emprunta la Sagesse.

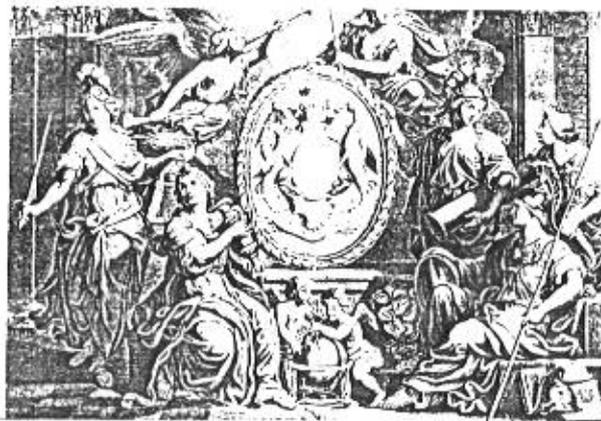
Pour son montage, le graveur ne reprend parfois qu'une partie du modèle, pour en faire la base de sa composition ; puis il lui adjoint une ou plusieurs figures qu'il trouve dans diverses estampes.

Ainsi pour son *Allégorie aux armes de Jacques Zadsik*, évêque de Cracovie (*I.F.F.* 51) (ill. 14), Pierre Firens<sup>118ter</sup> s'inspire de l'allégorie gravée en 1632 par Michel Lasne<sup>119</sup> en l'honneur du Cardinal de la Rochefoucauld dont il ne reprend que le bas de la composition (*I.F.F.* 758) (ill. 15). Aux quatre vertus

entourant le cartouche (note 15), il ajoute Minerve et la Paix qu'il a prises dans deux estampes de Villamena<sup>120</sup>, la première dans la fort complexe *Allégorie au roi d'Espagne* (Eb 15 fol.) où elle se tient debout à gauche parmi de nombreuses figures et la seconde dans une allégorie plus simple offerte à Jacques Sanesis<sup>121</sup> (Eb 15 fol.). Quant à la Renommée, c'est de Lasne<sup>122</sup> qu'elle provient, inversée, du haut d'une *Marque de libraire* (*I.F.F.* 738).

Le nombre d'estampes auxquelles le graveur fait appel peut même s'élever jusqu'à sept. Ainsi Robert Hecquet<sup>123</sup>, pour une planche de thèse (note 16) (ill. 16) dispose ensemble diverses figures gravées par Poilly, Rousselet et Edelinck d'après Mignard et Le Brun. Autour d'un médaillon, sept jeunes femmes et deux amours : assise au premier plan à gauche vient d'abord la Tempérance tenant une aiguière, copie inversée de la *Sainte Cécile* de Mignard<sup>124</sup> gravée en 1684 par Poilly<sup>125</sup> au bas de la *Thèse de Louis Nicolas et François Le Tellier* (note 17), puis la Justice, tirée de celle de Jean-Baptiste Colbert soutenue le 13 septembre 1680 ; gravée par Edelinck<sup>126</sup> d'après Le Brun<sup>127</sup> (W. 298, *I.F.F.* 89) (note 18), elle incarnait alors le Génie de la Paix ; son caducée et son casque sont remplacés par une épée et une couronne de laurier et la main qu'elle tendait au roi porte maintenant une balance. Suit ensuite l'Ange de la Renommée issu de la *Thèse de François Pellot* exécutée par Poilly<sup>128</sup> en 1672 d'après Mignard<sup>129</sup> et la Sagesse divine qui, dans l'illustration des positions de *Thèse de Maurice Le Tellier*, commandée en 1663 à Le Brun<sup>130</sup> et à Poilly<sup>131</sup> (W. 292), était assise au-dessus du portrait de Louis XIV pour symboliser la Vérité. Suivent la Force, qu'on retrouve sous l'apparence de la Sagesse dans la Thèse exécutée par les mêmes en 1668 pour Jean-Baptiste de Seignelay<sup>132,133</sup> (W. 294) — au lieu de donner la main au monarque elle tient une colonne —, la Clémence, empruntée à la *Thèse de Louis de Béchameil* dessinée aussi par Le Brun<sup>134</sup> mais gravée par Rousselet<sup>135</sup> (W. 295) en 1668, où elle figurait sous les traits de la Fidélité et enfin l'Abondance que l'on retrouve sous l'apparence de l'Histoire dans la thèse déjà citée de Maurice Le Tellier. Quant aux amours, leur origine reste à déterminer. Sans doute soucieux de donner une paternité à cette œuvre, Hecquet avait choisi la signature de Mignard<sup>136</sup> ; mais cette mention, peut-être imprudente, fut bientôt effacée.

Ill. 16 : L. Cars, *Allégorie en l'honneur d'André Leberthon*.

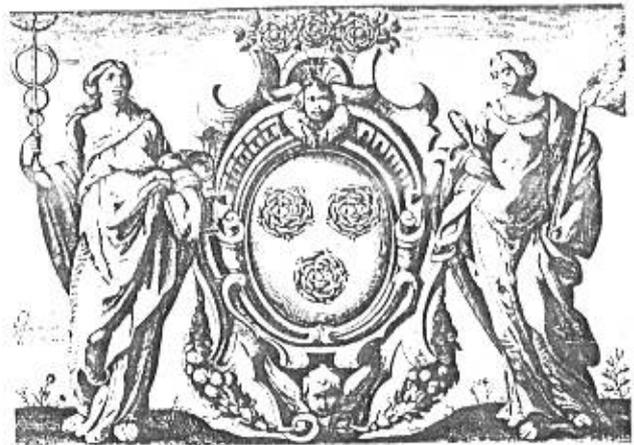


Plutôt que de puiser les modèles dans les portraits et les armoiries allégoriques on les cherche quelquefois dans les suites gravées. Quelques figures en sont choisies et disposées dans un cadre adéquat. Parmi les nombreuses suites allégoriques parues en France au début du XVII<sup>e</sup> siècle, trois furent assez largement mises à contribution ; deux d'entre elles étaient elles-mêmes copiées d'originaux italiens et hollandais. Charles David en tant que graveur et Pierre Firens, comme éditeur, eurent ici un rôle déterminant. Entre 1619 et 1632, David<sup>137</sup> copie pour Firens<sup>138</sup> la *Suite des Muses* inventée et gravée par Goltzius<sup>139</sup> en 1592. Firens<sup>140</sup> lui-même s'en sert pour l'*Allégorie aux armes de Richelieu* (note 19) ; il en extrait les figures de *Calliope* et de *Clio* qu'il change en allégories à la Sagesse et à la Prudence.

C'est Firens<sup>141</sup> encore qui, après 1621, édite une copie assez sèche et inversée de la *Suite de vertus* gravées par Villamena<sup>142</sup> et dessinées par Prospero Bresciano<sup>143</sup>, Zucco, Salimbeni et le cavalier d'Arpin à l'occasion de la *Cérémonie funèbre du pape Paul V. La Charité* et l'*Éternité* se retrouvent aux côtés des *Armes de Pierre de Bullion* (Pc 2, 82), assises devant un rideau et un mur orné de pilastres dans une estampe éditée par Roussel<sup>144</sup>. Gravées dans le sens de la copie parue chez Firens, elles subissent les modifications d'usage : le globe sous les pieds de l'*Éternité* a disparu alors que dans sa main droite est glissé un calice. La *Charité* ne perd que son socle mais conserve, image peu fréquente dans les armoiries allégoriques, la flamme sur la tête et le cœur sur la poitrine. Pour les *Armes de Gilles Boutault* (Pc 2, 86), également éditées par Roussel<sup>145</sup>, le choix est tombé sur la *Providence* et la *Magnificence*. Placées sur une terrasse à l'arrière du cartouche, elles symbolisent maintenant la Justice (la balance remplace la corne d'abondance chargée de fruits) et la Religion (la croix, la couronne d'épines et les clous se substituent à la corne chargée de joyaux). Cette gravure fut elle-même copiée<sup>146</sup> (anon., armes non identifiées — Pc 2, 30).

Quant à Karl Audran<sup>147</sup>, il est probable qu'il se réfère directement aux gravures de Villamena puisque, pour placer la Sagesse, la Religion, la Piété, la Force, la Prudence, la Frugalité et la Libéralité — copiées de l'*Éternité*, de la *Religion*, de l'*Espérance*, de la *Force*, de l'*Autorité pontificale*, de la *Providence* et de la *Magnificence* — il emprunte à une autre estampe de Villamena<sup>148</sup>, l'*Allégorie en l'honneur du roi d'Espagne* (Eb 15), son architecture (note 20).

