



**HAL**  
open science

# La rareté à l'épreuve du multiple : L'introduction des tirages limités dans le commerce de l'estampe (XVIIe-XVIIIe siècles)

Antoine Gallay

## ► To cite this version:

Antoine Gallay. La rareté à l'épreuve du multiple : L'introduction des tirages limités dans le commerce de l'estampe (XVIIe-XVIIIe siècles). *Histoire de l'art*, 2023, 92, pp.75-86. <hal-04637545>

**HAL Id: hal-04637545**

**<https://hal.science/hal-04637545v1>**

Submitted on 6 Jul 2024

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Antoine Gallay

# La rareté à l'épreuve du multiple

L'introduction des tirages limités dans le commerce  
de l'estampe (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

En guise d'introduction au volume réunissant les estampes d'après les tableaux et statues des collections de Louis XIV, André Félibien loue l'art de la gravure en insistant sur sa capacité à diffuser et à préserver l'image des œuvres peintes et sculptées : « par le moyen de plusieurs estampes qui se tirent d'une seule planche, l'on perpétue et l'on multiplie presque à l'infini un tableau qui demeureroit unique et qui ne pourroit subsister qu'un certain nombre d'années<sup>1</sup> ». Dans un tel contexte, la valeur de la gravure découle donc intégralement de la reproductibilité, laquelle s'opère à deux niveaux. En premier lieu, le graveur reproduit l'œuvre ou le dessin d'un autre, processus qui repose dans une large mesure sur un travail d'interprétation<sup>2</sup> – ou de « traduction », pour employer une analogie répandue au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Quel que soit le talent du graveur, le modèle et sa reproduction gravée demeurent donc essentiellement différents l'un de l'autre. En second lieu, l'image gravée sur le cuivre est reproduite sur papier autant de fois qu'il est nécessaire – ou possible – par un procédé en grande partie mécanique. Dans ce cas, l'impression garantit la reproduction intégrale et exacte de l'image, du moins jusqu'à un certain point, car il peut subsister des variations d'une épreuve à une autre en fonction de l'encre, de la qualité du papier et de l'usure de la plaque de cuivre<sup>4</sup>.

Ce double rapport à la reproduction qui caractérise l'estampe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles est aujourd'hui bien connu. En revanche, le phénomène en apparence inverse qui se manifeste au même moment est resté relativement peu exploré. Alors que l'on vante la reproductibilité mécanique de la gravure et que les techniques s'affinent et se diversifient dans le dessein de parfaire ce processus – que l'on pense au développement de la manière noire, de la manière de crayon ou de l'aquatinte<sup>5</sup> –, les amateurs d'estampes commencent à accorder une valeur particulière aux pièces rares – dont le tirage a été limité ou interrompu – et originales – c'est-à-dire qui sont dessinés et gravés par le même auteur<sup>6</sup>. En d'autres termes, une demande toujours croissante se manifeste pour les pièces qui échappent précisément à une logique de reproduction. Or ce paradoxe apparent, déjà souligné par Antony Griffiths<sup>7</sup>, me paraît constituer un phénomène crucial, non seulement pour l'histoire

de la gravure, mais plus largement pour l'histoire des valeurs artistiques occidentales. S'il s'inscrit dans le développement de la notion d'originalité, déjà esquissée au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>, il témoigne surtout de l'émergence précoce de cette « rareté artistique » dont Raymonde Moulin a cherché à identifier la logique particulière et le rôle prépondérant dans les modes de production et de consommation des objets d'art contemporains<sup>9</sup>. Cependant, afin d'éclairer l'origine de ce phénomène, on ne saurait se cantonner à l'usage d'un tel concept. En effet, pour déterminer comment s'est constituée une forme de rareté spécifique à la pratique artistique, il convient avant tout d'établir comment la rareté s'est arrogé le statut de valeur à part entière dans le champ des arts.

Cette entreprise suscite cependant un problème délicat. En effet, si l'appréciation des œuvres d'art s'est progressivement constituée en champ autonome, elle a longtemps été inscrite au sein d'un mode de consommation plus large, celui de la curiosité<sup>10</sup>. Or cette dernière, qu'elle porte sur les tableaux, les livres, les médailles, les fleurs, les pierres ou les coquilles, se trouve elle-même en grande partie déterminée par la rareté des objets : ainsi, dans le dictionnaire d'Antoine Furetière, la curiosité est-elle définie comme le « désir, [la] passion de voir, d'apprendre les choses nouvelles, secrettes, rares et curieuses<sup>11</sup> ». De ce fait, il peut sembler vain de chercher à restituer l'émergence de la rareté dans le champ des arts au moment où ceux-ci demeuraient encore étroitement associés à un champ plus vaste – celui de la curiosité – au sein duquel la rareté jouait déjà un rôle fondamental.

Afin de pouvoir résoudre cette difficulté, il faut préciser ce que l'on entend par rareté et la manière dont on peut penser la constitution de celle-ci en valeur. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la rareté signifie à la fois la qualité d'être peu abondant et tout objet pourvu de cette qualité, comme en témoigne la définition donnée par Furetière<sup>12</sup>. L'or et l'argent sont ainsi reconnus comme rares, et c'est même leur relative rareté qui détermine en grande partie leur valeur respective.

