



Article scientifique

Article

2020

Accepted version

Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

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)

Gallay, Antoine

How to cite

GALLAY, Antoine. 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). In: Dix-septième siècle, 2020, vol. 287, n° 2, p. 277–295. doi: 10.3917/dss.202.0277

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:153653>

Publication DOI: [10.3917/dss.202.0277](https://doi.org/10.3917/dss.202.0277)

Le problème de l'invention en gravure. L'émergence d'une théorie libérale de la gravure au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1651-1674)

Dans un poème dédié à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1753, le Jésuite Louis Doissin rappelait que, parmi les graveurs en taille-douce, se trouvaient « des génies puissants, qui riches de leur propre fond, dédaignent quelquefois une imitation servile, inventent eux-mêmes, et exécutent d'après ce qu'ils ont conçu » : ces graveurs-là, renchérit Doissin, « Minerve les place parmi les peintres¹ ». Or, quelques pages auparavant, il avait pourtant prévenu les graveurs de son temps que « le point décisif pour votre gloire, est de graver *d'après* les Peintres les plus célèbres de chaque siècle, de les imiter, de les rendre fidèlement² ». Une telle contradiction pourrait aisément passer pour le résultat d'une inattention sans conséquence, si elle ne s'étendait – sous un jour certes moins clair – à la très grande majorité des discours produits au cours du XVIII^e siècle³ : tous se concentrent effectivement sur ce que l'on peut appeler aujourd'hui la gravure de reproduction, ou d'interprétation⁴, et ce n'est qu'en passant, sans vraiment s'arrêter, que certains auteurs décernent leurs lauriers aux graveurs d'invention⁵. En d'autres termes, on pouvait reconnaître à la gravure d'invention sa supériorité et se refuser cependant à l'intégrer au sein d'une théorie générale de la gravure⁶.

Certes, la gravure d'invention pouvait passer pour une pratique marginale, en particulier au sein de l'élite des graveurs appelés à œuvrer pour le roi. Depuis François I^{er}, la production gravée se consacrait presque exclusivement à la reproduction des œuvres peintes et sculptées⁷. Il semble que l'intégration de la gravure au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1654 dût en conséquence relever de la même logique. Du moins est-ce l'argument que l'on employa lorsque, au lendemain des troubles de 1789, certains graveurs eurent l'audace de prétendre réformer l'institution en une « Académie centrale de peinture, sculpture, gravure et architecture⁸ » : en réponse à de telles revendications, les officiers firent valoir que la gravure n'était pas un art « constitutionnel » de l'Académie, mais seulement un art « additionnel », et donc inférieur, comme l'indiquait justement sa fonction supposée : « [l]e roi a permis qu'[elle]

¹ Louis Doissin, *La Gravure, poème*, Paris, Le Mercier, 1753, p. 41.

² *Ibidem*, p. 14 (je souligne).

³ Pour une bonne introduction à la théorie de la gravure au XVIII^e siècle, voir Christian Michel, « Les débats sur la notion de graveur/traducteur en France au XVIII^e siècle », in François Fossier (dir.), *Delineavit et sculpsit : dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVI^e au XX^e siècle : mélanges offerts à Marie-Félicie Pérez-Pivot*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 151-161 ; voir également Norberto Gramaccini, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert : eine Quellenanthologie*, Bern, Peter Lang, 1997.

⁴ Sur l'emploi de ces deux qualificatifs, voir Véronique Meyer, « Gravure d'interprétation ou de reproduction ? Invention, traduction et copie : réalités historiques et techniques », in *Estampes et gravures d'illustration*, Lyon, Institut d'histoire de l'art de Lyon, 1989, p. 41-46.

⁵ Voir les textes réunis in Norberto Gramaccini, *op. cit.*, p. 99-131. Parmi les exemples les plus frappants, se trouve l'article sur la gravure donné par Jacques François Chéreau, in *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Paris, Panckoucke, 1788, vol. I, p. 393.

⁶ Lorsque Claude-François Desportes appelait de ses vœux « de nouveaux sujets de dissertations » sur le sujet de la gravure, il souhaitait que de tels efforts se concentrassent exclusivement sur la gravure d'interprétation, et non sur la pratique de « ceux qui se sont distingués par la composition et la fécondité du génie » (Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, ENSBA, 2006-2015, t. V, p. 123-124, cité in Christian Michel, Les débats... art. cit., p. 153).

⁷ La production gravée autour de Fontainebleau est à cet égard exemplaire (voir notamment Henri Zerner, *École de Fontainebleau : gravures*, [Paris], Arts et Métiers graphiques, 1969, p. VII-XXXIX).

⁸ Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793) : la naissance de l'École française*, Genève, Droz, 2012, p. 138, 269-274.

y soit admis[e] en 1654, comme un moyen de multiplier les ouvrages des habiles peintres et sculpteurs⁹. »

L'historiographie semble être restée tributaire de cette construction. Selon plusieurs travaux récents, l'Académie, formée en 1648 dans le but de défaire les peintres et sculpteurs privilégiés du poids des guildes¹⁰, ne se serait guère prêtée à l'inclusion des graveurs, et ceux-ci, libres de toute corporation, n'auraient pas vu l'intérêt de s'engager au sein d'une entreprise dont les enjeux ne les concernaient pas¹¹. Ce ne fut que lorsque Colbert attribua à l'estampe un rôle prépondérant dans l'élaboration de sa politique culturelle que les graveurs auraient été pleinement encouragés à rallier l'institution¹².

Cette interprétation me paraît entièrement négliger la question des ambitions des graveurs, et c'est précisément sous cet angle que je me propose de reconsidérer les motifs de l'intégration de la gravure au sein de l'Académie. Si les peintres et sculpteurs s'étaient certes réunis dans le but de sauvegarder leurs prérogatives face aux menaces que faisait peser la Maîtrise, ils aspiraient également à gagner en prestige social sur le modèle qu'offraient alors la théorie de l'art italienne¹³. Il importe donc d'évaluer dans quelle mesure ces aspirations se retrouvent également au sein du milieu des graveurs parisiens, et de reconnaître comment l'ensemble des discours visant à élever le statut des arts de la peinture et de la sculpture put conduire à l'élaboration d'une théorie de la gravure comme art libéral. C'est dans ce cadre que la question de l'invention me paraît jouer un rôle fondamental : ce concept occupait en effet une place essentielle parmi les discours qui se tenaient au sein de l'Académie¹⁴, et ne pouvait de fait avoir échappé aux graveurs.

Je m'attacherai donc à examiner la manière par laquelle les liens étroits qui unissaient certains membres de l'Académie avec l'élite des graveurs parisiens permit l'élaboration d'une théorie libérale de la gravure conduisant à distinguer le mérite de l'invention de la pratique de l'interprétation. De fait, cette étude permettra d'éclairer sous un nouveau jour l'origine de la position complexe de l'invention au cœur des théories de la gravure du XVIII^e siècle.

⁹ Cité *in ibidem*, p. 272. À toutes fins utiles, on pourra consulter le corpus des sources relatives aux arts du dessin durant les premières années de la Révolution française, *Art et Démocratie (1789-1792)*, récemment édité en ligne sous la direction de Christian Michel (<https://catima.unil.ch/art-democratie/fr>).