La troisième suite allégorique, parue en 1630 et gravée par Charles David<sup>149</sup> d'après des dessins de Philippe de Champaigne<sup>150</sup>, illustre l'ouvrage de Charles Vialart de Saint-Paul intitulé *Le Temple de la Félicité* (I.F.F. 144-150) et représente outre l'*Intérieur du Temple*, l'*Amitié*, la *Tranquillité*, la *Contemplation*, la *Félicité*, la *Science*, l'*Amour de Dieu*, et la *Fin dernière*. La *Contemplation* et la *Félicité* semblent avoir connu un certain succès. On les trouve sous l'apparence d'autres vertus aux côtés de plusieurs armoiries. D'abord près de celles d'*Henri de Mesme* et de *Louis Sanson* éditées par Firens<sup>151</sup> (I.F.F. 111 et 90), puis dans celles de *Charles Hilerin*<sup>152</sup> (Firens, I.F.F. 95 dans Pc 2, 2) (ill. 17) et de *Henri de Bourbon*, gravées par François Ragot<sup>153</sup> (Pc 1, 4) (note 21). La *Contemplation* apparaît près de celles de *René de Longueil* gravées par Jaspas Isaac<sup>154</sup> (I.F.F. 31) ; debout dans un jardin de ronces



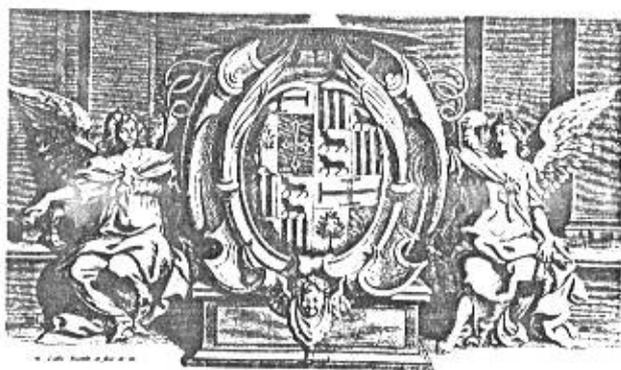
Ill. 17 : P. Firens. Allégorie à Charles Hilerin.



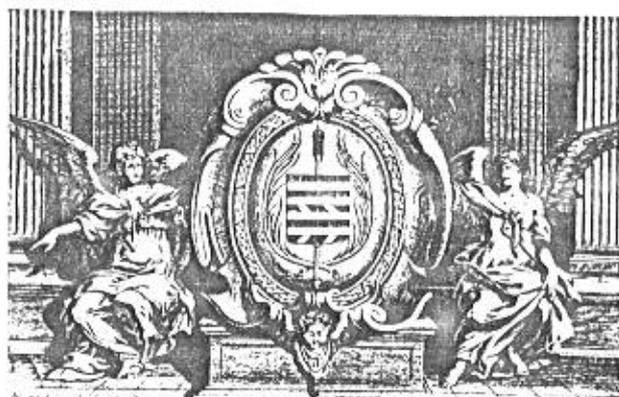
Ill. 18 : P. Roussel. Allégorie aux armes de Robert Boulane.

et d'épines, elle tient non plus un miroir et un cierge allumés mais un bouquet de roses. Ces vertus réapparaissent, hormis la *Contemplation*, dans l'*Allégorie aux armes de Robert Boulane* parue chez Roussel<sup>155</sup> (Pc 2, 64) (ill. 18) (note 22). Seule la *Prudence* remplace la *Contemplation* : la composition l'exigeait car, tournée vers la gauche, elle aurait paru isolée. C'est ainsi, pour des raisons de symétrie, et aussi parce que la place lui manque, que le graveur peut être contraint à l'inversion de l'original.

Mais les figures ne sont pas les seuls éléments susceptibles de copie. Le heaume avec ses lambrequins, le cartouche (note 23), la mitre et la crosse, les animaux et personnages héraldiques qui entourent les armes en sont aussi l'objet (note 24). Les armoiries les plus simples, où l'allégorie n'apparaît pas, ne sont très souvent constituées que d'emprunts (note 25). Parfois c'est un motif ornemental, un détail qui est repris. Ainsi les trois angelots, assis au haut du cartouche et tenant une couronne ou un chapeau, se retrouvent avec bonheur sur plusieurs estampes. Villamena<sup>156</sup>, le premier, pour une gravure montrant *Le Génie de la Gloire et la Vertu* (Eb 15 fol.), paraît les avoir utilisés puis Michel Lasne<sup>157</sup> pour l'*Allégorie à Honoré d'Albert de Chaulnes* (I.F.F. 271) (note 26). On les



Ill. 19 : M. Lasne, *Allégorie aux armes du cardinal de La Valette*.



Ill. 21 : J. Guérin, *Allégorie aux armes d'Antoine Gaude*.



Ill. 20 : Anonyme, *Allégorie aux armes de Léonard Marandé*.



Ill. 22 : J. Matheus, *Allégorie aux armes de l'église de Saint-Quentin*.



Ill. 23 : A. Boudan, *Allégorie aux armes du chanoine Bauve*.

retrouve ensuite chez Jollain<sup>158</sup> au-dessus du cartouche aux *Armes de Pierre de Louvancour* (I.F.F. 77) et chez Picart<sup>159</sup> dans une *Allégorie à Nicolas Grillé* (Pc 2, 99) (note 27). Ce motif devait influencer le graveur des *Armes d'Henri de Béthune*<sup>160</sup> (anon. Pc 2, 25) en qui nous croyons reconnaître Roussel, qui sur le cartouche posa un ange à genoux tenant à bout de bras un chapeau épiscopal (note 28).

#### L'Altération des modèles

Quant à la fidélité à l'original, le graveur ne s'en occupe que pour s'assurer que son travail sera

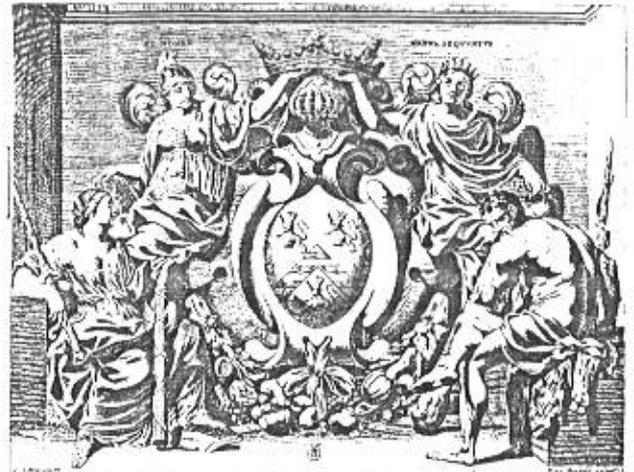
rapide et d'une qualité acceptable. Et parce qu'il n'est souvent qu'un médiocre technicien, il pousse l'emprunt jusqu'à copier les hachures, même si c'est parfois de façon approximative et schématique. Mais il arrive que le copiste ne reprenne pas exactement le système de tailles de l'original. Citons en exemple deux copies de la gravure de Michel Lasne<sup>161</sup> aux *Armes du cardinal de La Valette* (I.F.F. 190) (ill. 19), l'une anonyme<sup>162</sup> à l'eau-forte, ce qui est exceptionnel pour ce genre d'illustration, aux *Armes de Léonard de Marandé* (Pc 1, 64) (ill. 20) (note 29), l'autre de Guérin<sup>163</sup> aux *Armes d'Antoine Gaude* (I.F.F. 8) (ill. 21). Parce que les travaux sont plutôt repensés que reproduits, ces estampes ont un caractère de liberté et de vérité qui manque à la

plupart des copies. Celle de Matheus<sup>164</sup> dédiée aux membres de l'Église de Saint-Quentin (Pc 2, 103) (ill. 22) en est une preuve. Lorsque de plus, ainsi qu'il est fréquent, la copie sert à son tour de référence, et que de même elle est reprise taille à taille, le modèle s'en trouve à nouveau altéré. C'est le cas pour la réplique parue chez Boudan<sup>165</sup>, aux *Armes du chanoine Bauve* (I.F.F. 75) (ill. 23); la dégradation n'affecte pas seulement la technique, les expressions et l'allure générale des personnages en pâtissent grandement (note 30).