La notion de rareté peut alors sembler particulièrement significative dans le cas des tableaux et des statues qui sont des objets uniques – et qui furent perçus comme tels dès lors que l'on conçut une distinction entre l'original et ses copies. Cependant, dans un tel cas, la rareté ne peut véritablement se manifester comme une valeur particulière, puisque chaque objet, étant unique, bénéficie d'un même niveau de rareté. On peut certes nuancer cette thèse en considérant que la rareté n'est pas simplement un manque d'abondance, mais l'effet d'une demande supérieure à l'offre : plus élevé est l'écart entre l'offre et la demande pour un bien, plus rare est celui-ci. En conséquence, un objet unique pourrait également être considéré comme plus ou moins rare en fonction du nombre d'acheteurs potentiels. Or, bien qu'un tel phénomène existe déjà à la période moderne – il est notamment à la base du principe des ventes aux enchères –, il n'était pas pour autant conscientisé et, de ce fait, l'émergence d'une valeur particulière attribuée à la rareté ne peut s'expliquer dans le contexte d'objets uniques. En revanche, concevoir la rareté comme le résultat d'une disparité significative entre l'offre et la demande permet de mieux formaliser comment différents acteurs pouvaient prêter à une œuvre d'art une valeur particulière fondée sur un tel critère. En effet, on peut considérer que le rapport entre l'offre et la demande détermine intégralement le prix d'un bien, indépendamment de l'ensemble des valeurs, intrinsèques ou socialement construites, qui sont attribuées à celui-là. Dans la plupart des cas cependant, les agents économiques perçoivent une correspondance entre le prix et l'ensemble des valeurs. La raréfaction d'un bien peut alors entraîner une disparité

marquée entre le prix perçu comme étant juste et le prix réel, découlant du rapport entre l'offre et la demande. Dès lors que cette disparité est reconnue comme telle par les différents acteurs et que ceux-ci la justifient en faisant appel à la notion de rareté, celle-ci peut devenir une valeur à part entière.

Cet article se propose donc de montrer comment la rareté s'est imposée en tant que valeur dans le marché de l'estampe au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. En premier lieu, on cherchera à reconstituer comment les amateurs commencèrent à identifier et à souligner la rareté de certaines impressions jusqu'à leur prêter une valeur particulièrement élevée pour cette seule raison. Dès lors qu'une communauté d'amateurs s'accorde à attribuer à la rareté une valeur au même titre que les autres valeurs qu'elle partage déjà, il convient de s'interroger sur le transfert de cette valeur au sein des modes de production de l'estampe. On tâchera ainsi d'éclairer dans un second temps l'émergence des pratiques de réduction volontaire des tirages dans le dessein de limiter le nombre d'épreuves et d'augmenter ainsi la valeur de celles-ci en raison de leur rareté.

### ***L'éloge de l'estampe comme moyen de reproduction et la valorisation de la rareté : un paradoxe ?***

La valorisation de la gravure comme moyen de reproduction et de diffusion, tel qu'elle apparaît chez Félibien, semble largement partagée durant les décennies suivantes, comme en témoignent par exemple les écrits de Piles ou de Louis Doissin<sup>13</sup>. Dans son *Théâtre de la Passion* achevé en 1663, le graveur Grégoire Huret se sert même de cet argument pour placer la gravure au-dessus des autres arts du dessin :

[...] de tous les arts qui pratiquent la portraiture, il n'y en a aucun si avantageux que celui de graver en taille-douce, non seulement pour l'honneur de celui pour lequel on travaille, mais encore pour la réputation de l'ouvrier, puisque la planche étant gravée peut produire un si grand nombre d'estampes qui sont autant de véritables originaux, qui par la facilité de leurs transports et conservation, courent de toutes parts, comme en un instant, et entrant jusques dans les cabinets curieux, les plus reculés de l'Europe et autres parties du monde, exposent réellement à la vue et au jugement [...] non seulement les grands tableaux et galeries des peintures et sculptures, mais les palais entiers, les villes et les provinces, en mille lieux divers<sup>14</sup>.

Cependant, à la différence de ses contemporains, Huret ne souhaitait pas restreindre l'usage de la gravure à la seule reproduction d'autres œuvres. En effet, dans ce contexte, « cet art ne fait que des copies, incomparablement moindres, que leurs modèles originaux<sup>15</sup> ». Au contraire, selon Huret, lorsque le graveur est l'inventeur des compositions qu'il exécute sur le cuivre, « les estampes sont les originaux mêmes, faits par le travail du burin<sup>16</sup> ». Huret ayant lui-même inventé le dessin des grandes planches de son *Théâtre de la Passion*<sup>17</sup>, il désirait manifestement se distinguer de la majorité des graveurs qui travaillaient d'après les compositions d'autrui.

Si un tel discours demeurerait encore exceptionnel durant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, cela ne signifie aucunement qu'une hiérarchie entre la gravure d'invention et la gravure d'interprétation n'était pas déjà en partie conçue. Cette hiérarchie découlait naturellement de l'accent mis sur le rôle de l'esprit dans la rhétorique déployée à l'époque afin d'élever les arts du dessin au rang des pratiques libérales<sup>18</sup>. Par ailleurs, la préférence des amateurs pour les graveurs

qui dessinaient leurs propres compositions commençait clairement à se manifester, comme en témoigne l'engouement particulier pour les pièces de Jacques Callot, de Stefano Della Bella, de Rembrandt et de Wenceslas Hollar, sans parler de celles d'Albrecht Dürer et de Lucas van Leyden, déjà admirées au siècle précédent<sup>19</sup>. Cet engouement est lui aussi intimement lié à une nouvelle forme d'appréciation de l'estampe en tant que témoignage du travail intellectuel et manuel d'un même artiste. De la même façon que les dessins commencèrent à être appréciés durant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle en tant que moyens d'expression privilégiés du génie de l'artiste<sup>20</sup>, les estampes originales plaisaient non plus seulement pour leurs qualités intrinsèques mais aussi parce qu'elles pouvaient témoigner du génie singulier de leur auteur. Cet intérêt particulier est reflété par le prix exceptionnel de certaines pièces sur le marché. La fameuse estampe du *Christ guérissant les malades* de Rembrandt, surnommée la *Pièce aux cent florins* en raison de la somme extraordinaire qu'en aurait demandé le graveur, est sans doute l'exemple le plus remarquable de cette tendance<sup>21</sup>. Dans un tel cas, la valeur attribuée à l'estampe découlait aussi bien de ses qualités intrinsèques que de sa capacité à rendre compte de la diversité des manières dans lesquelles excellait un graveur jouissant déjà d'une très haute réputation.