¹⁰ Sur cette question en particulier, on pourra consulter, parmi la littérature récente, l'ouvrage déjà mentionné de Christian Michel, (*L'Académie...*, *op. cit.*, p. 22-54), celui d'Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand siècle* (Paris, Gallimard, 2004, p. 114-153), ainsi que l'article Mickaël Szanto, « La querelle des maîtres peintres et sculpteurs de Paris et des "privilegiés" du roi au XVII^e siècle : quelques points de jurisprudence » (*in* Véronique Gerard-Powell (dir.), *Artistes, musées et collections : un hommage à Antoine Schnapper*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 65-77).

¹¹ Christian Michel, « Les graveurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle », *in* Peter Fuhring (et al.), *L'estampe au Grand Siècle : études offertes à Maxime Préaud*, Paris, École nationale des Chartes, Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 489-490.

¹² Jean-Gérald Castex, « Le statut des graveurs à l'Académie royale de peinture et de sculpture », *in* Markus A. Castor (dir.), *Druckgraphik : zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 308 ; Carl Goldstein, « Printmaking and Theory », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 71, n° 3, 2008, p. 388.

¹³ Antoine Schnapper (*op. cit.*, p. 122-123) note que c'était essentiellement « l'ambition intellectuelle et sociale » qui animait les académiciens. Cependant, Mickaël Szanto (art. cit.) a récemment nuancé cette interprétation pour souligner la réalité des problèmes juridiques qu'avaient pu rencontrer certains artistes privilégiés. Sur le rôle du modèle italien pour les académiciens, voir également Edouard Pommier, « L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modèle italien », *in* *Les peintres du roi : 1648-1793. Musée des beaux-arts de Tours, 18 mars - 18 juin 2000, Musée des Augustins, à Toulouse, 30 juin - 2 octobre 2000*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 51-60.

¹⁴ Je me bornerai ici à citer la préface des conférences de 1667, dans lesquelles « [l']on fera donc voir que non seulement le Peintre est un artisan incomparable, en ce qu'il imite les corps naturels et les actions des hommes, mais encore qu'il est un auteur ingénieux et sçavant, en ce qu'il invente et produit des pensées qu'il n'emprunte de personne » (André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668, n.p., préface).

Au début de l'année 1660, un certain Jacques Seton de Lavenage¹⁵ avait présenté au Conseil d'État le projet d'établir en corporation les graveurs de Paris¹⁶. Certains d'entre eux-ci s'étaient alors empressés d'opposer au Chancelier Pierre Séguier « quelques raisons contre l'établissement d'une maîtrise en l'art de la gravure en taille-douce¹⁷ ». La démarche fut couronnée de succès : le Conseil, réuni à Saint-Jean-de-Luz en présence du roi, prononça l'arrêt du 26 mai 1660, reconnaissant ainsi le statut libéral de la taille-douce et garantissant aux graveurs leur indépendance de tout système corporatif¹⁸.

L'élaboration de la supplique destinée à Séguier permet de détailler le processus par lequel la gravure se constitua en art libéral. Il n'est pas anodin que les graveurs eussent confié à Robert Nanteuil, certainement le plus lettré d'entre eux¹⁹, le soin de rédiger l'argumentaire de la supplique²⁰. De fait, ce texte paraît avoir été directement emprunté aux discours qui avaient marqué la fondation de l'Académie, en témoigne une comparaison avec la fameuse requête que Martin de Charmois avait présenté au Conseil en 1648, et dans laquelle figurait, sur le modèle de la théorie de l'art italienne, la prééminence accordée au travail intellectuel dans la pratique picturale²¹.

Sans surprise, Nanteuil soulignait de la même façon combien la gravure ne pouvait être réduite au travail manuel, et combien elle dépendait également « du génie, de l'imagination, et de quelques autres talents particuliers à ceux qui l'exercent²² ». Mais la ressemblance entre les deux discours ne s'arrête pas là. Comme de Charmois affirmait la nécessité de distinguer peintres et sculpteurs du « corps mécanique » composés d'« ignorants » tout juste bons à « peindre la porte de la basse-cour et à polir quelques pièces de marbre²³ », les graveurs en taille-douce devaient, selon Nanteuil, s'élever au-dessus « des ignorants » qui voulaient « par cette maîtrise être assurez du débit de leurs méchants ouvrages²⁴ ». Le caractère vénal de ces « ignorants » est alors directement opposé au désintéressement des requérants. De Charmois souligne que ces derniers – au nom desquels il parle – pouvaient se targuer de ne pas tant se préoccuper d'eux-mêmes que de tous les peintres et sculpteurs, « tant Français qu'étrangers qui sont présentement à Paris ou qui se peuvent habituer, auxquels elle [*i.e.* la remontrance] désire

¹⁵ Sur l'identification, plutôt probante, de ce personnage, voir Rémi Mathis, « Le “Sr de Lavenage”. L'homme à l'origine de l'ultime tentative d'ériger les graveurs en corps de métier (1660) », *Nouvelle de l'estampe*, n° 252, 2015, p. 32-33.

¹⁶ Sur ce sujet, voir Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1986, p. 96-99.

¹⁷ *Abrégé de quelques raisons contre l'établissement d'une maîtrise en l'art de la gravure en taille-douce ou Très humble remontrance à Monseigneur le Chancelier, protecteur des sciences et des arts*, transcrit in Eugène Bouvy, *Robert Nanteuil*, Paris, Le Goupy, 1924, p. 18-20.

¹⁸ Marianne Grivel (*Le commerce...*, *op. cit.*, p. 99) a justement souligné l'importance de cet acte législatif. Voir la transcription du document in *ibidem*, p. 406-407.

¹⁹ Sur les relations de Nanteuil avec la cour et le milieu des lettres, voir Audrey Adamczak, *Robert Nanteuil, ca. 1623-1678*, Paris, Arthéna, 2011, p. 48-59.

²⁰ L'attribution de la requête à Nanteuil est démontrée par Eugène Bouvy (*op. cit.*, p. 21-30). Que le manuscrit soit autographe n'assure pas pour autant qu'il fût entièrement rédigé par Nanteuil lui-même (*ibidem*, p. 30 ; Marianne Grivel, *Le commerce...*, *op. cit.*, p. 98).

²¹ Je me réfère à la transcription donnée par Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (*op. cit.*, t. I, p. 65-75).

²² *Abrégé...* transcrit in Eugène Bouvy, *op. cit.*, p. 20.

²³ Transcrit in Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *op. cit.*, t. I, p. 71.

²⁴ *Abrégé...* transcrit in Eugène Bouvy, *op. cit.*, p. 19. Il n'est pas anodin que l'arrêt conduisît à la séparation de la taille-douce avec les autres pratiques de gravure, restées instituées en corporation : dans les statuts des maîtres tailleurs et graveurs de Paris, enregistrés le 15 mai 1662, il est précisé que ceux-ci ne comprennent pas les graveurs en taille-douce (Marianne Grivel, *Le commerce...*, *op. cit.*, p. 99, note 52).

conserver la liberté dont jouissent ceux qui exercent des arts nobles et privilégiés²⁵ ». Quant à Nanteuil, il affirme au Chancelier que « ceux qui ont l'honneur de lui demander sa protection et qui l'espèrent le font seulement pour la gloire et l'avancement de cet art, pour le plaisir et l'utilité du publique, et non pas pour le grand préjudice que cette maîtrise leur causeroit en particulier²⁶ ». En distinguant une pratique intellectuelle et vertueuse d'une pratique vénale et mécanique, l'élaboration de libéralité de la gravure en taille-douce évoquait indéniablement la façon dont la libéralité de la peinture avait été défendue douze ans auparavant.