Alors que la plupart des graveurs ont un certain souci de la qualité de leur travail, Humbelot et Roussel semblent n'y attacher souvent que peu d'importance. La maladresse presque inimaginable de quelques-unes des pièces sorties de leur atelier montre jusqu'où peut aller leur indifférence. Or ils n'étaient pas en ce domaine des éditeurs occasionnels mais bien deux des plus importants fournisseurs (note 31). La copie, chez eux, est le plus souvent impossible à déceler, les transformations rendant l'identification des modèles très difficile. Il ne reste plus rien en général du caractère des personnages, du style de l'œuvre et de celui de son auteur. Tout y est totalement dénaturé, non seulement par l'incorrection du dessin, mais aussi par la maladresse de la gravure. C'est que leur modèle ne leur sert le plus souvent que de schéma directeur; il leur eut été facile, par le moyen du décalque, de pallier leur insuffisance ou celle de leurs apprentis. Comment reconnaître Rousselet<sup>166</sup> et plus encore Le Brun<sup>167</sup> dans la planche aux *Armes de Hennequin* signée Roussel<sup>168</sup> (Pc 2, 83) (ill. 24) et dans celle aux *Armes de Bellegarde* portant l'excudit de Humbelot<sup>169</sup> (I.F.F. 244) (ill. 25). Dans la première, il ne reste que la disposition générale et l'attitude des figures de l'*Allégorie à Cinq-Mars* (M. 287, W. 273) (ill. 26), gravée avant 1642; dans la seconde, rien qu'un lointain souvenir de l'*Allégorie à Sublet de Noyers*<sup>170</sup> (M. 299, W. 173) (ill. 27). C'est qu'au lieu de copier son modèle, le graveur s'en est inspiré. Cependant ses emprunts sont nombreux. Évidents pour l'architecture et le personnage de la Renommée, dont seules diffèrent les positions de la tête et du bras gauche, ils le sont moins pour la Force dont les pieds, le profil et la pose sont démarqués de la Religion. Quant à la Science et à Minerve, elles

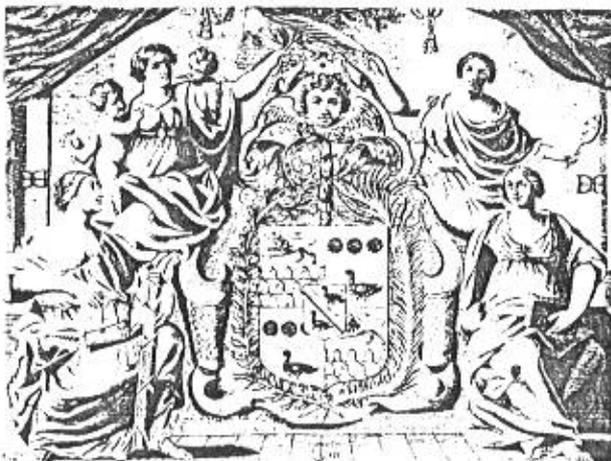


Ill. 25 : J. Humbelot, *Allégorie aux armes de Bellegarde*.



Ill. 26 : G. Rousselet, *Allégorie aux armes de Cinq-Mars*, d'après Le Brun.

Ill. 24 : P. Roussel, *Allégorie aux armes de Hennequin*.



Ill. 27 : G. Rousselet, *Allégorie en l'honneur de Sublet de Noyers*, d'après Le Brun.





Ill. 28 : G. Jollain, *Allégorie aux armes de Kerguezai*.

doivent à la Justice de Rousselet : la première son profil et la seconde ses pieds chaussés de sandales et sa main tendue.

Trois estampes parues chez Roussel et copiées d'une gravure anonyme assez médiocre (note 32) permettent de comprendre la démarche du graveur. La première exécutée par Roussel<sup>171</sup> lui-même (Pc 1, 5) reprend exactement son modèle : deux anges d'environ cinq ans, vêtus de tuniques blanches, debout devant un rideau fleurdelisé, tiennent l'écu aux armes d'*Henri de Longueville* (note 33). Les deux autres gravures, l'une aux *Armes des Gondi*<sup>172</sup> (Pc 2, 13), l'autre aux *Armes de Charles Cupif*<sup>173</sup> (Pc 2, 28) ne portent que le nom de Roussel qui n'en est peut-être que l'éditeur. Seuls les anges ont été conservés et dans les deux cas la copie est très approximative. De nombreuses modifications sont apportées, qui ne peuvent être que volontaires. On peut supposer que le graveur voulait ainsi éviter les redites pour créer, à partir d'un même original, trois œuvres différentes avec un minimum de changements et sans étude intermédiaire. Ainsi les anges de Gondi ont un visage plus joufflu, plus grimaçant, des fossettes plus accentuées et des cheveux formant boule et l'ange de gauche est vu de trois quarts au lieu de l'être de profil. La position des bras et des jambes est légèrement modifiée. Les anges de Cupif sont vieilliss, leur taille est plus élevée ; le nez de celui de gauche n'est plus retroussé mais droit ; ses cheveux sont moins frisés. Une quatrième estampe, anonyme<sup>174</sup>, aux *Armes de Henri de Béthune* (Pc 2, 25), probablement sortie du même atelier, montre que chaque nouvelle copie donne lieu à une nouvelle estampe, qui ne peut être confondue avec les précédentes parce que le graveur ne se soucie nullement de fidélité. Ainsi les robes des anges sont fleuries, les visages plus larges, les traits plus grossiers et plus irréguliers et les cheveux plus plats.

Si, dans le cas précédent, Roussel a apporté très peu de modifications dans ses versions successives, d'autres graveurs montrent plus d'audace. Deux gravures de Gérard I Jollain, l'une aux *Armes d'Antoine de Kerguezai*<sup>175</sup> (I.F.F. 64) (ill. 28) et l'autre aux *Armes de Nicolai*<sup>176</sup> (I.F.F. 84) (ill. 29) en sont une démonstration. La première montre dans un



Ill. 29 : G. Jollain, *Allégorie aux armes de Nicolai*.

intérieur Mars, Minerve et la Fidélité apportant à la Bretagne les armes du dédicataire en présence de la Renommée. Dans la seconde, celle-ci disparaît ; mais sur une terrasse, les quatre autres personnages ont exactement la même attitude. Sous un dais, la Bretagne cède la place à la Justice royale, différemment coiffée et plus gracieuse, ornée de lis et non plus d'hermine, assise sur un fauteuil ; à ses pieds sont disposés le glaive et la balance ; à gauche, la Prudence remplace Mars. Cette seconde planche paraît postérieure, en raison des attaches épaisses des protagonistes, qui reproduisent celles de la première, mais correspondent mal ici à la délicatesse des visages.

#### De la copie à la création

Bien des graveurs cherchent l'inspiration dans la production de leurs contemporains et ne masquent pas toujours leurs emprunts, aussi leur création tient-elle beaucoup de la copie. Daret<sup>177</sup> reprenant l'*Arcañis nodis* (ill. 30) (Ec 8 fol.) exécuté par F. Greuter<sup>178</sup> d'après Lanfranc<sup>179</sup> pour son *Allégorie au jeune Louis XIV* (I.F.F. 399) (ill. 31) conserve les traits principaux de la composition et les attitudes des personnages mais procède à d'importantes transformations. Il vieillit certains personnages, en rajeunit d'autres et, s'il fait disparaître quelques groupes, dont celui d'Apollon et d'Hercule, qu'il remplace par le roi, la Religion et l'Église Catholique, il en garde le plus grand nombre (note 34).

Comme les copistes, les bons graveurs reprennent quelquefois les éléments de plusieurs compositions pour en créer une nouvelle. Ici les modèles, transcendés par leur imagination, deviennent souvent méconnaissables, car copie et invention se mêlent étroitement. Ainsi Goyrand<sup>180</sup> dans son *Allégorie à Alphonse de Richelieu* (I.F.F. 13) se réfère à une composition également dédiée à l'archevêque de Lyon gravée depuis peu, entre 1631 et 1633 par Karl Audran<sup>181</sup> (I.F.F. 164) (note 35), à une *Allégorie au cardinal Barberini* par F. Greuter<sup>182</sup> d'après Simon Vouet<sup>183</sup> en 1627 au plus tard et à une *Allégorie à Armand de Richelieu* par Huret<sup>184</sup> (I.F.F. 262) ; il emprunta à la première l'idée de représenter la colline de Fourvière avec la collégiale Saint-Jean, à

la seconde celle du char marin et à la troisième le Neptune ; mais il n'a copié vraiment de Karl Audran que le portrait du prélat et de Greuter que les deux tritons.

Quant aux dessinateurs, portés par le succès de certaines de leurs compositions, ils les répètent parfois. Ainsi Chauveau<sup>185</sup>, pour le frontispice de la thèse montrant *Robert de Haynin dans son cabinet de travail*, gravé par Jean Boulanger<sup>186</sup> (I.F.F. 326), reprend avec de légères modifications celui qu'il avait donné cinq ans plus tôt à Robert Nanteuil<sup>187</sup>, où était représenté *Richelieu* (note 36). Il installe les deux hommes dans la même pose et réutilise avec quelques modifications les mêmes éléments : pendule, globe terrestre, galerie en enfilade, jeu de rideau...