Selon cette nouvelle logique de consommation, un lien étroit commençait à se dessiner entre la valorisation de l'originalité et la valorisation de la rareté. À la fin du siècle, dans l'un des chapitres de ses *Caractères* consacré à la mode, Jean de La Bruyère dénonçait précisément cet engouement pour la rareté. Il raconte ainsi comment un certain amateur d'estampes nommé Démocède pouvait se targuer d'avoir « tout Callot », à l'exception d'une seule estampe « qui n'est pas, à la vérité, de ses bons ouvrages, au contraire c'est un des moindres<sup>22</sup> », mais qu'il désespérait de trouver afin de compléter sa collection. Pour La Bruyère, une telle recherche résultait uniquement de l'attirance irrésistible et irrationnelle qu'avait développée le curieux pour la rareté, indépendamment de toute autre qualité<sup>23</sup>. Or la référence à Callot n'est pas anodine. Durant cette période, le graveur faisait l'objet d'une ferveur tout à fait particulière : les amateurs cherchaient en effet à acquérir l'intégralité de son œuvre. Dans sa description versifiée d'un cabinet idéal publiée en 1646, Georges de Scudéry rend bien compte de ce phénomène en soulignant qu'il convient d'avoir, non pas seulement quelques estampes du graveur, mais bien « toute l'œuvre de Calot en estampe à l'eau-forte<sup>24</sup> ». Selon Scudéry, le génie particulier de Callot – qui s'exprimerait aussi bien dans sa manière exceptionnelle que dans son imagination foisonnante – avait su le distinguer de l'ensemble des graveurs de son temps et rendait de fait impératif la réunion de son œuvre complet.

Pourtant, le talent de Callot n'explique que partiellement le développement de cette nouvelle mode. Le graveur avait également mis en place un mode de production largement inédit qui exerça une influence considérable sur le marché. Alors que les graveurs travaillaient généralement pour différents éditeurs à qui ils cédaient leurs cuivres, perdant ainsi totalement le contrôle du tirage, Callot avait choisi de réunir l'intégralité, ou presque, de sa production gravée chez un seul éditeur, son compatriote Israël Henriet<sup>25</sup>. En contrôlant le tirage de ses estampes pour rendre celles-ci aisément accessibles, il parvint à fidéliser une petite clientèle de fervents amateurs et à générer chez ceux-ci le souhait d'acquérir non pas un choix de ses pièces mais l'intégralité de sa production. Cependant, certaines estampes avaient nécessairement échappé à ce contrôle. Au lieu de passer entre les mains d'Henriet,

1. Sébastien Le Clerc, *Saint Claude priant*, état 1/9, 1694, eau-forte et burin, 104 × 113 mm (à la cuvette), Londres, British Museum (1917, 1208;1648).

2. Sébastien Le Clerc, *Saint Claude priant*, état 2/9, après 1694, eau-forte et burin, 78 × 108 mm (au trait carré), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie (Rés., ED-59, f. 35v).

3. Sébastien Le Clerc et Charles Eisen, *Marie-Madeleine*, état 3/9, vers 1740, eau-forte et burin, 104 × 113 mm (à la cuvette), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie (Rés., ED-59, f. 35v).

plusieurs cuivres restèrent en Italie, où le graveur avait séjourné durant sa jeunesse, tandis que d'autres furent perdus ou détruits accidentellement. En conséquence, si la reproduction centralisée qui garantissait l'accessibilité de la plupart des estampes de Callot avait pu générer un intérêt pour l'intégralité de son œuvre, elle entraînait de fait une demande accrue pour les quelques estampes dont le tirage échappait précisément à cette mainmise. En 1660, Christiaan Huygens informait son frère que Henriët lui avait montré une épreuve de Callot représentant « un ambassadeur d'Espagne fais[ant] hommage au pape du royaume de Naples, en luy présentant un cheval blanc » et qu'il refusait de la lui céder pour moins de trois louis d'or, arguant



que « personne [d'autre] que luy n'en a d'exemplaires<sup>26</sup> ». À la fin du siècle, l'empressement des amateurs à rechercher les plus rares estampes de Callot était suffisamment connu pour que La Bruyère s'empare de cet exemple afin de moquer les curieux qui s'attachaient à la seule rareté.

Une estampe en particulier devient emblématique de ce phénomène : il s'agit d'une pièce de Van Leyden, surnommée l'*Uilenspiegel*<sup>27</sup> ou parfois, en français, *L'Espiegle*. Le cuivre ayant été vraisemblablement détruit après un premier tirage, il ne subsiste qu'un nombre infime d'épreuves : à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Adam von Bartsch n'en connaissait que trois<sup>28</sup>. Un siècle et demi plus tôt, les quelques épreuves connues étaient déjà échangées à des prix extraordinairement élevés, et ces prix firent eux-mêmes l'objet de commentaires. Dans le catalogue de sa collection publié en 1666, Michel de Marolles consacre ainsi une note spécifique à l'épreuve qu'il possédait : il souligne qu'elle est « l'unique qui soit en France » et qu'une autre épreuve a été « vendu[e] il y a plus de douze ans, seize louys d'or<sup>29</sup> ». On raconte également que Rembrandt aurait acheté une épreuve pour 179 florins<sup>30</sup> tandis que Joachim von Sandrart rapporte n'avoir jamais vu d'autre épreuve que celle du grand amateur hollandais Pieter Spiering van Silvercroon, supposément acquise pour la somme astronomique de 400 florins<sup>31</sup>.