Si l'influence de l'arrêt de Saint-Jean-de-Luz sur le métier de graveur a été largement soulignée, l'originalité de la conception qui y était présentée n'a guère été discutée. Or la requête de 1660 peut non seulement être rapproché du discours sur la peinture, mais le processus par lequel les graveurs, et Nanteuil en particulier, s'approprièrent ce discours peut être précisément retracé.

Avant l'initiative de Lavenage, la liberté de pratiquer la taille-douce avait en effet déjà été menacée²⁷. En février 1651, François Mansart avait obtenu un privilège pour s'assurer du contrôle de l'entièreté de la production gravée à Paris²⁸. Un comité d'opposition réunissant graveurs et libraires avait alors délégué Charles Errard auprès du Garde des sceaux dans l'espoir d'obtenir l'annulation des prérogatives de l'architecte. L'implication du peintre dans cette entreprise suggère une démarche soigneusement réfléchie. La convention que les graveurs et les libraires passèrent le 12 février ne comptait pas encore Errard parmi les signataires, ce qui suggère que l'inclusion du peintre, attestée lors de la seconde convention du 24 février, fut décidée durant le court laps de temps qui séparait l'élaboration de chacun des deux documents²⁹.

En faisant appel à Errard, les graveurs et libraires réunis contre Mansart avaient en réalité cherché l'appui de l'Académie elle-même : le lendemain de la signature de la seconde convention, les procès-verbaux de l'Académie indiquent que l'institution « a résollu de s'opposer au privilège que le sieur de Mansar a frauduleusement obtenu et pour cet effet nommé Monsieur Erart pour desputé, avec ceux que les autres corps intéressés y ont nommé³⁰ ».

Ce jour-là, l'Académie s'était extraordinairement assemblée dans le but de traiter des articles que la Maîtrise leur avait présentés³¹. La situation était critique : les maîtres venaient également de déposer au Parlement une requête pour s'opposer aux lettres patentes de l'Académie, celles-ci n'ayant pas encore été enregistrées³². Errard, qui pouvait alors passer pour l'un des hommes les plus influents du groupe³³, avait sans doute informé ses confrères de l'initiative contre Mansart, et les avait encouragés à approuver l'engagement de l'Académie en faveur des graveurs, probablement en soulignant combien cette contribution serait à même de renforcer une influence encore précaire : en plus de rallier de nouveaux partisans, l'Académie s'attribuait publiquement l'exclusivité du privilège dont Mansart se prévalait³⁴.

²⁵ Transcrit in Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *op. cit.*, t. I, p. 74.

²⁶ *Abrégé...* transcrit in Eugène Bouvy, *op. cit.*, p. 20

²⁷ Voir Marianne Grivel, *Le commerce...*, *op. cit.*, p. 93-96.

²⁸ *Ibidem*, p. 94-96.

²⁹ Transcrit in *ibidem*., p. 403-405.

³⁰ Anatole de Montaiglon (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1792*, Paris, J. Baur, 1875, t. I, p. 41.

³¹ *Idem*.

³² Voir Antoine Schnapper, *Le métier de peintre...*, *op. cit.*, p. 133 et Bénédicte Gady, *L'ascension de Charles Le Brun : liens sociaux et production artistique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 239.

³³ Voir à ce sujet Emmanuel Coquery, *Charles Errard, ca. 1601-1689 : la noblesse du décor*, Paris, Arthena, 2013, p. 72-74.

³⁴ « [...] l'Académie considérant qu'il n'y avait qu'elle qui pût légitimement prétendre à ce droit [...] résolut de se joindre avec ceux qui y étaient plus particulièrement intéressés » (Nicolas Guérin, *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie*, transcrit in Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *op. cit.*, t. III, p. 207). Voir également Anatole de Montaiglon (éd.), *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, Paris, P. Jannet, 1853, vol. I, p. 81-82.

Or l'intervention d'Errard avait sans doute conduit à poser les premières pierres d'une théorie de la gravure comme art libéral. En effet, dans sa requête auprès du Garde des sceaux, le peintre aurait argué que l'initiative de l'architecte était « contraire à la liberté de cette portion des beaux-arts³⁵ ». Pour rédiger un tel discours, il avait très probablement dû mobiliser les arguments que Martin de Charmois avait déployés, quelques années auparavant, pour supplier le roi d'accorder son soutien à l'Académie.

Comme Nanteuil comptait lui-même parmi les signataires de l'initiative contre Mansart, il avait dû être amené à se familiariser avec la rhétorique de Martin de Charmois grâce à l'intervention d'Errard. La filiation entre les deux discours éclaire alors le rôle fondamental que joua l'Académie dans l'élaboration d'une théorie libérale de la gravure. Que les graveurs et libraires eussent fait appel à Errard dans l'espoir d'obtenir l'appui de l'Académie témoignent de l'intérêt qu'ils pouvaient déjà porter à l'institution, intérêt qui ne fit que croître par la suite. En effet, les académiciens avaient répondu d'une manière qui pouvait dépasser toutes les attentes initiales : en prenant le parti de s'opposer à Mansart, ils avaient appliqué à la gravure un discours jusqu'à présent réservé aux domaines de la peinture et de la sculpture. Le soutien de l'Académie en 1651 avait donc fourni aux graveurs les armes nécessaires pour lutter contre le projet de 1660, et conduit *de facto* à la fonder en art libéral.

LA RÉUNION DES PEINTRES ET DES GRAVEURS À L'ACADÉMIE : UNE CONJONCTION D'INTÉRÊTS

L'ouverture de l'Académie aux graveurs, statuée en décembre 1654³⁶, découlait indirectement de l'implication des académiciens contre Mansart. Quelques années auparavant, Abraham Bosse, l'un des principaux acteurs du projet d'opposition³⁷, avait vraisemblablement saisi l'opportunité que pouvait représenter son intégration au corps de l'Académie. Ayant offert d'enseigner gratuitement la perspective et la géométrie aux étudiants de l'institution, il reçut le 4 novembre 1651 ses lettres d'académicien honoraire, lui conférant voix délibérative durant les séances³⁸. Si l'Académie avait peut-être éprouvé le besoin de compter dans ses rangs un individu qui, « étant en grande considération chez les maîtres », savait se faire écouter de ceux-ci³⁹, on ne saurait cependant négliger que Bosse était certainement à l'origine de l'honneur qu'il recevait, et que ce fut lui qui sut inciter les académiciens à reconnaître, au-delà de la qualité de ses enseignements, le rôle qu'il pouvait jouer au sein de la lutte contre la Maîtrise. En d'autres termes, l'intégration de la gravure au sein de l'Académie découlait aussi bien des intérêts de l'institution que des ambitions des graveurs.

Bien que les académiciens eussent pris soin de noter qu'un tel honneur ne devait « tirer à aucune conséquence pour les autres graveurs⁴⁰ », la réception de Bosse à l'Académie avait sans aucun doute conduit à la régularisation de leur admission trois ans plus tard. On avait néanmoins pris soin de modérer leur pouvoir décisionnel, en réservant la voix délibérative aux seuls officiers, et en interdisant aux graveurs d'accéder à ce rang⁴¹. Afin de permettre à Bosse

³⁵ *Ibidem*, p. 82.