Les références directes peuvent dans certains cas disparaître ; la filiation n'en reste pas moins évidente, et la copie très proche. Au travers du *Mercur* planant au-dessus de la terre, tenant un caducée et se retournant pour désigner les *Armes de Gabriel d'Amour*<sup>188</sup> (anon. Pc 1, 101), transparait une *Renommée* (I.F.F. 271) gravée par Claude Mellan<sup>189</sup>, à maintes reprises paraphrasée (note 37). L'usage de la taille simple, s'il est nécessaire, suffit à prouver l'emprunt.

### Créateurs, interprètes et copistes

Bien qu'ils aient parfois trouvé leur inspiration dans les frontispices de livres, les graveurs d'armoiries ont essentiellement copié des compositions du même type. Ils se sont ainsi constitué des répertoires qui par un jeu d'influences mutuelles s'enrichissent et se renouvellent. Parmi les œuvres originales qui ont été le plus exploitées, on a pu constater que celles de Lasne viennent en premier. On ne s'en étonnera pas, car l'abondance des compositions allégoriques qu'il a gravées, leur simplicité de conception et la parfaite technique des tailles de son burin rangé en font un modèle assez facile à reproduire. Suivent Rousselet et Huret, mais seules leurs compositions les moins élaborées ont servi. Les savantes allégories inventées par

Le Brun pour Rousselet, ou par Mignard pour Poilly n'ont pas eu d'écho dans l'œuvre des Jollain, Roussel et Humbelot. Le style de Grégoire Huret, son style alerte, la complexité de ses allégories ont sans doute dérouté maints graveurs qui n'ont retenu de son œuvre que les thèmes les plus dépouillés. C'est ainsi qu'après 1660 l'écart se creuse entre les grands burinistes et les graveurs d'armoiries ; si les premiers, sous l'influence des peintres, enrichissent encore leurs compositions, les autres se tiennent à une iconographie dont les bases ont été fixées quelque trente ans plus tôt.

Quant aux modèles étrangers, c'est essentiellement au travers de la traduction par des artistes français que les graveurs d'armoiries les connaissent ; les références directes ne sont le fait que des graveurs expérimentés (note 38), comme Lasne, ou ayant fait le voyage d'Italie, comme Daret et Karl Audran qui se sont surtout inspirés de Villamena (note 39), et des Greuter (note 40). Ils puisent également dans l'œuvre italienne de Claude Mellan (note 41).

Les graveurs plus médiocres (note 42) s'inspirent à leur tour de Daret, Lasne ou Audran, sans s'occuper de l'origine même de leur modèle et c'est ainsi que de copie en copie un genre se développe jusqu'aux années 1660, et persiste jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

On peut s'interroger sur son déclin : provient-il d'un renouvellement de l'iconographie ? ou a-t-il des causes sociologiques ? Il est probable que les lois somptuaires sur l'ornementation des thèses n'y sont également pas étrangères. Concluons cette étude en posant encore quelques problèmes. Ce mode de copie, que nous avons décrit, semble également avoir été fleurissant en Italie (note 43). Y a-t-il influence ou concomitance ? Est-il seulement le fait des graveurs d'armoiries ? Qu'en est-il des graveurs d'ornement ou d'histoire (note 44) ? Autant de questions sans réponses tant qu'une étude approfondie de l'œuvre des graveurs de second plan ne sera pas entreprise (note 45), en France comme à l'étranger.

Véronique MEYER

III. 30 : P. Daret, *Allégorie en l'honneur de Louis XIV.*



III. 31 : J.-F. Greuter, *Arcanis Nodis*, d'après Lanfranco.



(1) Les premières armoiries ayant servi à des thèses remontent au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle, mais leur présentation est assez différente de celle qui nous intéresse ici. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les armoiries sont moins abondantes et cèdent la place aux sujets d'histoire.

Marolles dans son *Livre des peintres et graveurs* (rééd. G. Duplessis, 1855, p. 40) consacre plusieurs quatrains aux *Graveurs d'Armoiries* et se montre bien peu élogieux :

Ceux qui pour le blazon ont fait le plus de choses,  
D'entre tous les graveurs, faudrait-il rejeter,  
Trois Fiens, Trois Picards, que l'on craint d'imiter,  
Van Lochon et Vanmerln, sans en dire les causes ?

Boisseau, l'Huillier, Jollain, Jaspar Isaac encore  
Si libéraux a mettre en chaque endroit leur nom,  
Jacques Humblot, Langot, Ganière et Charpignon  
Paliot, Seguenot et Roussel qu'on déplore ?

Baltazar Montcornet, Alix et Michel Faute,  
Et Gabriel Le Brun, la Roussière et Blandin,  
Faber le lionnois, Claude Audran et Guérin,  
Melchior Tavernier, d'une façon plus haute,

Pour faire des portraits de manière inégale...

Faute d'autres, de mesme, on souffre la graveure  
D'Humbelot, de Jollain, de Roussel, de Noblin,  
De Christo, de Bersy, de d'Auroux, de Guerin,  
Qui conservent si peu le goust de la peinture...

(2) Bien qu'il soit impossible de tout illustrer, nous avons jugé bon, pour justifier notre propos, de signaler le plus grand nombre de ces copies. La table, en fin d'article, permettra de les localiser et de juger de l'importance de certains dessinateurs et graveurs. Dans le texte sont indiquées entre parenthèses, après chaque estampe, les références suivantes :

— I.F.F. : *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1939-1989 (t. I à VII par R.A. Weigert ; t. VII à XI par M. Préaud).

— Pc 1 à 6 fol. : recueils d'armoiries conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale ; cette mention n'apparaît que pour les artistes dont l'œuvre n'est pas inventoriée ou lorsqu'une estampe n'apparaît pas dans l'I.F.F. Les numéros qui suivent sont ceux des pages. Les volumes Pc 1 à 4 proviennent de la collection de Marolles. Dans son *Catalogue des Livres d'estampes et des figures en taille-douce* (Paris, 1666), il précise que ces armoiries ont servi d'illustration à des thèses.

— Les autres cotes mentionnées sont celles d'autres recueils appartenant au même département.

— W, pour D. Wildenstein : « Les œuvres de Charles Le Brun d'après les graveurs de son temps », in *Gazette des Beaux-Arts*, Juillet-Août 1965, p. 1 à 58. Ce catalogue étant entièrement illustré nous invitons le lecteur à s'y reporter. Précisons que les quatre derniers volumes de l'I.F.F. le sont également.

— M, pour V. Meyer — *Gilles Rousselet et la gravure d'interprétation au XVII<sup>e</sup> siècle*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Paris IV, 1984, t. III et IV, catalogue de l'œuvre.

(3) *Sentiments sur la distinction des diverses manières de Peinture, dessein et gravure et des originaux d'avec leurs copies*, Paris, 1644, p. 82.

(4) Les meilleurs graveurs ayant eux aussi commis quelques copies, ce critère ne saurait être absolu. Deux estampes représentant la *Justice et l'Abondance* en apportent la preuve. La première, aux *Armes de France* est gravée par Léonard Gaultier<sup>190</sup> (I.F.F. 578) ; on aurait pu la croire originale ; l'autre (Pc 1, 51), anonyme<sup>191</sup> et moins habile, est d'un style assez différent ; les femmes y sont plus sveltes et idéalisées. Mais Léonard Gaultier n'est pas l'inventeur de la composition et le graveur anonyme n'est pas responsable des changements : une autre estampe, également aux *Armes de France* (I.F.F. 179) leur a servi de modèle ; elle est signée Lasne *inve et fecit*<sup>192</sup> ; les femmes y sont minces et souples ; leurs traits sont réguliers.

(5) Mais pour Jollain<sup>193</sup>, qui reprend cette composition en l'honneur de *Pierre de Louvencourt* (I.F.F. 77), doyen de l'église d'Amiens, ces allégories conviennent parfaitement ; il conserve également le nom des vertus inscrit au bas de chacune.

Il est en effet plusieurs exemples où le graveur a repris son modèle en ne modifiant que les armoiries : retenons l'Allégorie anonyme<sup>194</sup> à *Antoine le Fort* (Pc 6 fol. 1, copie inversée de

la *Thèse de Philosophie soutenue au collège des Jésuites de Dijon* par A. Bretagne en 1638, gravée par Huret<sup>195</sup> (I.F.F. 280) et la *Thèse de philosophie de Chicogneau de la Valette* (AA — thèses) soutenue le 20 juillet 1730 signée *Mignard pinx.*<sup>196</sup> et éditée par Hecquet<sup>197</sup>, qui reproduit en l'inversant une composition parue chez Chasteau<sup>198</sup> (Da 55 fol.) et signée C. Person *del.*, où l'on voit la Justice, la Vérité, la Force et Minerve dans un paysage, assises près d'un médaillon tenu par deux amours et couronné par un ange.

(6) Cette gravure surmonte les positions de la *Thèse quodlibétaire d'André Guyet* soutenue à Paris le 8 janvier 1643 (Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Ms. 77, fol. 905).