De tels prix ne sauraient être simplement justifiés par une forte disparité entre l'offre et la demande. Contrairement à la *Pièce aux cent florins* ou à d'autres estampes fameuses qui atteignaient sur le marché des prix élevés en raison de leur qualité et de la renommée de leur auteur, *L'Espiegle* est loin d'être une pièce remarquable, comme l'admet Bartsch<sup>32</sup>.



*Abraham en rendant son bœuf fécond. On la Chèvre, au d'ort La disette la suit.  
 Luy donne de l'orgueil mais sans l'irpunit ; Le bœuf bonheur n'est pas dans le bas méridio.*



*Abraham en rendant son bœuf fécond. On la Chèvre, au d'ort La disette la suit.  
 Luy donne de l'orgueil mais sans l'irpunit ; Le bœuf bonheur n'est pas dans le bas méridio.*

La demande était initialement suscitée par l'intérêt que les amateurs portaient, sur le modèle de Callot, à l'ensemble des pièces de Van Leyden en raison de la très haute réputation dont celui-ci jouissait. Mais progressivement, la célébrité de l'estampe s'émança de celle de son auteur : dans l'éloge qu'il consacre à Callot parmi ses *Hommes illustres*, Charles Perrault mentionne la pièce de Lucas en la faisant passer pour l'une des plus rares du graveur lorrain<sup>33</sup>. Qu'elle soit volontaire ou non, cette confusion atteste combien la renommée de l'estampe reposait sur son exceptionnelle rareté, indépendamment – ou presque – de tout autre critère de valeur.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette valeur est si bien reconnue qu'elle est généralement perçue, à la suite de La Bruyère, comme antagoniste à la qualité propre d'une estampe. Le grand amateur Antoine Dezallier d'Argenville affirme ainsi qu'il est inutile de s'acharner à former des œuvres complets, car cela « oblige à rechercher les méchantes pièces comme les bonnes, et ces méchantes pièces sont ordinairement les plus chères et celles qui donnent le plus de peine à trouver par leur rareté<sup>34</sup> ». Or Dezallier d'Argenville avait lui-même recherché avec passion les premières estampes de Sébastien Le Clerc, en dépit de leur grande maladresse<sup>35</sup>. Un tel avertissement atteste alors que l'antagonisme entre qualité et rareté était devenu un lieu commun permettant de distinguer le simple curieux du véritable amateur : le premier ne recherchait que ce qui était rare et seul le second acquérait des pièces par passion et par goût<sup>36</sup>.

À travers les exemples de Callot et de *L'Espiegle*, on peut ainsi observer comment la reproduction involontairement limitée de certaines estampes a pu conduire à l'émergence de la rareté comme valeur à part entière durant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. La reproductibilité mécanique de la gravure permet en effet

4. Jacques Dumont le Romain, *Agar dans le désert, secourue par un ange*, état 1/3, 1726, eau-forte, 292 × 202 mm (à la feuille), Londres, British Museum (1853.0709.550).

5. Jacques Dumont le Romain et Louis Surugue, *Agar dans le désert secourue par un ange*, état 2/3, eau-forte et burin, 298 × 217 mm (à la cuvette), Londres, British Museum (1991.1214.10).

une certaine abondance de pièces similaires. Aussi, lorsque l'abondance attendue vient à manquer dans le cas d'une estampe particulière, le prix de chaque épreuve augmente en raison de l'écart entre l'offre et la demande jusqu'au point où ce phénomène devient connu des différents acteurs du marché. Dès lors qu'une estampe suscite un intérêt particulier parce qu'elle est rare, la rareté devient une valeur. Le paradoxe initialement souligné peut donc être résolu : c'est précisément dans le cadre d'un médium reproductible que la rareté comme valeur pouvait être véritablement consensuée<sup>37</sup>.

### ***Le développement des tirages limités et la fabrication de la rareté***

Dès le moment où la rareté se trouve valorisée, il devient possible de fabriquer cette valeur en limitant volontairement la reproduction d'une estampe. Il faut cependant attendre les dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle pour qu'un tirage limité soit volontairement pratiqué d'abord non pas par un graveur mais par un amateur, Claude Potier, lequel s'était pris de passion pour les estampes de Le Clerc dès son plus jeune âge<sup>38</sup>. Dans l'avant-propos du catalogue de vente de sa collection paru en 1757, les marchands Pierre Helle et Jean-Baptiste Glomy rapportent l'anecdote telle qu'elle leur a été relatée par l'intéressé<sup>39</sup>. Sans grands moyens à ses débuts, Potier n'avait pu réunir que des épreuves communes, et il aurait été attristé de constater le peu d'intérêt que leur portaient les autres amateurs qu'il fréquentait : ceux-ci possédaient déjà toutes les pièces qu'il s'était efforcé de réunir. En 1693, Potier alla trouver Le Clerc afin de lui commander une petite estampe du sujet de son choix. Le graveur exécuta une *Vénus sur les eaux*<sup>40</sup>, remit le cuivre à Potier ainsi qu'une douzaine d'épreuves qu'il avait déjà fait tirer. Lorsqu'il la présenta aux grands curieux soucieux de posséder l'œuvre complet de Le Clerc, ceux-ci furent évidemment désireux d'en acquérir une épreuve : « ils furent donc obligés de faire leur cour au nouveau curieux, qui se fit longtemps prier, et de cette manière tira l'espèce de vengeance qu'il s'étoit promise, du mépris qu'on avoit paru faire de ses premiers essais de curiosité<sup>41</sup> ». Après avoir cédé quelques épreuves à ceux dont il convoitait l'amitié<sup>42</sup>, Potier aurait ensuite perdu la planche. Cette dernière information semble suggérer que la démarche de l'amateur n'était pas entièrement contrôlée. Bien entendu, la disparition de la planche interdit toute nouvelle reproduction, mais cette situation ne peut constituer une garantie aux yeux des amateurs, car rien ne saurait leur prouver que la planche a véritablement disparu. Il existe alors un autre moyen d'assurer la rareté d'une estampe en garantissant qu'aucune autre épreuve similaire ne pourra être imprimée par la suite : il suffit d'apporter quelques modifications au cuivre, de telle sorte que toute épreuve tirée par la suite porte la trace de ces modifications.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, il était déjà fréquent de rencontrer différents états d'une même estampe. Généralement, les graveurs tiraient plusieurs épreuves d'essai afin d'examiner l'effet de leur ouvrage pour le reprendre ensuite et le perfectionner. Cependant, cette pratique ne semble guère avoir entraîné un phénomène de valorisation de la rareté, du moins dans un premier temps. Certaines pièces particulièrement remarquables – telles les deux épreuves inachevées de *l'Adam et Ève* de Dürer, aujourd'hui conservées à l'Albertina<sup>43</sup> – avaient certainement dû être fort appréciées, mais elles restaient probablement perçues comme des objets uniques, au même titre qu'un tableau ou une statue. Durant la première

moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, quelques graveurs et éditeurs commencèrent à exploiter le principe des états dans un dessein économique : vers 1633, Henriet avait tiré pour quelques amateurs des épreuves des *Grandes Misères de la guerre* de Callot avant d'y ajouter le sixain en bas<sup>44</sup>, tandis que dès la fin des années 1640, Rembrandt tirait volontairement un certain nombre d'épreuves pour le marché avant d'opérer de nouvelles modifications sur le cuivre<sup>45</sup>. De telles pratiques répondaient cependant à d'autres enjeux que celui de limiter le nombre d'épreuves en circulation. Même à la fin du siècle, cette idée était encore absente de l'esprit du grand amateur Jacques-Louis de Beringhen, lorsqu'il demanda à Le Clerc de « ne plus livrer aucune planche [aux éditeurs] sans en avoir tiré pour lui, ou plutôt pour satisfaire les curieux, au moins une cinquantaine d'épreuves<sup>46</sup> ». Un nombre aussi important visait manifestement à permettre un équilibre entre l'offre et la demande, attestant que Beringhen n'avait aucun désir de restreindre l'accès aux épreuves et d'en augmenter la valeur en fonction de leur rareté.

En revanche, il est avéré que Potier avait rapidement formé cette idée. Une année après avoir reçu sa petite *Vénus sur les eaux*, il commanda à Le Clerc une nouvelle estampe représentant cette fois un *Saint Claude priant* (**fig. 1**). Selon la note historique rédigée par Helle en 1759 et imprimée directement avec un nouvel état de l'estampe<sup>47</sup>, il aurait fait tirer douze épreuves avant de faire effacer le saint Claude (**fig. 2**), pour demander ensuite à Charles Eisen d'ajouter une petite Marie-Madeleine à l'emplacement laissé vierge (**fig. 3**). S'il est difficile de reconstituer exactement la chronologie de ce procédé en raison du caractère lacunaire de l'explication de Helle, il semble cependant que Potier se soit initialement contenté de tirer un nombre très limité d'épreuves tout en conservant le cuivre tel quel, comme il l'avait fait pour la *Vénus sur les eaux*. Ce n'est que plus tard qu'il aurait eu l'idée d'effacer la figure et d'en tirer quelques nouvelles épreuves afin de garantir aux amateurs la rareté effective des épreuves avec le saint Claude. À ce moment-là, il avait donc bien compris que seule la modification du cuivre suivie d'un nouveau tirage définissait de manière certaine le nombre d'épreuves de l'état antérieur. En effet, il réitéra cette opération avec une seconde petite *Vénus sur les eaux* gravée par Le Clerc et retouchée ensuite par Eisen<sup>48</sup>.

Le succès économique de ce procédé demeure cependant discutable. Toujours selon la note historique de Helle, Potier aurait pu vendre chaque épreuve avec le saint Claude au prix d'une pistole, soit dix livres. Néanmoins, le catalogue de vente indique qu'il possédait encore six des douze premières épreuves, ce qui suggère que l'opération s'était avérée moins concluante qu'espéré. En outre, ces six épreuves furent achetées, avec le cuivre retouché par Eisen et dix-huit épreuves portant la Marie-Madeleine, pour seulement 72 livres et 12 sols<sup>49</sup>. C'était Helle lui-même qui en avait fait l'acquisition. Il espérait certainement revendre chaque pièce pour un meilleur prix : afin d'augmenter la valeur des épreuves avec la figure de Eisen en garantissant leur rareté, il fit modifier une fois encore le cuivre, par Charles-Nicolas Cochin cette fois, qui y remplaça la Marie-Madeleine par un saint Pierre<sup>50</sup>. Manifestement, il avait également cherché à valoriser les épreuves avec le saint Claude en amplifiant, dans sa note historique, le prix auquel Potier les aurait supposément vendues et, peut-être, en sous-estimant le nombre d'épreuves qu'il avait réellement tirées<sup>51</sup>. Quoi qu'il en soit, ce nombre de douze épreuves fut admis par les différents acteurs du marché, comme en témoigne une note manuscrite à côté de l'épreuve du British Museum<sup>52</sup> (**fig. 1**).



6. Jacques Dumont le Romain, *La Savoyarde*, état 1/2, 1739, eau-forte, 350 × 274 mm (à la feuille), Chicago, Art Institute of Chicago (2013.526).