³⁶ *Articles que le Roy veut estre augmentez et ajoutez aux premiers Status et Reglemens de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 24 déc. 1654, art. xv, transcrit in Benhamou *Regulating the Académie : art, rules and power in « Ancient régime » France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p. 111.

³⁷ Marianne Grivel, *Le commerce...*, *op. cit.*, p. 95.

³⁸ Anatole de Montaiglou, *Procès-verbaux...*, *op. cit.*, vol. I, p. 58.

³⁹ Anatole de Montaiglou, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 126 ; Nicolas Guérin, *Relation...*, *op. cit.*, p. 212-213.

⁴⁰ Anatole de Montaiglou, *Procès-verbaux...*, *op. cit.*, vol. I, p. 58.

⁴¹ La restriction de la voix délibérative aux seuls officiers fut régularisée au même moment (*Articles...*, 24 déc. 1654, art. ix, transcrit in Reed Benhamou, *op. cit.*, p. 110), et les graveurs ne pouvaient prétendre qu'au statut d'académiciens et non d'officiers (*Articles...*, 24 déc. 1654, art. xv, transcrit in *ibidem*, p. 111).

de conserver néanmoins le droit à la délibération, on l'avait alors nommé conseiller⁴², titre encore réservé aux anciens professeurs⁴³. Ces mesures semblent témoigner du grand cas que l'on faisait de Bosse plutôt qu'elles ne révèlent un véritable encouragement à l'intention de la communauté des graveurs elle-même.

Le caractère exceptionnel de l'ascension de Bosse n'eut d'égal que la brutalité de sa chute. Le graveur pouvait se targuer d'avoir obtenu un statut similaire à celui des peintres les mieux considérés⁴⁴ jusqu'à ce que la fameuse série de disputes qui l'opposa à Le Brun, puis à l'ensemble des académiciens, le contraignit à quitter l'institution en 1661. Si ce conflit reposait en partie sur le rigorisme du graveur envers l'application de la perspective dans les arts du dessin⁴⁵, on lui reprocha également de ne pas s'être limité aux enseignements dont on l'avait chargé, mais d'avoir voulu s'étendre « sur toutes les parties de la peinture⁴⁶ ».

Peu après le départ de Bosse, les premiers graveurs se présentèrent enfin. Cinq d'entre eux furent admis en l'espace de quelques mois, à savoir François Chauveau et Gilles Rousselet le 14 avril 1663, Pierre van Schuppen et Grégoire Huret le 7 août, et Guillaume Chasteau le 28 décembre⁴⁷. Les raisons de cette soudaine affluence restent difficile à expliquer. Le 8 février 1663, Le Brun était parvenu à faire enregistrer par le Conseil d'État un arrêt visant à contraindre tous les peintres et sculpteurs privilégiés d'intégrer l'Académie, sous peine de voir leurs brevets révoqués⁴⁸. Bien que cette manœuvre ne concernât pas directement les graveurs, elle s'intégrait peut-être dans une série d'autres mesures prises par les académiciens afin de grossir les rangs de l'institution⁴⁹. Si l'existence de telles mesures reste invérifiable, il est néanmoins permis de questionner les objectifs qui auraient éventuellement incité l'Académie à favoriser la réception des graveurs en 1663.

Il a été suggéré que cette affluence coïncidât avec les premières étapes de l'élaboration de la politique culturelle de Colbert : à défaut de tous se prévaloir d'un brevet royal, les graveurs au service de la couronne devaient au moins être reçus académiciens⁵⁰. Cette interprétation repose sur un anachronisme. Bien que le ministre eût effectivement été sensibilisé au potentiel de l'image gravée dès 1662⁵¹, les premiers projets développés sous son égide n'incluaient

⁴² Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux...*, *op. cit.*, vol. I, p. 105.

⁴³ *Articles...*, 24 déc. 1654, art. VII, transcrit in Reed Benhamou, *op. cit.*, p. 109-110.

⁴⁴ Le rôle de Bosse dans les débuts de l'entreprise théorique de l'Académie est attesté par une mention des procès-verbaux, rédigée le 7 juin 1653 : « [...] suivant la proposition faite en l'assemblée précédente touchant la table des matières du rasonnement de la Peinture, Monsieur Bosse a aporté son advis, comme a fait aussy Messieurs Testelin, l'ayné et puisnéz, et, pour ce que le temps n'en a peu permettre la résolution, l'on a remis à l'assemblée suivante, comme de toute les autres propositions. » (Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux...*, *op. cit.*, vol. I, p. 73). Voir également à ce sujet Marianne Cojannot-Le Blanc, *D'acide et d'encre : Abraham Bosse (1604?-1676) et son siècle en perspectives*, Paris, CNRS, 2004, p. 167-193.

⁴⁵ Sur les raisons de la démission de Bosse, voir en dernier lieu Marianne Cojannot-Le Blanc, *op. cit.*, p. 203-224.

⁴⁶ Cité in *ibidem*, p. 216-217.

⁴⁷ Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux...*, *op. cit.*, vol. I, p. 223, 234, 241.

⁴⁸ L'arrêt est transcrit in Ludovic Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture : étude historique*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 254-256.

⁴⁹ C'est du moins l'hypothèse de Christian Michel (Les graveurs..., art. cit., p. 484) ; voir aussi Christian Michel, *L'Académie...*, *op. cit.*, p. 46-47.

⁵⁰ Jean-Gérald Castex, art. cit., p. 308. Christian Michel (Les graveurs..., art. cit., p. 490) soutient de manière plus vague que le recrutement des graveurs « correspond à un projet de regrouper au sein de l'Académie l'essentiel des artistes associés aux projets royaux », interprétation qui me paraît tout à fait justifiée pour les graveurs reçus dans la fin des années 1660, mais non pour les premiers graveurs entrés en 1663.

⁵¹ On cite régulièrement, à cet effet, la lettre programmatique qu'adressa Jean Chapelain au ministre, le 18 novembre 1662 (Philippe Tamizey de Larroque (éd.), *Lettres de Jean Chapelain, de l'Académie française*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, t. II, p. 277), dont il faut pourtant rappeler qu'elle se concentre essentiellement sur la question des médailles et des inscriptions, et ne mentionne l'estampe qu'au sein d'une liste presque exhaustive « d'autres moyens louables de respandre et de maintenir la gloire de Sa Majesté ».

aucunement l'usage de l'estampe⁵². Il fallut attendre l'édit du 22 décembre 1667 pour que fût défini le projet d'une production gravée contrôlée par la surintendance, et ce ne fut qu'au début de l'année 1670 qu'une telle entreprise fut à peu près normalisée⁵³. Or celle-ci ne résultait pas d'une approche visionnaire patiemment mise en place par Colbert, mais du concours de différentes initiatives, individuelles ou collectives, parmi lesquelles le grand ouvrage du Carrousel de 1662, la reproduction gravée du manuscrit des *Devises pour les tapisseries du Roi*, ou les projets d'anatomie et de botanique conçus par l'Académie des sciences⁵⁴. Aussi l'admission des premiers graveurs à l'Académie n'avait-elle aucun lien déterminé avec la production d'estampes financées par les Bâtiments du roi : Rousselet et Chauveau ne furent rémunérés qu'en 1668 pour avoir gravé le Carrousel de 1662⁵⁵ ; Chasteau attendit 1671 pour se voir confier la reproduction du *Martyr de Saint-Etienne* de Carrache⁵⁶ ; quant à Van Schuppen et Huret, ni l'un ni l'autre ne reçut de commande royale. À l'inverse, certains graveurs tardèrent à intégrer l'Académie alors même qu'ils travaillaient déjà pour les Bâtiments : si Israël Silvestre travaillait dès 1662 sur l'ouvrage du Carrousel, il ne fut admis qu'officiellement à l'Académie en 1670⁵⁷ ; Gérard Audran ne fut reçu qu'au début de l'année 1674⁵⁸, soit cinq ans après avoir commencé à graver les tableaux du Cabinet du roi⁵⁹ ; quant à Gérard Edelinck, il fut rémunéré par les Bâtiments dès 1671⁶⁰, tandis que sa réception n'eut lieu qu'en 1677⁶¹.