(7) *Thèse de philosophie soutenue au collège de Reims le 2 juillet 1662 par Jacques Loeuilier* (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève : W 241 (2) inv. 350 fol. 11).

(8) Nous ne connaissons que trois épreuves tardives. Les deux premières ont illustré des thèses collectives de philosophie soutenues au collège d'Aquitaine de Bordeaux le 23 et 24 août 1744, dédiée à C. Boutin (Bordeaux, Bibliothèque municipale, fonds Roulet) et le 16 et 17 août 1762 dédiée à Aubert (Bordeaux, Archives municipales XLIX A, n° 31 ; cf. V. Meyer : « Catalogue des thèses illustrées in-folio soutenues par des Bordelais aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », in *Revue du Livre français*, à paraître ; cat. n° 40 et 47). La troisième thèse, de chirurgie et d'anatomie, soutenue à Paris en 1762, est dédiée à Lefèvre de Caumartin (cf. Noé Le Grand, *Les Collections artistiques de la faculté de Médecine de Paris*, Paris 1911, p. 226, n° 322 ; l'auteur n'a pas vu la date et croyait la thèse soutenue en 1687 au plus tard). Signalons une autre copie inversée de la gravure d'Edelinck éditée par Gantrel<sup>199</sup> (I.F.F. 252) ; Louis XIV remplace Furstemberg et la Religion a perdu son calice. Celle de J.-F. Cars servit aussi avec un portrait de François Caillebot de la Salle. Quant à la copie d'après Sébastien Leclerc, nous n'en connaissons que trois épreuves tardives.

(9) Cf. G. Chomer : « Jacques Stella "pictor lugdunensis" », in *Revue de l'Art*, 1980, n° 47, p. 85-89, pl. V.

(10) R.A. Weigert I.F.F. et Grézy (« Catalogue raisonné de l'œuvre de Langot » in *Revue universelle des Arts*, t. V (1857) et t. IX (1859) n'ont pas eu connaissance de cette pièce ; on en trouve une épreuve à la Bibliothèque nationale (Pc 3 mat.) et une autre à la bibliothèque Sainte-Geneviève sur la *Thèse de philosophie de D. Billard*, soutenue au collège des Grassins le 13 juillet 1670 (W. fol. 241 (2) inv. 350 rés).

(11) Après un examen attentif de ces deux pièces, nous devons infirmer le jugement de R.A. Weigert selon lequel la première gravure ne serait qu'une réédition de la seconde.

(12) Il s'inspira également d'une estampe aux *Armes de Philippe Cospeau*, évêque de Nantes (Pc 6) gravée par Pierre Rucholle<sup>200</sup> artiste flamand travaillant à Paris en 1647, à qui il emprunta l'idée générale de la composition, la disposition des figures et la mise en page des armoiries.

La gravure de Vorsterman connut un succès évident. Elle fut copiée très médiocrement et en sens inverse, avec le portrait du jeune Louis XIV à la place de celui de son père, chez Balthasar Moncornet<sup>201</sup> (Pc 3, fol. 115), après le 20 novembre 1645, date de la prise de Béthune par Gaston d'Orléans à laquelle il est fait allusion. Le personnage du Turc piétiné par le char royal fut repris et doublé pour être placé sous les pieds de la Religion dans une *Allégorie dédiée à Nicolas de Netz* (anon. Pc 2, 39)<sup>202</sup>. Précisons que la Renommée à droite provient de l'*Allégorie au cardinal de Richelieu* gravée par Lasne<sup>203</sup> en 1635 (I.F.F. 759).

(13) Ainsi seule l'origine d'un élément de deux estampes de Jollain a pu être établie

— Le temple de l'*Allégorie à Le Doux de Molleville*<sup>204bis</sup> (I.F.F. 71) provient de l'*Antiope* gravée par Rousselet<sup>204</sup> d'après Claude Vignon<sup>205</sup> pour la suite des *Sept merveilles du Monde* (M. 159). Une épreuve de cette gravure a servi d'illustration à la *Thèse de philosophie de J.-B. Raveneau* soutenue au collège de la Marche en 1662 (Bibliothèque Sainte-Geneviève, W fol. 241 (2) inv. 350 rés. [fol. 13]).

— La Justice de l'*Allégorie à Ambroise de Bournonville* (I.F.F. 45)<sup>206</sup> est copiée de celle gravée par Daret en l'honneur de Mathieu Garnier (I.F.F. 395)<sup>207</sup>.

Dans l'*Allégorie à Pierre Marca* gravée par Humbelot<sup>208</sup> (I.F.F. 167) seule la provenance de la balustrade a pu être retrouvée ; elle provient de l'*Allégorie à Alphonse de Richelieu*<sup>209</sup> (I.F.F. 215) qu'Humbelot recopia presque intégralement derrière les *Armes de Charles Bailli* (I.F.F. 243)<sup>210</sup>.

(14) Cf. V. Meyer, *L'Œuvre gravé de Daniel Rabel*, Maîtrise, Paris IV, 1979, cat. n° 591 et *Nouvelles de l'Estampe*, 1983, n° 67, p. 6 à 15.

(15) Une *Allégorie à Jean Lefèvre* (Pc 2, 93) éditée par Roussel<sup>211</sup> reprend également ce motif central mais en l'inversant et sans y ajouter d'autres figures. Les vertus y sont moins rapprochées du cartouche que chez Firens. En revanche la Justice (dont le bras portant l'épée est détaché du corps) et la Prudence (ayant pour seul attribut le serpent) sont une référence à la gravure de Lasne. La médiocrité de cette copie interdit de croire que Firens s'en soit inspiré. Ainsi, à moins qu'il existe une estampe intermédiaire, tous deux se seraient référés à l'œuvre du graveur caennais. Une épreuve de la gravure de Firens agrémentée la thèse de médecine (cardinale) de Gabriel de Brioude soutenue le 28 février 1641 et dédiée à L. Goulas ; les armes du dédicataire, gravées sur le même cuivre, remplacent celles de l'évêque de Cracovie (Paris, Faculté de Médecine, Ms. 77, fol. 889).

(16) Cette estampe a servi d'illustration à la *Thèse d'Anatomie et de chirurgie de Jean-Baptiste Bourgarel soutenue à Paris le 15 novembre 1755* (Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Paris) cf. N. Le Grand op. cit. p. 226, n° 322). Il s'agit vraisemblablement d'un remploi ; nous croyons qu'elle fut gravée plusieurs années auparavant, car il en existe une copie parue onze ans plus tôt chez Laurent Cars<sup>212</sup> (ill. n° 12), qui se trouve sur la *Thèse de Philosophie de Pierre Grenier* soutenue au collège d'Aquitaine de Bordeaux le 30 août 1744 (Bordeaux, Bibliothèque municipale, fonds Roulet et Archives municipales XLIX A, n° 2 — V. Meyer, op. cit. n° 41). Les expressions plus subtiles et plus proches des originaux nous incitent à donner la primeur à Hecquet.

(17) Cf. J. Lothe « Images et monarchie. Les thèses gravées de François de Poilly », in *Les Nouvelles de l'Estampe*, sept.-oct. 1976, n° 29, p. 6 à 12.

(18) Contrairement à ce qu'indique R.A. Weigert, Gantrel n'a pas été éditée mais copiée (en sens inverse) cette estampe (I.F.F. 253).

(19) Nous ne connaissons de la gravure de Firens que des épreuves posthumes ; elles surmontent les *Thèses de médecine des fils Renaudot*, toutes deux dédiées à Richelieu, la quodlibétaire de Isaac, le 27 janvier 1639 (Bibliothèque de l' Arsenal, S.940, t. II, fol. 124-125) et la quodlibétaire d'Eusèbe, le 23 février 1639, (Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Paris, Ms. 76, fol. 864).

(20) La *Prudence* a été reprise par Karl Audran (I.F.F. 165) dans le même sens et avec une certaine liberté pour figurer la *Gloire*<sup>213</sup> mais rien n'indique que ce soit pour une thèse.

(21) Il se pourrait que seul Firens ait travaillé d'après la suite de C. David et que les autres n'aient fait que copier son *Allégorie aux armes de Louis Sanson*. Celle, aux *Armes d'Henri de Mesme*, assez différente par la physionomie de la Félicité, ne semble pas avoir retenu leur attention. Notons également que les personnages représentés par Ragot n'ont plus grand rapport avec ceux dessinés par Champaigne.

(22) On retrouve la même architecture dans une autre estampe éditée par Roussel<sup>214</sup>, aux *Armes de Claude de Fiesque* (Pc 2, 65) où sont également représentées une Renommée et quatre Vertus entourant un écu. Rappelons que dans la gravure déjà mentionnée de Humbelot, aux *Armes de Charles de Bourbon* (I.F.F. 140), la Prudence est une copie de la *Fin dernière* alors que les autres figures reproduisent une estampe de Grégoire Huret (I.F.F. 245)<sup>215</sup>.