L'exemple de Potier reste celui d'un amateur, et il est difficile de savoir quand les graveurs eux-mêmes s'emparèrent de ce procédé avec une visée commerciale. Dans les années 1780, les tirages limités et signifiés par des différences d'état étaient manifestement répandus, comme l'attestent les commentaires de François-Charles Joullain dans ses *Réflexions sur la peinture et la gravure* : il déplore en effet la « mode » des premières épreuves spécifiquement destinées aux amateurs, lesquels sont alors prêts à déboursier des sommes bien trop élevées en raison de leur « crainte de ne point avoir les productions d'un maître en vogue<sup>53</sup> », c'est-à-dire en raison de la potentielle rareté des pièces. Or, si l'on trouve déjà la mention de « premières épreuves » volontairement tirées comme telles dès 1760<sup>54</sup>, il est certain que la pratique en est bien antérieure : l'exemple de Beringhen et de Le Clerc atteste qu'un tel projet était déjà concevable à la fin du siècle précédent, même si la raréfaction des épreuves n'était pas encore en jeu ici.

À ma connaissance, le premier graveur qui semble avoir véritablement opéré des tirages limités en vue de garantir la rareté des épreuves est le peintre Jacques Dumont le Romain. En 1726, il exécuta deux planches à l'eau-forte, l'une représentant *Glaucus implorant Scylla*, l'autre *Agar dans le désert* (fig. 4). Leur extrême rareté avait déjà été remarquée au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>, ce qui suggère un tirage limité à quelques exemplaires seulement, avant que les cuivres ne soient entièrement retouchés par le burin de Louis Surugue (fig. 5). Une telle pratique n'avait *a priori* rien d'exceptionnel puisqu'il était déjà commun de tirer des épreuves d'essai à l'eau-forte pure avant que l'estampe ne soit achevée au burin<sup>56</sup>. Cependant, dans le cas présent, les deux pièces à l'eau-forte étaient pourvues d'une lettre, vraisemblablement gravée par Dumont lui-même, ce qui signifie qu'elles étaient considérées comme terminées : elles n'avaient pas été tirées comme des épreuves d'essai, mais bien comme des pièces rarissimes destinées aux amateurs.

Quelques années plus tard, Dumont développa une solution plus originale encore. Pour les estampes de *La Savoyarde* (fig. 6) et du *Joueur de musette* (fig. 7), il procéda à nouveau à un tirage extrêmement restreint après avoir terminé la gravure à l'eau-forte, puis il confia les deux cuivres à Jean Daullé pour qu'il les achève au burin. Cette fois, les épreuves à l'eau-forte pure n'étaient pourvues d'aucune lettre, mais au moins trois épreuves connues portent, dans la marge inférieure, une signature manuscrite identique (à gauche, « J. Du Mont Le Rom. p. et s. aqua forta ») et la date (à droite, « 1739 »). Dans son supplément au *Peintre-Graveur*, Prosper de Baudicour affirme que cette signature – qu'il observe sur l'épreuve de *La Savoyarde* qu'il possède<sup>57</sup> et sur l'épreuve du *Joueur de musette* à la Bibliothèque nationale<sup>58</sup> – est de la main de Dumont lui-même, ce qui est manifestement exact. D'une part, la comparaison de cette signature avec celle apposée sur un acte notarié issu de la collection Jacques Doucet soutient une telle hypothèse<sup>59</sup>. D'autre part, il serait extrêmement douteux qu'un même amateur ait eu entre les mains les

deux épreuves du *Joueur de musette* à l'eau-forte pure, qui sont aujourd'hui conservées à la Bibliothèque nationale de France et au Rijksmuseum (fig. 7), et qu'il les ait annotées de la même façon. Quoiqu'il subsiste également quelques pièces sans cette signature<sup>60</sup>, il faut penser que Dumont avait signé un certain nombre d'épreuves à la main, peut-être simplement parce que, lorsque le tirage était aussi restreint, tracer son nom sur quelques exemplaires était plus facile que de le graver directement sur le cuivre. Ce faisant, Dumont garantissait également la rareté et l'originalité des épreuves, selon une logique en fin de compte assez similaire aux tirages limités et signés qui s'imposèrent au sein du marché de l'art un siècle et demi plus tard<sup>61</sup>.

L'exemple de Dumont signale donc le début d'une pratique qui ne cessa de se développer jusqu'à nos jours dans les médiums reproductibles, que ce soit la lithographie, la photographie ou encore l'art numérique : réduire drastiquement le nombre d'exemplaires – au lieu de les multiplier selon les possibilités du médium – permet non seulement d'instaurer un déséquilibre suffisamment important entre l'offre et la demande pour générer un intérêt fondé sur la rareté, mais cette rareté elle-même devient associée à une forme d'originalité ou d'authenticité dont Walter Benjamin a essayé de rendre compte par le terme d'« aura »<sup>62</sup>. De manière significative, la valeur de la rareté s'était imposée dans le commerce de l'estampe par le biais de l'estampe originale, gravée et dessinée par un même artiste. Or, bien que les graveurs d'interprétation se soient rapidement approprié le procédé du tirage limité<sup>63</sup>, il n'en reste pas moins que le lien entre originalité et rareté semble avoir perduré dans l'imaginaire des amateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle pour se renforcer ensuite et s'installer durablement à l'ère de la reproductibilité technique.



7. Jacques Dumont le Romain. *Le Joueur de musette*, état 1/2, 1739, eau-forte, 387 × 286 mm (à la feuille). Amsterdam, Rijksmuseum (RP-P-OB-43.282).

Docteur en histoire de l'art et en histoire des sciences, Antoine Gallay est actuellement chercheur postdoctoral au département d'histoire de l'art de l'université de Genève, après avoir été chercheur boursier au Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich et au Cohn Institute for the History and Philosophy of Science à l'université de Tel Aviv. Ses recherches concernent notamment le collectionnisme de l'estampe au XVIII<sup>e</sup> siècle et son impact sur l'évolution des modes de consommation des œuvres d'art.