Quelles que fussent effectivement les démarches de 1663, elles ne doivent donc pas être confondues avec la véritable politique de recrutement qui fut effectivement mise en place durant les années 1670. Il s'agit alors de nuancer également l'objectif de ces démarches : elles ne devaient pas servir à éveiller chez les graveurs un intérêt pour l'Académie jusqu'alors inexistant, mais plus certainement à apaiser les potentielles craintes qu'ils auraient pu éprouver après l'éviction de Bosse. Le cas de Nanteuil, proche confrère de Bosse⁶², me paraît à cet égard exemplaire. En dépit du prestige social dont il jouissait et des liens qu'il entretenait avec certains académiciens, le graveur ne chercha jamais à s'introduire au sein de l'institution. Était-ce la marque d'un désintéret⁶³ ? Que Nanteuil fût si impliqué dans les projets de 1651 et de 1660

⁵² Exception faite de l'ouvrage sur le Carrousel de 1662, conçu l'année même de la célébration (voir Stéphane Castelluccio, *Les carrousels en France, du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2002, p. 29-32). Cependant, si Colbert semble avoir bel et bien joué un rôle majeur dans cette production, celle-ci s'inscrivait dans la tradition de l'imagerie gravée des fêtes et entrées triomphales, plutôt qu'elle ne marquait la première pensée du Cabinet du roi.

⁵³ Sur la production gravée réunie sous l'égide de la surintendance, voir en dernier lieu Marianne Grivel, « Ouvrages, volumes ou recueil ? La constitution du recueil du Cabinet du Roi », in Cordélia Hattori [et al.], *À l'origine du livre d'art : les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe, XVI^e-XVIII^e siècle*. Milan, Silvana, 2010, p. 65-79.

⁵⁴ Sur ces divers projets, voir outre les travaux de Marianne Grivel sur le cabinet du roi (*ibidem*), Stéphane Castelluccio, *op. cit.*, p. 29-32, Marianne Grivel et Marc Fumaroli, *Devises pour les tapisseries du roi*, Paris, Herscher, 1988, Yves Laissus, « Les Plantes du Roi. Note sur un grand ouvrage de botanique préparé au XVII^e siècle par l'Académie royale des Sciences », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol. 22, n° 3, 1969, p. 193-236, et Anita Guerrini, « The king's animals and the king's books : the illustrations for the Paris Academy's *Histoire des animaux* », *Annals of Science*, vol. 67, n° 3, 2010, p. 383-404.

⁵⁵ Jules J. Guiffrey [éd.], *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, Paris, Imprimerie nationale, 1881, t. I, col. 279.

⁵⁶ *Ibidem*, t. I, col. 542.

⁵⁷ Au sujet de la réception de Silvestre, voir Christian Michel, *Les graveurs...*, art. cit., p. 485.

⁵⁸ Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux...*, *op. cit.*, vol. II, p. 25.

⁵⁹ Jules J. Guiffrey, *op. cit.*, t. I, col. 362. L'un de ces tableaux était de tout évidence l'*Énée sauvant Anchise* du Dominiquin (voir Marianne Grivel, *Ouvrages, volumes ou recueil...*, art. cit., p. 78).

⁶⁰ Jules J. Guiffrey, *op. cit.*, t. I, col. 544.

⁶¹ Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux...*, *op. cit.*, vol. II, p. 102.

⁶² Audrey Adamczak, *op. cit.*, p. 37-42.

⁶³ C'est du moins l'hypothèse de Christian Michel (*Les graveurs...*, art. cit., p. 484), qui fait appel à l'exemple de Nanteuil pour souligner le désintéret général des graveurs envers l'Académie.

suggère plutôt l'existence d'un intérêt initial, peut-être estompé en raison du traitement que l'Académie avait infligé à Bosse⁶⁴.

L'attention particulière qui favorisa les deux premiers agrégés, Chauveau et Rousselet, semble soutenir une telle hypothèse. En effet, les deux graveurs se virent immédiatement nommés conseillers⁶⁵, bénéficiant ainsi du même statut que Bosse quelques années auparavant. Cette double nomination n'allait pas de soi : elle avait sans doute été permise par de premières délibérations visant à modifier le rang de conseiller pour y inclure non plus seulement les anciens professeurs mais également les personnes qui, n'étant ni peintres ni sculpteurs, n'en étaient pas moins « très connoissantes des choses concernant ledit art et intelligentes dans les affaires de l'Académie⁶⁶ ». Si une telle modification, enregistrée en 1664, servait sans doute à accueillir deux des plus proches collaborateurs de Colbert, Gédéon Berbier Du Metz et Charles Perrault⁶⁷, il est fort probable que l'on souligna également son usage en faveur des graveurs⁶⁸. Reçus à l'égal des meilleurs peintres, Rousselet et Chauveau ne pouvaient manquer de considérer la démission de Bosse comme le résultat d'un désaccord d'idées et non comme celui d'une sentence à l'encontre des graveurs.

Tenter de préciser les actions de l'Académie en faveur de la réception des graveurs permet de modérer l'implication de celle-ci, et de souligner *a contrario* l'intérêt des graveurs pour l'institution. En effet, dès juin 1655, l'appartenance à l'Académie présentait des avantages concrets, tels que la décharge de certaines obligations civiles ainsi que la jouissance du *committimus*, sur le modèle des officiers de la Maison du roi et des membres de l'Académie française⁶⁹. Néanmoins, à ces avantages concrets s'ajoutait, pour certains graveurs fraîchement reçus, une autre ambition : celle de s'établir à l'égal des peintres.

LE GRAVEUR COMME INVENTEUR

Si les événements des années 1650 avaient permis un rapprochement entre graveurs et peintres, ce rapprochement n'impliquait *a priori* aucune prétention à une égalité de statut. Même chez Nanteuil, pourtant célébré comme l'un des meilleurs portraitistes de son temps et en cela égal sinon supérieur aux peintres⁷⁰, la gravure ne pouvait se situer sur le même plan que la peinture. Ainsi distinguait-il – inconsciemment peut-être – l'importance qu'il fallait accorder

⁶⁴ Adolphe-André Porée (*Robert Nanteuil : Sa vie et son œuvre*, Rouen, E. Cagniard, 1890, p. 34) avait déjà suggéré que Nanteuil n'aurait pas voulu rejoindre l'Académie en raison de son amitié pour Bosse. Pareille explication ne peut à elle seule paraître entièrement satisfaisante, mais rend du moins compte de la pluralité des facteurs ayant pu contribuer à la relation assez distante qu'entretint Nanteuil avec les membres de l'Académie. Notons par ailleurs que le graveur ne travailla jamais pour la surintendance (Audrey Adamczak, *op. cit.*, p. 188).