(23) Deux cartouches gravés par Michel Lasne<sup>216</sup> se retrouvent sur plusieurs estampes. Le premier, reconnaissable aux serres sur lesquelles il est posé, orne à l'origine une *Allégorie au chancelier Séguier* dessinée par Simon Vouet<sup>217</sup> (I.F.F. 204). On le retrouve sur les *Armes de Le Mercier* (Pc 6 fol.), de *Louis Girard* et de *Jean Merlet* (Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Paris, Ms. 77, fol. 888 et 955, thèses soutenues en 1641 et 1646) chez Roussel<sup>218</sup> ; sur les *Armes du curé de Saint Nicolas* (Pc 1, P 10749) chez Humbelot<sup>219</sup> et sur celles de *Sublet, abbé de Vendôme*<sup>220</sup> (anon. Pc 2). Les montants du second sont ornés de chimères (*Allégorie au cardinal de Retz* (I.F.F. 199)<sup>221</sup> ; ces chimères réapparaissent sur des planches éditées par Jollain<sup>222</sup> (*Armes de Pierre de Louvencour* (I.F.F. 77), par Roussel<sup>223</sup> (*Armes de Charles Lagny* (Pc 2,

P 10765) par Jean Picart<sup>224</sup> (*Armes de Séguier* (Pc 2, P 10534) et par un anonyme (*Armes de Jean Aubert* (Pc 2, P 10705).

(24) Beaucoup de planches ont pour seul ornement deux angelots ; qu'ils servent de tenants ou qu'ils s'envolent pour attraper les cordelières des chapeaux épiscopaux, des palmes ou des rameaux d'olivier, ils ont connu un succès considérable, aussi ne s'étonnera-t-on pas que certains aient été pris en modèle :

— Ceux gravés par Michel Faulte<sup>224b</sup> pour les *Armes de Guillaume Aleaume* (I.F.F. 50) se retrouvent bien dénaturés par un burin maladroit autour de celles de *Simon II le Gras* (anon. Pc 2, P 10599)<sup>225</sup>.

— Ceux de Firens<sup>226</sup> tenant un cartouche aux *Armes d'Eustache de Chery* (I.F.F. 72) réapparaissent auprès des *Armes de Richelieu* dans une estampe de Picart (Pc 2, 8)<sup>227</sup>.

— Ceux de Lasne<sup>228</sup> pour l'*Allégorie à Richelieu* (I.F.F. 201) se voient sur la gravure de Jaspas Isaac<sup>229</sup> aux *Armes de Jérôme I<sup>er</sup> Bignon* (Pc 6 fol.) et sur celle de Roussel<sup>230</sup> aux *Armes de Novion* (Pc 5 h).

— Les anges adolescents à l'épaule dénudée et à la jambe découverte tenant des doubles armoiries<sup>231</sup> (Firens, I.F.F. 54) proviennent sans doute de la planche aux *Armes d'Urban VIII*<sup>232</sup> (anon. Pc 2, P 10454) et se retrouvent simplifiés auprès de celles de *Léonor de Matignon*<sup>233</sup> (anon. Pc 5 g).

— D'autres adolescents, un bras levé tenant un cartouche aux *Armes d'Hippolyte Montio de Final*<sup>234</sup> (anon. Pc 2, 102) sont repris assez librement mais non sans maladresse par Roussel pour les *Armes de Thomas Turc* (Pc 2, 103)<sup>235</sup>.

— On peut également ajouter à cet ensemble les anges gravés par Léonard Gaultier pour *Bochart* en 1612<sup>236</sup> (I.F.F. 132) souvent copiés notamment par Van Lochoy<sup>237</sup> pour *Bochart de Champigny* (Pc 1, P 10276), par Jean Picart<sup>238</sup> pour *Thomas Chambrier de Saint-Pierre* (Pc 1, P 10402), par Firens<sup>239</sup> pour *Guillaume Lanier* (I.F.F. 101) et par Michel Faulte pour *Michel le Masle* (I.F.F. 55)<sup>240</sup>.

Des hommes sauvages apparaissent souvent comme tenants des armoiries. Deux estampes, celle de Thomas de Leu<sup>241</sup>, aux *Armes de Créqui* (Pc 5 c) et celle de Michel Lasne<sup>242</sup> dédiée à *Bernard de Foix de la Valette* (I.F.F. 188), ont été copiées à plusieurs reprises avec parfois beaucoup de liberté. La première est le modèle des *Armes de Bochart de Champigny* (I.F.F. 31) chez J. de Courbe<sup>243</sup>, de celles de *La Rochefoucauld* (Pc 1, 39) chez Jean Picart<sup>244</sup> et de deux planches d'armoiries non identifiées<sup>245</sup> (anon. Pc 1, 26 et *Louis de Gouvet*<sup>246</sup>, Pc 1, 96) ; la seconde a servi de source aux *Armes de Bailleul* (Pc 6) par Roussel<sup>247</sup>, à celles de *Lavergne* (Pc 2, 120) par Jean Picart<sup>248</sup> et de *Louis Huault*<sup>249</sup> (I.F.F. 63) et *Claude Chomel* (I.F.F. 47) par Jollain<sup>250</sup>.

(25) Notons à ce propos que les graveurs reprennent souvent en les modifiant légèrement les cartouches dont ils se sont déjà servis : c'est le cas de Jollain<sup>251</sup> pour les *Armes d'Eugène de Savoie* (I.F.F. 90) et pour celles de *Fr. Feideau*<sup>252</sup> (I.F.F. 61) et de Firens<sup>253</sup> pour les *Armes de Martin Raigeot* (I.F.F. 115) et celles de *Rigougy* (Pc 2, P 10791)<sup>254</sup>.

(26) Lasne ne s'inspira pas de ce seul motif ; les attitudes de Mars et de Mercure ne sont pas sans rappeler celles données par Villamena à la *Gloire* et à la *Vertu*.

(27) Cette estampe est probablement copiée de Villamena lui-même ; on y retrouve le masque grimaçant et la guirlande rejetés par Lasne.

(28) Villamena<sup>255</sup> avec la planche aux *Armes de Jacques Sanesis* (Eb 15) devait lui aussi proposer une variante sur ce thème : sur le cartouche il assit deux angelots de 3/4, face à face. Parmi les variations françaises citons l'exemple de C. David<sup>256</sup> et de Firens<sup>257</sup> pour les *Armes de Philippe Cospeau* (I.F.F. 99) et de *Charles de la Magdelaine* (I.F.F. 99) ou encore celui de Charpignon pour les *Armes de Louis de la Rivière* (Pc 2, P 10637)<sup>258</sup>.

(29) Les Renommées sont copiées de l'*Allégorie à Richelieu* gravée par Lasne<sup>259</sup> en 1635 (I.F.F. 759). Il existe un premier état aux *Armes d'Édouard Ollier* (Pc 1, 10314), moins chargé de travaux ; sur le piédestal, deux lévriers tiennent l'écu posé sur des trophées d'armes et surmonté d'un heaume à lambrequins.

(30) Cette altération du modèle également visible sur une autre variante, de la même composition, parue chez François Dubois<sup>260</sup> (I.F.F. 19), copie simplifiée pour les ombres et les plis de l'estampe de Guérin ; à la place des armes figure le portrait de *Marie-Thérèse d'Autriche*.

Parmi les copies dérivant d'un même original, on peut également comparer les trois estampes exécutées d'après l'Allégorie aux armes d'Henri de Bourbon Condé gravée par Rousselet<sup>266</sup> d'après Le Brun<sup>261</sup> entre 1644 et 1646 (M. 288, W. 272) : celle très fidèle de Langot<sup>262</sup> (I.F.F. 34) ; celle anonyme et laborieuse dédiée à l'Assemblée du clergé de France<sup>263</sup> (Bibliothèque de la Sorbonne et une autre, médicre, de Humbelot<sup>264</sup> (I.F.F. 126) dédiée à Marie-Louise de Médavy.

(31) Cf. : table des graveurs. A une date indéterminée, mais du vivant de Jollain, Rousselet a acquis plusieurs planches gravées par cet artiste. Ce fut le cas d'au moins quatre planches allégoriques où le nom du graveur apparaît parfois caché sous des hachures :

— Une Allégorie à Armand de Bourbon<sup>265</sup> (I.F.F. 14), d'après Vouet<sup>266</sup> (?) ; le portrait du prince est remplacé par celui d'Henri de Harcourt à qui Daniel Arbinet, le 11 janvier 1652, dédia sa Thèse de Médecine (Paris, Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Ms. 77, fol. 1009). Cette composition devait être en partie copiée par un anonyme<sup>267</sup>, peut-être pour Rousselet<sup>268</sup> : la Justice assise sous un dais remplaça le portrait et la Tempérance, vue de dos, fut supprimée ; on en trouve une épreuve sur la Thèse quodlibétaire de Jacques Du Val soutenue à Paris le 22 décembre 1644, dédiée à Pierre Poncet (Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Ms. 77, fol. 935).