## Notes

- 1 André Félibien, *Tableaux du Cabinet du Roy. Statues et bustes antiques des maisons royales. Première partie*, Paris, Impr. royale, 1677, p. 1.
- 2 Sur ce concept, voir Véronique Meyer, « Gravure d'interprétation ou de reproduction ? Invention, traduction et copie : réalités historiques et techniques », dans *Estampes et gravures d'illustration*, Lyon, Institut d'histoire de l'art de Lyon, 1989, p. 41-46.
- 3 Christian Michel, « Les débats sur la notion de graveur/traducteur en France au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans François Fossier (dir.), *Delineavit et sculpsit. Dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, P.U. de Lyon, 2003, p. 151-161.
- 4 Cette dernière observation doit notamment nous conduire à nuancer la fameuse conception de l'estampe comme « énoncé pictural exactement reproductible » développée par William M. Ivins (*Prints and Visual Communication*, Cambridge, The MIT Press, 1953, p. 3, notre trad.).
- 5 Sur les différentes techniques de gravure en taille-douce, la meilleure introduction reste Ad Stijnman, *Engraving and Etching, 1400–2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, Londres, Archetype, 2012.
- 6 Voir notamment Kristel Smentek, « Paradoxes de la gravure. Originalité, authenticité et arts graphiques au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 79-106 ; Antoine Gallay, « Le problème de l'invention en gravure. L'émergence d'une théorie de la gravure comme art libéral au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1651-1674) », *Dix-septième siècle*, n° 287, 2020, p. 277-295.
- 7 Antony Griffiths, *The Print before Photography: An Introduction to European Printmaking, 1550–1820*, Londres, British Museum Press, 2016, p. 433.
- 8 Voir en particulier Pierre-Michel Menger, Neil De Marchi et Hans J. van Miegroet, « "Originals", "Copies", and Their Relative Value in Seventeenth-Century Netherlandish Art Markets », dans Victor Ginsburgh (dir.), *Economics of the Arts: Selected Essays*, Amsterdam, Elsevier, 1996, p. 27-70.
- 9 Raymonde Moulin, « La genèse de la rareté artistique », *Ethnologie française*, n° 8, 1978, p. 241-258.
- 10 Pour une réflexion historiographique et méthodologique sur cette question, voir Antoine Schnapper, *Le Géant, la Licorne et la Tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2012, p. 11-27.
- 11 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français...*, La Haye, Leers, 1690, t. I, s. v. « curiosité ». Voir notamment Bettina Dietz et Thomas Nutz, « Collections Curieuses: The Aesthetics of Curiosity and Elite Lifestyle in Eighteenth-Century Paris », *Eighteenth-Century Life*, vol. 29, n° 3, 2005, p. 44-75.
- 12 « Chose qui se trouve peu souvent. C'est la rareté de l'or et des diamants qui fait leur prix. Le cabinet du Roy est plein des plus grandes raretez de la terre, de toutes sortes de raretez » ; Furetière, *Dictionnaire universel*, t. II, s. v. « rareté ».
- 13 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, C. de Sericy, 1699, p. 71-87 ; Louis Doissin, *Sculptura, carmen. La gravure, poème*, Paris, Le Mercier, 1753, p. 14-15 et 78-86.
- 14 Grégoire Huret, *Théâtre de la Passion de N.-S. Jésus-Christ*, Paris, G. Huret, 1664, n. p.
- 15 *Ibid.*, n. p.
- 16 *Ibid.*, n. p.
- 17 À ce sujet, voir Alvin L. Clark, « La Passion de Madrid : Grégoire Huret dessinateur ; réflexions sur son invention, sa narration, son style et sa méthode », dans Nicolas Sainte Fare Garnot (dir.), *Dessins français aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, École du Louvre, 2003, p. 115-132.
- 18 Gallay, « Le problème de l'invention ».
- 19 La seule exception est Raimondi, qui en tant que principal interprète de l'œuvre de Raphaël, figure au sein du panthéon des graveurs les plus collectionnés aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.
- 20 Cette idée est clairement exprimée par De Piles (*Abrégé de la vie des peintres*, p. 67).
- 21 Voir en dernier lieu Amy Golahny, *Rembrandt's Hundred Guilders Print: His Master Etching*, Londres, Lund Humphries, 2021, p. 10-13.
- 22 Jean de La Bruyère, « Les Caractères » (1688), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1984, p. 388.
- 23 « La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et ce que les autres n'ont point » ; *ibid.*, p. 386.
- 24 Georges de Scudéry, *Le Cabinet de M. de Scudéry*, Paris, A. Courbé, 1646, p. 158.
- 25 Antony Griffiths et Hugo Chapman, « Israel Henriët, the Chatsworth Album and the Publication of the Work of Jacques Callot », *Print Quarterly*, vol. 30, n° 3, 2013, p. 273-293.
- 26 Christiaan Huygens, *Œuvres complètes*, vol. III, éd. Johan Adriaan Volgraff, David Bierens de Haan *et al.*, La Haye, M. Nijhoff, 1890, p. 208. Je n'ai pas réussi à identifier l'estampe dont parle Huygens.
- 27 Jan Pieter Filedt Kok, Bart Cornelis et Anneloes E. A. M. Smits, *The New Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700: Lucas van Leyden*, Rotterdam, Sound & Vision, 1996, n° 159. Sur la signification de ce nom : Lawrence A. Silver, « Of Beggars: Lucas van Leyden and Sebastian Brant », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 39, 1976, p. 253-257.
- 28 Adam von Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Lucas de Leyde*, Vienne, J. V. Degen, 1798,