⁶⁵ Ils sont nommés comme tels dans un manuscrit rédigé de la main de Colbert et présenté au Roi le 27 janvier 1664 (transcrit in Pierre Clément, *Lettres, instructions, et mémoires de Colbert*, Paris, Imprimerie impériale, 1861, t. V, p. 446, note 1).

⁶⁶ *Statuts et Règlements de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture établie par le Roy, faits par l'ordre de Sa Majesté et qu'elle veut estre exécutés*, 24 déc. 1663, art. XIV, transcrit in Reed Benhamou, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁷ Sur leur admission à l'Académie, voir Christian Michel, *L'Académie...*, *op. cit.*, p. 49

⁶⁸ Reed Benhamou (*op. cit.*, p. 15) a justement souligné l'importance de cet article pour l'accession des graveurs aux rangs supérieurs de l'Académie.

⁶⁹ Christian Michel, *L'Académie...*, *op. cit.*, p. 36-37. Les possesseurs de lettres de *committimus* obtiennent « le droit d'évoquer leur cause en première instance (qu'ils soient demandeur ou défenseur) devant un juge autre que celui qui aurait dû être normalement saisi (à l'origine le juge était spécialement désigné par commission, d'où le nom de *committimus* [...]) Le privilège se justifie pour des personnes dont la qualité fait craindre que des juges inférieurs n'aient pas l'indépendance nécessaire pour les juger avec équité » (*Dictionnaire de l'ancien régime. Royaume de France XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1996, p. 299).

⁷⁰ Jean Chapelain affirme, à propos de son propre portrait, que « [j]amais peintre d'ailleurs n'y réussira si bien que Nanteuil a fait dans l'estampe insérée au volume de la Pucelle que vous avés » (Philippe Tamizey de Larroque, *op. cit.*, t. II, p. 445).

à l'exécution dans la peinture et dans la gravure : tandis que le peintre doit employer une « manière libre », car la « longueur de la manufacture » y serait directement opposée à la « vivacité de l'effet », le graveur peut certes faire « connoître son esprit, sa science et sa vivacité », mais il doit aussi s'attacher à l'exécution, qui « fait remarquer sa peine, son adresse, et [...] son courage⁷¹ ». Si, en peinture, l'exécution cherche à s'effacer au profit de l'effet, la gravure entend quant à elle conserver un certain équilibre entre la virtuosité de la main et l'ingéniosité de l'esprit. La peinture est essentiellement intellectuelle ; la gravure doit juste prouver « qu'elle n'est point simplement manufacture⁷² ».

Cette distinction faisait alors écho aux travaux de Bosse. Si le *Traicté des manières de graver*, publié en 1645, restait tout d'abord un manuel, il esquissait néanmoins les prémises d'une véritable théorie de la gravure en tant qu'art, fondée sur la distinction entre le burin et l'eau-forte⁷³. En reconnaissant explicitement la supériorité du burin sur l'eau-forte, Bosse accordait cependant à l'exécution une place supérieure à la seule expression de l'idée : si « l'invention » et « les beaux Contours » faisaient certes la qualité d'une estampe à l'eau-forte, celle-ci ne pouvait rivaliser avec la « netteté » du burin⁷⁴. De fait, et bien qu'il fût lui-même l'auteur de la majorité de ses compositions, Bosse ne pouvait concevoir l'idée même d'une distinction entre gravure d'invention et gravure d'interprétation. Son traité des *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, desseins et graveure*, pourtant concentré sur la question des rapports entre copies et originaux, ne mettait aucunement en jeu une catégorie conceptuelle qui pût être rattaché à la gravure d'interprétation⁷⁵.

Les écrits de Nanteuil et de Bosse témoignent donc du fossé qui séparait encore la conception de la gravure à la fin du règne de Louis XIII d'avec la survalorisation du graveur comme inventeur, exprimée un siècle plus tard. Or ce basculement eut précisément lieu durant la période qui suivit la réception des premiers graveurs à l'Académie.

Le cas de Chauveau est à cet égard assez parlant. Charles Perrault, lui-même proche du graveur, louait son imagination exceptionnelle : il « entroit dans ses desseins *encore plus de poésie que de peinture* » et « quantité de peintres s'adessoient à luy secretement pour en tirer des desseins de tableaux, dont ensuite ils se faisoient honneur⁷⁶ ». Chauveau était alors présenté comme l'égal des peintres, du moins dans ce qui constitue précisément le caractère libéral de la peinture, à savoir l'art tout intellectuel du dessein. Bien que nous ne conservions aucun document de sa main, sa proximité avec le milieu des salons littéraires parisiens⁷⁷ suggère effectivement une sensibilité particulière à la potentielle valorisation des arts du dessin par le thème de l'invention, sensibilité que sa réception au sein de l'Académie avait pu encore

⁷¹ Robert Nanteuil, *Maximes sur la gravure*, transcrit in Audrey Adamczak, *op. cit.*, p. 307.

⁷² *Abrégé...* transcrit in Eugène Bouvy, *op. cit.*, p. 20.

⁷³ Abraham Bosse, *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin*, Paris, A. Bosse, 1645 ; voir à ce sujet Marianne Cojannot-Le Blanc, *op. cit.*, p. 85-95.

⁷⁴ Abraham Bosse, *Traicté...*, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁵ Abraham Bosse, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, desseins et graveure, et des originaux d'avec leurs copies*, Paris, A. Bosse, 1649.

⁷⁶ Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siecle*, Paris, Dezallier, 1696-1700, t. II, p. 99.

⁷⁷ Selon Jean-Michel Papillon, « MM. Gombaut, Chapelain, Giry, Habert, et autres amis du père de François Chauveau [...] s'attachèrent encore plus particulièrement à son fils qu'à lui ; dès l'an 1629, ils s'assembloient souvent dans son logis pour converser familièrement sur toutes sortes de matières. Monsieur Chauveau, d'un esprit solide et agréable, fournissoit beaucoup à ces conversations, qui se tenoient tantôt chez lui, tantôt chez les autres, et donnèrent lieu, par la suite, à l'établissement de l'Académie françoise » (Jean-Michel Papillon, *Mémoire sur la vie de Francois Chauveau, peintre et graveur, et de ses fils, Évrard Chauveau, peintre, et René Chauveau, sculpteur*, Paris, [P. Jannet, etc.], 1854, p. 8-9). Bien que l'on n'ait jusqu'à présent guère trouvé quelque témoignage qui concorde avec cette anecdote, le témoignage de Félibien pourrait concorder : il note que Chauveau « aimoit beaucoup la lecture, principalement celle des poètes, et mesme faisoit des vers assez facilement » (André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres*, Paris, Pierre Le Petit, 1666-1688, vol. V, p. 182).

exacerber. S'il reste cependant peu aisé de déterminer dans quelle mesure cet éloge fait écho aux aspirations du graveur lui-même, l'exemple de Grégoire Huret et celui, plus tardif, de Sébastien Le Clerc permettent de montrer à plus forte raison comment l'invention fut définie, au sein même de l'Académie, comme l'un des critères principaux d'une théorie libérale de la gravure.