— Une Allégorie aux armes de Jacques de Grusse (I.F.F. 62)<sup>269</sup> est réutilisée pour la Quodlibétaire de Jacques Gamare, soutenue le 13 décembre 1646 à Paris, avec les armoiries de Louis d'Ailly<sup>270</sup> (Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Paris, Ms. 77, fol. 961). Précisons que Minerve, debout à gauche est copiée de l'Allégorie à Richelieu gravée en 1635 par Lasne (I.F.F. 759)<sup>271</sup>.

— L'Allégorie aux armes d'Antoine de Kerquezaï (I.F.F. 64)<sup>272</sup> a été réutilisée pour recevoir celles de Jean Sésné (Pc 1, P 10304).

— Les Armes de Séraphin de Mauroy (I.F.F. 80)<sup>273</sup> ont cédé la place à celles de Pierre Hachette pour la Quodlibétaire de Bertin Dieuxivoye soutenue à Paris le 7 février 1647 (Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Paris, Ms. 77, fol. 965).

(32) Cette estampe est conservée dans l'œuvre de Daret<sup>274</sup> (Ed 39) ; est-ce une œuvre de jeunesse ? Est-ce à dessein que R.A. Weigert n'en a pas fait état dans l'I.F.F. ?

(33) Signalons l'existence d'un second état, où les deux villes fortifiées et le siège figurés sur l'estrade ont disparu ; mais en bas à droite à la place du nom de Rousselet, on lit : E. Piot (ou Prot) fe.<sup>274bis</sup> (Quodlibétaire de Jean Forestier dédiée à Henri de Bourbon, soutenue à Paris le 19 novembre 1643 ; Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Ms. 77, fol. 917).

(34) De même pour son Frontispice musical<sup>275</sup> (I.F.F. 393), il reprend l'Allégorie gravée par Villamena en l'honneur du Cardinal Aldobrandini (Eb 15)<sup>276</sup> : sous son burin, les jeunes femmes perdent beaucoup de leur majesté et la scène de sa noblesse.

(35) Comme l'a remarqué Maxime Préaud (L'Œil d'or. Claude Mellan, exposition, Bibliothèque nationale, 26 mai-21 août 1988, p. 88). Goyrand n'est pas né comme on l'a dit à Sens en 1634 puisqu'il est mentionné dans un acte notarié en 1635 où il est précisé de plus qu'il naquit à Lyon. Il serait donc né en 1617 au plus tard. Selon W. Crelly (The Paintings of Simon Vouet, New Haven-Londres, 1962, n° 263, pl. XXXVIII, p. 32-34) l'Allégorie au cardinal Barberini aurait été exécutée entre 1623, date à laquelle Fr. Barberini fut fait cardinal, et 1627, date du départ de Vouet pour la France.

(36) Cf. C. Petit-Jean et C. Wickert Catalogue de l'œuvre de Robert Nanteuil, Paris, 1935, t. II, n° 165, ill. Thèse de philosophie de Charles-Maurice Le Tellier soutenue à la Sorbonne le 27 juillet 1659.

(37) La gravure de Mellan a probablement été gravée avant 1643, date de la disgrâce de Sublet de Noyers.

Parmi les copies signalons celle de N. Picart<sup>277</sup> aux Armes de Nicolas de Netz (Pc 2, 50) modifiée pour recevoir les armes de Le Bouthillier (Pc 2, 73) la colombe sur la poitrine a été effacée et la croix remplacée par des trompettes — celle de Gérard Jollain<sup>278</sup>, pour les Armes de Jean Ruzé d'Effiat (Pc 1, P 10648), de Joachim d'Estaing (Pc 2, P 10530) et enfin de P. Auvry (Pc 2, 2) mais Jollain ne se contenta pas de la seule gravure de Mellan, il reprit également une partie d'une gravure qu'il avait lui-même exécutée en l'honneur de Séraphin de Mauroy (I.F.F. 80), conservant la Justice assise sous un dais et la terrasse avec au fond l'architecture. On notera à ce propos l'étroite parenté avec une autre planche gravée par ses soins

en l'honneur d'Ambroise de Bournonville (I.F.F. 45) inspirées de deux estampes de Daret<sup>279</sup>, l'une est aux Armes de Matthieu Garnier (I.F.F. 397) ; dans l'autre, inversée avec des variantes, la Sagesse (et non l'Abondance et la Fidélité) présente les armes du dédicataire à la Justice qui a remplacé la Royauté (I.F.F. 395 et 400 — répertoriée à tort sous deux numéros différents). Cette dernière estampe, classée dans l'œuvre de Le Sueur<sup>280</sup>, a été rejetée par A. Mérot dans son catalogue, Eustache Le Sueur, Paris, 1987, R. 79, p. 414, pl. D.LXXI) ; précisons que dans la première version, les deux jeunes femmes portant les armoiries évoquent le style de Simon Vouet<sup>281</sup>.

(38) A deux reprises Karl Audran s'inspira de compositions gravées par Gilles Sadeler ; d'abord pour une Allégorie à Rodolphe II<sup>282</sup> (I.F.F. 182) reprise d'une estampe en l'honneur de Sigismond Bathori<sup>283</sup> (Hollstein, t. XXI, n° 274 ; Ec 71 b, t. III) et la 2<sup>e</sup>, un frontispice de Livre (I.F.F. 251) : Commentarii in librum Numeri<sup>284</sup>... 1622 pour lequel il reprit en partie également un Portrait allégorique de l'Empereur Matthias<sup>285</sup> (Hollstein, t. XXII, pl. CCCX, n° 310). Son estampe devait être copiée deux ans plus tard par Crispin de Passe<sup>286</sup> et recevoir l'effigie de Louis XIII (Bibliothèque des Arts Décoratifs, 281-5 — Hollstein t. XVI, n° 75, p. 113). De même Lenfant reprend une gravure de F. Van Steen d'après J. Van Hoecke, représentant Léopold-Guillaume, Archiduc d'Autriche (N 4, inconnue d'Hollstein et de Wurzbach) ; sa copie, inversée et réduite, substitue au portrait les Armes d'Henri de Bethune<sup>286bis</sup> (I.F.F. 149), et omet le globe et deux amours.

(39) Citons de Karl Audran<sup>287</sup> les Armoiries d'un inconnu soutenues par la Valeur, l'Abondance, la Prévoyance et la Vérité (I.F.F. 195, signalé à tort comme manquant ; Ed 26, 61) qui pour sa composition a repris quelques-unes des figures et l'architecture de l'Allégorie à la Maison de Savoie gravée par Villamena<sup>288</sup> d'après Lilio d'Ancona (Eb 15) en l'inversant et en changeant les attributs des vertus. Ou encore de Pierre Faber<sup>289</sup>, graveur lyonnais (I.F.F. 22), l'Allégorie aux armes des Médavy (?), copie inversée de la gravure dédiée au pape Clément VIII, gravée en 1605 au plus tard (date de décès du pape) par Villamena<sup>290</sup> ; signalons que Firens<sup>291</sup> pour les Armes de Pierre Scaron (ou Scarron ; Pc 5 i. — I.F.F. 120) s'inspira de cette composition dont il reprit les deux angelots debout sur les montants du cartouche.

(40) K. Audran<sup>292</sup> (I.F.F. 159) s'inspire de l'Allégorie à un des membres de la famille Aldobrandini gravée par F. Greuter<sup>293</sup> d'après Lilio d'Ancona (Ec 8 fol.) et (I.F.F. 401) d'une estampe montrant Athéna sur une nacelle à l'entrée d'un port (Ec 8 fol.) gravée par M. Greuter<sup>294</sup>. Signalons, également de K. Audran<sup>295</sup>, une copie dans le même sens (I.F.F. 197) d'une planche allégorique de Cherubino Alberti<sup>296</sup> (Eb 13 ; Bartsch illustré, New York, 1982, t. XVII (34), n° 115 (188)) montrant Minerve et Persée, la Philosophie et la Physique.

(41) K. Audran<sup>297</sup> dans son allégorie intitulée Propter vitia profugata (Ed 26 fol.) reprend l'Allégorie gravée par Mellan d'après Pomarancio en 1619, en l'honneur de Ferdinand II de Habsbourg (I.F.F. 260)<sup>298</sup> mais des trois groupes sculptés, il ne conserve que l'Hercule Troyen et le piédestal entouré des vices.