- p. 113. Les auteurs du *New Hollstein* répertorient néanmoins onze épreuves connus.
- 29 Michel de Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris, F. Léonard, 1666, p. 37. Cette note est d'autant plus remarquable que le catalogue de Marolles ne décrit en général pas les estampes elles-mêmes mais seulement les volumes, pour chacun desquels il énumère les noms des artistes dont les pièces sont rassemblées.
- 30 Walter L. Strauss et Marjon van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, New York, Abaris Books, 1979, p. 232.
- 31 Ilja Veldman, « Portrait of an Art Collector: Pieter Spiering van Silvercroom », *Simiolus*, vol. 15, n° 4, 2015, p. 228-249, ici p. 242.
- 32 Bartsch, *Catalogue*, p. 112.
- 33 Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris, A. Dezallier, 1697-1700, t. I, p. 96.
- 34 Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, « Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux », *Mercure de France*, juin 1727, p. 1294-1330, ici p. 1301.
- 35 Voir en particulier la description du contenu du cinquième volume de l'œuvre de Le Clerc réunie par Dezallier d'Argenville, dans Pierre Rémy, *Catalogue raisonné des tableaux, estampes, coquilles, et autres curiosités, après le décès de feu M. Dezallier d'Argenville*, Paris, Didot, 1766, p. 95-96. À ce sujet, voir Antoine Gallay, « Sébastien Le Clerc (1637-1714). Entre arts et sciences : les ambitions d'un graveur au siècle de Louis XIV », thèse de doctorat, université de Genève / université Paris-Nanterre, 2021, p. 315-316.
- 36 Sur cette distinction, voir Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champ Vallon, 2008.
- 37 Un phénomène similaire a été observé dans le développement de la bibliophilie à la même période ; Ralph Franklin, « Conjectures on Rarity », *The Library Quarterly*, vol. 44, n° 4, 1974, p. 309-321.
- 38 Laurent-Josse Le Clerc, « Abrégé de la vie de Sébastien Le Clerc », transcrit dans Antoine de Lantenay [Louis Bertrand], *Mélanges de biographie et d'histoire*, Bordeaux, Feret et fils, 1885, p. 402-436, ici p. 421. Voir également Gallay, « Sébastien Le Clerc », p. 314-315.
- 39 Pierre Charles Alexandre Helle et Jean-Baptiste Glomy, *Catalogue raisonné des tableaux, desseins et estampes des plus grands mairtes[sic], qui composent le Cabinet de feu Monsieur Potier...*, Paris, Didot, 1757, p. iv-vii.
- 40 Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français : graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle. Sébastien Leclerc*, Paris, Bibliothèque nationale, 1980, n° 447.
- 41 Helle et Glomy, *Catalogue*, p. vi.
- 42 Helle et Glomy précisent qu'on « ne connoît guères que deux ou trois épreuves de la première Vénus, dont une est chez le roi, et vient de l'œuvre de feu M. de Beringhen, à qui M. Potier en avoit fait présent » ; *ibid.*, p. 104.
- 43 Rainer Schoch, Matthias Mende et Anna Scherbaum, *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*, Munich, Prestel, 2001, n° I.39. Sur ces pièces, voir aussi Jeffrey Chipps Smith, *Dürer*, Londres, Phaidon, 2012, p. 124-128, 130 et 132-138.
- 44 Griffiths et Chapman, « Israel Henriet », p. 278.
- 45 Robert Fucci, « Rembrandt and the Changing Print », dans *Rembrandt's Changing Impressions*, Cologne, W. König, 2015, p. 15-40.
- 46 Le Clerc, « Abrégé », p. 436.
- 47 Préaud, *Inventaire*, n° 18, état 8/9. Voir aussi Roger-Armand Weigert, « Les transformations d'une vignette. Trois "collaborateurs" imprévus : Sébastien Le Clerc, Eisen, Charles-Nicolas Cochin », *L'Amateur d'estampes*, vol. 11, n° 5, 1932, p. 145-153.
- 48 Préaud, *Inventaire*, n° 448.
- 49 Helle et Glomy, *Catalogue*, p. 126, n° 588 (exemplaire annoté, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, VP RES 1756/2).
- 50 Préaud, *Inventaire*, n° 18, état 4/9.
- 51 Tout comme il était resté volontairement très imprécis au sujet du nombre d'épreuves qu'il avait fait lui-même tirer avec le saint Pierre (Weigert, « Les transformations d'une vignette », p. 153).
- 52 L'épreuve est collée sur une feuille de papier sur laquelle est rédigée la note manuscrite : « Saint Claude / la première impression de laquelle seulement douze épreuves ont été tirées, avant que la figure ne soit changée en Madeleine » (« S<sup>c</sup> Claude / The first Impression of which only 12 prints were taken off before the figure was altered to that of the Magdalen »).
- 53 François Charles Jollain, *Réflexions sur la peinture et la gravure accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général*, Metz, C. Lamort, 1786, p. 137-138.
- 54 Antony Griffiths, « Proofs in Eighteenth-Century French Print-making », *Print Quarterly*, vol. 21, n° 1, 2004, p. 3-17, ici p. 11-12.
- 55 Prosper de Baudicour, *Le Peintre-Graveur français continué ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. I, Paris, Bouchard-Huzard, Rapilly, Vignerès, 1859, p. 1-2.
- 56 Griffiths, « Proofs », p. 6.
- 57 Baudicour, *Le Peintre-Graveur français*, p. 8, n. 1.
- 58 Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, AA-3 (Dumont, Jacques).
- 59 Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Autographes 46, 10, 2.
- 60 Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, EE-10-FOL, p. 21 ; Vienne, Albertina, F/III/25/70.
- 61 Il manque encore aujourd'hui une histoire du développement des tirages limités et autres pratiques afférentes au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. On pourra cependant consulter utilement Michel Melot, *L'Estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994, p. 85-89 et 118-164.
- 62 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), éd. et trad. Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, 2013.
- 63 Griffiths, « Proofs », p. 12-15.