S'il devint le principal opposant de Bosse sur les questions de perspective⁷⁸, Huret partageait néanmoins avec son confrère une ambition théorique peu commune. Il avait participé aux deux initiatives à l'encontre des projets de 1651 et 1660, et avait, plus qu'aucun autre de ses confrères, su tirer bénéfice des arguments déployés en faveur de la liberté de la gravure. En effet, son *Théâtre de la Passion*, publié en 1664⁷⁹, témoigne d'une véritable entreprise rhétorique destinée à élever le statut de son art⁸⁰. Premièrement, Huret souligne que « 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'ouvrier⁸¹ ». En d'autres termes, il formule, non pas l'égalité mais la supériorité de la gravure sur la peinture, et justifie ses propos par la diffusion que permet la première, et la pérennité qu'elle assure, l'opposant au caractère périssable de la seconde. Cependant, un tel statut ne pouvait être prêté qu'aux estampes originales. En effet, Huret distingue ensuite les estampes qui ne sont que « copies, incomparablement moindres que leurs modèles originaux » et ses propres travaux qui « sont les originaux mesme, faits par le travail du burin⁸² ». La séparation entre « inventeurs » et « copistes », formulée dès les premières lignes de l'ouvrage, prend alors une nouvelle signification. En explicitant la supériorité de la gravure d'invention sur la gravure d'interprétation, Huret marquait une évidente rupture avec la conception des décennies précédentes, telle qu'exemplifiée par les discours de Bosse ou de Nanteuil.

Mais ses ambitions ne s'arrêtaient pas là. Les commentaires des tableaux du *Théâtre de la Passion* relèvent en réalité d'un travail quasi-exégétique, par lequel Huret pouvait se présenter comme graveur savant, capable de donner par l'image une interprétation de l'Écriture qui lui soit propre. Il postule ainsi la nécessité de « suivre les paroles et le sens de l'Écriture Sainte, sans s'en éloigner pour aucun avantage que le dessein en puisse tirer », nécessité à laquelle s'oppose la représentation des « sujets poétiques » où l'on peut « prendre d'honnêtes libertez⁸³ ». Rappelant les fameux débats qui agitèrent plus tard l'Académie lors de deux conférences sur les tableaux de Poussin⁸⁴, un tel discours témoigne de l'ambition théorique du graveur. Huret, comme Bosse quelques années auparavant, quoique sous un angle différent, se targuait de pouvoir parler des arts de la portraiture *dans leur ensemble*.

Cette fois cependant, ce discours pour le moins radical paraît avoir été toléré : un exemplaire de l'ouvrage avait en effet été remis à l'Académie⁸⁵, et un autre figurait au sein de la Bibliothèque du roi⁸⁶. Les graveurs conservèrent le droit de s'exprimer au sein de l'Académie, et en firent même usage. En effet, deux conférences sur la gravure, jusqu'à présent

⁷⁸ Voir à ce propos Cojannot-Le Blanc, *op. cit.*, p. 247-252.

⁷⁹ Grégoire Huret, *Théâtre de la Passion de N.-S. Jésus-Christ*, Paris, 1664, n.p.

⁸⁰ Voir Emmanuelle Brugerolles et David Guillet, « Grégoire Huret, dessinateur et graveur », *Revue de l'Art*, vol. 117, n° 1, 1997, p. 25.

⁸¹ Grégoire Huret, *op. cit.*, n.p.

⁸² *Idem*.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Voir les conférences du 5 novembre 1667 et du 7 janvier 1668 transcrites in Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *op. cit.*, t. I, p. 156-175, 196-205).

⁸⁵ Le 27 décembre 1664, « a esté présenté à la Compagnie un livre, grand in folio, de taille douce, gravé par le sieur Gregoire Huret, intitulé "le Théâtre de la Pasion de N. S. J. C.", donné à l'Académie par l'auteur » (Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux... op. cit.*, vol. I, p. 273).

⁸⁶ Un exemplaire aux armes du roi est conservé au Département des estampes de la Bibliothèque nationale (RC-17-FOL).

inconnues, auraient été tenues au début de l'année 1673⁸⁷. Si le texte même de ces conférences est aujourd'hui perdu⁸⁸, la seule mention de leur existence modifie radicalement notre perception du statut de la gravure durant les deux premières décennies de l'institution. En effet, la seule conférence que l'on connaissait jusqu'à présent, celle de Pierre Monier, lue le 1^{er} mars 1698, plaçait la gravure sous la dépendance des autres arts et la réduisait à sa seule fonction utilitaire, celle de diffuser et de conserver les ouvrages des peintres et sculpteurs⁸⁹.

Au contraire, dans les deux conférences de 1673, la gravure semble avoir fait l'objet d'une définition artistique, c'est-à-dire fondée non plus sur son utilité mais sur ses qualités intrinsèques. Après qu'un académicien, resté anonyme, s'était donné pour tâche de démontrer la supériorité du burin sur l'eau-forte⁹⁰, Sébastien Le Clerc, reçu quelques mois auparavant⁹¹, prit la parole durant la séance suivante pour « y prouve[r] fort bien les avantages de l'eau-forte, et combien elle est préférable au burin⁹² ».

Si la nature même de cette démonstration nous reste inconnue, ce jugement suggère néanmoins que le contenu de la conférence devait mobiliser différents arguments en faveur de l'eau-forte. Nous avons vu que Bosse, quoiqu'il favorisât la propreté du burin, n'avait pas manqué de souligner combien l'eau-forte était plus propice au dessein et à l'invention. Il semble dès lors improbable que Le Clerc eût omis de faire appel à un tel argument. Lui-même se prévalait d'être l'auteur de la très grande majorité de ses propres pièces⁹³ et, lorsqu'il acceptait quelques rares commandes d'après les travaux d'autrui, il ne manquait pas, comme l'écrivit Daniel Cronström en 1698, de « se réserver la liberté d'agencer les choses de manière qu'on ne puisse pas dire qu'il a suivy l'original de point en point⁹⁴ ». L'adaptation en gravure du manuscrit des *Devises pour les tapisseries du roi* en 1668 témoigne effectivement de l'intérêt que Le Clerc montrait à modifier les dessins qui lui étaient confiés⁹⁵. Enfin, les grandes estampes plus tardives de la *Multiplication des pains*⁹⁶, de l'*Académie des sciences et des*

⁸⁷ Dans les procès-verbaux (Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux... op. cit.*, vol. II, p. 4), il est annoncé, le 15 avril 1673, que Le Clerc fera « l'ouverture de la confèransse au premier jour suivant ». Sur cette seule base, Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (*op. cit.*, p. 504) proposent, non sans pertinence, que la conférence portât sur l'optique ou sur la perspective. Cependant, la biographie du graveur, rédigée par son fils Laurent-Josse, mentionne que « [I]a première fois que M. Le Clerc parla aux conférences de l'Académie, il fit un petit discours de réception, dans lequel après un compliment assez bien tourné, il s'étendit à réfuter fort modestement l'académicien qui, dans la conférence précédente, avoit tâché de démontrer que la gravure au burin l'emporte sur la gravure que l'on appelle à l'eau-forte » (Laurent-Josse Le Clerc, *Abrégé de la vie de Sébastien Le Clerc*, transcrit in Louis Bertrand [sous le pseudonyme d'Antoine de Lantenay], *Mélanges de biographie et d'histoire*, Bordeaux, Feret et fils, 1885, p. 415-16).

⁸⁸ Je n'ai hélas pas pu retrouver ce texte, que Laurent-Josse dit avoir « entre les mains » à l'époque où il rédigea la vie de son père.