(42) Nous n'avons pu étudier la part réelle de la copie parmi les armoiries gravées par Daret et Audran. En effet leurs œuvres en ce genre, abondantes selon Mariette, manquent à la Bibliothèque nationale. Il en est de même, mais dans une moindre mesure, de Lasne et de Huret dont les Notes manuscrites du même Mariette (Ya<sup>2</sup> 4) mentionnent quelques allégories dont nous n'avons pas eu connaissance. Ces estampes ignorées peuvent fort bien être les originaux de pièces dont nous n'avons pas retrouvé le modèle.

(43) Ainsi dans le recueil Pc 3 consacré aux thèses italiennes, quatre pièces sont constituées à partir de la Suite des Vertus gravée par Villamena<sup>299</sup> ; il s'agit des numéros de microfilm : P. 10970 (fol. 21), 11026 (fol. 50), 11048 (fol. 60) et 10977 (fol. 24). Signalons également une copie anonyme dédiée à La Valette (?), de la gravure de F. Greuter<sup>300</sup>, Academia Parthenia (Ec 8 fol. : R. 13176) qui présente quelques variantes (Pc 3, 11069).

(44) De semblables montages ont été pratiqués pour les sujets d'histoire sainte (J. Thuillier, Poussin, Tout l'œuvre peint, Milan, 1974, R. 33, en donne un exemple).

(45) Une telle étude permettrait également de mieux comprendre la diffusion de l'iconographie depuis l'œuvre de son créateur jusqu'à la gravure utilitaire ou populaire.

## TABLE DES GRAVEURS, PEINTRES ET DESSINATEURS

Les numéros sont signalés dans le texte puis dans les notes en exposant au-dessus du nom de chaque artiste.

- ANONYME : 19, 37, 56, 75, 86, 89, 102, 106, 110, 146, 160, 162, 174, 188, 191, 194, 202, 220, 224, 225, 232 à 234, 245, 246, 263, 268.
- ALBERTI Cherubino (1553-1615) : 296.
- ANDREA D'ANCONA, cf. Lilio.
- ARPIN Cesare Giuseppe (1560/8-1640) : 143.
- AUDRAN Claude I<sup>er</sup> (1592/7-1677) : 112.
- AUDRAN Karl (1594-1674) : 93, 147, 181, 213, 282, 284, 287, 292, 295, 297.
- BERRETTINI Pierre de Cortone (1596-1669) : 85.
- BOUDAN Alexandre (vers 1600-1671) : 165.
- BOULANGER Jean (1608-vers 1680) : 22, 36, 186.
- BRESCIANO Prospero (fin XVI<sup>e</sup> s.) : 143.
- CARS Jean-François (1661-vers 1738) : 39, 43.
- CARS Laurent (1699-1771) : 212.
- CHAMPAIGNE Philippe de (1602-1674) : 77, 100, 150.
- CHARPIGNON Cl. (actif de 1637 à 1641) : 2, 10, 13, 258.
- CHASTEAU Guillaume (1635-1683) : 198.
- CHAUVEAU François (1613-1676) : 11, 54, 111, 185, 187.
- COELIO Gaspard (début XVII<sup>e</sup> s.) : 96.
- COURBE Jean de (vers 1592-après 1630) : 243.
- DARET Pierre (vers 1604-1675) : 63, 65, 66, 70, 78, 113, 177, 207, 274, 275, 279.
- DAVID Charles (ca 1595-1632) : 4, 99, 137, 149, 256.
- DUBOIS François (act. 1661) : 260.
- EDELINCK Gérard (1640-1707) : 40, 126.
- FABER Pierre (actif de 1618 à 1629 environ) : 289.
- FAULTE Michel (actif de 1612 à 1637 environ) : 224bis, 240.
- FIRENS Pierre I<sup>er</sup> (vers 1580-1638) : 3, 6, 15, 17, 27, 38, 48, 67, 68, 72, 118ter, 138, 140, 151, 152, 226, 231, 239, 253, 254, 257, 291.
- GANIÈRE Jean (vers 1615-1666) : 33.
- GANTREL Étienne (vers 1645-1706) : 199.
- GAULTIER Léonard (vers 1561-vers 1635) : 190, 236.
- GOLTZIUS Hendrick (1558-1616) : 139.
- GOYRAND Claude (vers 1617-après 1647) : 180.
- GREUTER Jean-Frédéric (1600-1660) : 46, 84, 178, 182, 293, 300.
- GREUTER Matthieu (1564-1638) : 29, 294.
- GUÉRIN Jean (avant 1639-après 1664) : 163.
- HECQUET Robert (1693-1775) : 81, 123, 197.
- HOECKE Jan Van (1611-1657) : 286bis.
- HUMBELOT Jean ou Jean-Baptiste (début XVII<sup>e</sup> s.-1674) : 7, 97, 169, 208, 210, 219, 264.
- HURET Grégoire (1606-1670) : 98, 101, 103, 104, 109, 118bis, 184, 195, 215.
- ISAAC Jaspas (vers 1585-1654) : 28, 71, 154, 229.
- JOLLAIN Gérard I<sup>er</sup> (début XVII<sup>e</sup> s.-1683) : 8, 14, 21, 75, 105, 158, 175, 176, 193, 203bis, 206, 222, 249 à 252, 265, 269, 272, 273, 278.
- LANDRY Pierre (vers 1630-1701) : 31.
- LANFRANCO Giovanni (1582-1647) : 179.
- LANGOT François (avant 1620-après 1679) : 50, 262.
- LASNE Michel (avant 1590-1667) : 16, 18, 25, 32, 35, 49, 60, 62, 76, 90, 107, 118bis, 119, 122, 157, 161, 192, 203, 209, 216, 221, 228, 242, 259, 271.
- LE BRUN Charles (1619-1690) : 41, 53, 58, 61, 82, 88, 114, 117, 127, 130, 133, 134, 167, 261.
- LECLERC Sébastien (1637-1714) : 44.
- LENFANT Jean (1615-1674) : 69, 286bis.
- LE ROY Henri (vers 1575-1652) : 30.
- LE SUEUR Eustache (1616-1655) : 64, 280.
- LEU Thomas de (vers 1555-vers 1612) : 241.
- LILIO D'ANCONA Andrea (1515-1610) : 288, 293.
- LOCHOM Michel Van (1601-1647) : 237.
- LOIR Nicolas (1624-1679) : 23.
- MATHEUS Jean (act. début XVII<sup>e</sup> s.) : 164.
- MELLAN Claude (1598-1688) : 20, 79, 189, 298.
- MERIAN Matthieu (1593-1650) : 26.
- MESSAGER Antoine (?-avant 1647) : 74.
- MIGNARD Pierre (1612-1695) : 124, 129, 136, 196.
- MONCORNET Balthazar (vers 1600-1668) : 201.
- NANTEUIL Robert (1623-1678) : 187.
- PASSE Crispin II de (1593-1670) : 286.
- PICART Jean (début XVII<sup>e</sup> s.) : 159, 224, 227, 238, 244, 248.
- PICART Nicolas (actif en 1650) : 277.
- PIERRE DE CORTONE, cf. BERRETTINI.
- PIOT E. (PROT ?) : 274bis.
- PITAU Nicolas (vers 1633-1676) : 83.
- POERSON Charles (1609-1667) : 199.
- POILLY François de (1623-1693) : 125, 128, 131, 132.
- POMARANCIO CIRCIGNANI Antonio (1560-1620) : 298.
- RABEL Daniel (1578-1637) : 108.
- RAGOT François (début XVII<sup>e</sup> s.-1670) : 153.
- ROUSSEL Paul (actif de 1605 à 1647 environ) : 1, 9, 24, 106bis, 118bis, 144, 145, 155, 160, 168, 171 à 174, 211, 214, 218, 223, 230, 235, 247, 267, 268, 270, 272, 273.
- ROUSSELET Gilles (1610-1686) : 5, 51, 55, 57, 58, 59, 87, 91, 115, 116, 135, 166, 170, 204, 260bis.
- RUCHOLLE ou RUSSHOLLE Gilles (actif de 1645 à 1662) : 200.
- SADELER Gilles II (vers 1560-1629) : 283, 285.
- SALIMBENI Venturi (1567-1613) : 143.
- STELLA Jacques (1596-1657) : 47.
- STEEN Francis Van Der (vers 1625-1672) : 286bis.
- TESTELIN Louis (1615-1655) : 92, 118.
- VALLET Guillaume (vers 1634-1704) : 45.
- VERDIER François (vers 1651-1730) : 42.
- VIGNON Claude (1593-1670) : 52, 205.
- VILLAMENA Francesco (1566-1624) : 94, 95, 120, 121, 142, 148, 156, 255, 276, 288, 290, 299.
- VORSTERMAN Lucas I<sup>er</sup> (1595-1675) : 73.
- VOUET Simon (1590-1649) : 12, 34, 80, 114, 183, 217, 266, 281.
- ZUCCO Francesco (vers 1570-1627) : 143.

Véronique MEYER