⁸⁹ Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux... op. cit.*, vol. III, p. 229. Le contenu de la conférence peut être rapproché de Pierre Monier, *Histoire des arts qui ont rapport au dessein*, Paris, P. Giffart, 1698, p. 327-349. Notons que Jean-Gérald Castex (art. cit., p. 313-314) mentionne deux autres conférences sur la gravure dont je ne tiens pas compte ici, car il s'agit seulement des vies de Gérard Edelinck et de Claude Mellan. Sur la conception « utilitaire » de la gravure, voir Christian Michel, *Les débats... art. cit.*, p. 151.

⁹⁰ Il s'agissait peut-être de Rousselet, le seul buriniste à porter le titre de conseiller en ce moment, et le seul graveur à avoir signé les procès-verbaux le 15 avril. On ne peut néanmoins exclure que le conférencier fût peintre et non graveur.

⁹¹ Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux... op. cit.*, vol. I, p. 398.

⁹² Laurent-Josse Le Clerc, *Abrégé...*, transcrit in Louis Bertrand, *op. cit.*, p. 416

⁹³ Sur l'œuvre de Le Clerc, voir Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français : graveurs du XVII^e siècle*, t. 8-9, *Sébastien Leclerc*, Paris, Bibliothèque nationale, 1980.

⁹⁴ Lettre du 26/16 mai 1698 transcrite in Roger-Armand Weigert et Carl Hernmarck, *Les relations artistiques entre la France et la Suède, 1693-1718 : extraits d'une correspondance entre l'architecte Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström*, Stockholm, A. B. Egnellska Boktryckeriet, 1964, p. 204.

⁹⁵ Outre l'ouvrage de Marianne Grivel (*Devises...*, *op. cit.*), voir en particulier sur ce point, Jacques Vanuxem, « Emblèmes et devises vers 1660 - 1680 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1954, p. 60-70.

⁹⁶ Maxime Préaud, *Inventaire...*, *op. cit.*, n° 9.

*beaux-arts*⁹⁷ ou de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*⁹⁸ attestent l'ambition d'élaborer une gravure d'histoire qui serait à placer sur pied d'égalité à la peinture d'histoire⁹⁹.

Eu égard à la pratique du graveur, l'invention devait donc constituer un élément crucial de l'argumentaire en faveur de l'eau-forte. Que Le Clerc pût ainsi déterminer le rôle prépondérant de l'esprit dans la pratique de la gravure, à la différence de Bosse ou de Nanteuil, résultait alors de la conjonction de ses propres ambitions et de l'intégration de la gravure au sein du cadre théorique de l'Académie. Cette démarche paraît avoir été largement acceptée : Félibien lui-même reconnaissait à la même période que les estampes à l'eau-forte, bien qu'elles ne « soient pas si nettes que des planches qui sont gravées avec le burin », témoignent de « beaucoup plus d'art et d'esprit¹⁰⁰ ». Sans pour autant qu'une telle opinion puisse être directement rapportée à la question de l'invention¹⁰¹, elle n'en témoigne pas moins d'une transformation radicale des critères d'appréciation de la valeur d'une estampe.

Cependant, une telle conception ne pouvait manquer de soulever un problème. Si la supériorité de l'eau-forte sur le burin pouvait en effet être directement rapportée à la supériorité de l'esprit sur la main, elle conduisait évidemment à hiérarchiser les deux pratiques, celle de la reproduction, et celle de l'invention, pour retirer à la première une part de sa légitimité. Or le processus d'intégration des graveurs au sein de l'Académie n'avait aucunement été soutenu par l'établissement de tels critères et, comme on l'a vu, nulle distinction entre les graveurs de reproduction et d'invention n'avait été officiellement reconnue. Au contraire, l'entreprise du Cabinet du roi, qui en 1673 mobilisait alors la quasi-totalité des graveurs académiciens, requérait précisément de ceux-ci qu'ils reproduisissent en gravure les ouvrages des collections royales, et non qu'ils inventassent leurs propres compositions. Si Le Clerc pouvait alors espérer se prévaloir d'une forme d'égalité avec les peintres en mobilisant certaines des conceptions exprimées par les peintres eux-mêmes, sa démarche devait surtout conduire à dévaloriser les graveurs d'interprétation alors même que ceux-ci allaient constituer, après la mort de Huret en 1670 et celle de Chauveau en 1679, la très grande majorité des graveurs reçus.

CONCLUSION : L'HÉGÉMONIE DE LA GRAVURE D'INTERPRÉTATION ET LA MARGINALISATION DE L'INVENTION

Peu après la conférence de Le Clerc, la fonction de la gravure au sein de l'Académie commençait en effet à se préciser. Lors de son agrément, Pierre Lombard se vit confier pour sa réception la tâche de « graver une planche suivant le dessin qu'il luy sera ordonné par l'Académie¹⁰² ». La procédure fut régularisée le 31 mars 1674 : les morceaux de réception devaient reproduire les portraits du roi, des bienfaiteurs de l'Académie, et de ses membres les plus distingués¹⁰³. L'ouvrage devait alors servir à réaliser un « livre sur l'Histoire de l'Académie » qui, en toute vraisemblance, se serait inscrit dans la lignée des projets du Cabinet

⁹⁷ *Ibidem*, n° 859.

⁹⁸ *Ibidem*, n° 457.

⁹⁹ Cette judicieuse hypothèse a été avancée par Christian Michel (« Charles Le Brun and the Diffusion of his Oeuvre through Prints », in Louis Marchesano et Christian Michel (dir.), *Printing the Grand Manner : Charles Le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010, p. 44).

¹⁰⁰ André Félibien, *Entretiens...*, *op. cit.*, vol. II, p. 138.

¹⁰¹ Une telle distinction pourrait renvoyer plus largement à la question du rôle du dessin dans la gravure d'interprétation, tels que l'exemplifient les débats plus tardifs à propos de l'art d'Audran et d'Edelinck (voir à ce sujet Louis Marchesano, « De la fortune critique de Girard Audran et de Gérard Edelinck », in Rémi Mathis [*et al.*], *Images du Grand Siècle : l'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015, p. 45-51).

¹⁰² Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux...* *op. cit.*, vol. II, p. 11.

¹⁰³ *Ibidem.*, vol. II, p. 27.

du roi. Cette décision n'avait pas été prise sans le consentement des graveurs eux-mêmes, puisque l'Académie avait délégué Le Brun pour « résoudre avecq lesdits Graveur [sic] ce qui leur conviendra plus proprement¹⁰⁴ ».

Quoiqu'il ne fût guère précisé si les portraits devaient être gravés d'après nature, ou d'après les ouvrages des peintres, les travaux présentés jusqu'à la dissolution de l'Académie en 1793 attestent sans ambiguïté l'hégémonie de la gravure d'interprétation : tous les ouvrages, qu'ils suivissent ou non la procédure édictée en 1674¹⁰⁵, furent réalisés au burin, d'après des tableaux ou, dans certains cas exceptionnels, des dessins ou des bas-reliefs¹⁰⁶. La gravure à l'Académie devint alors exclusivement concentrée sur la reproduction, là où quelques années auparavant, l'admission de Chauveau et d'Huret témoignait d'une conception fondamentalement orientée vers l'appréciation de la gravure comme étant adjointe aux deux arts majeurs et non pas au service de ceux-ci.

La théorisation de la gravure d'invention fut entièrement abandonnée, et la conférence de Monier en 1699 témoigne bien du rôle accessoire que l'Académie avait à présent attribué à la taille-douce. Un gouffre semble alors s'être creusé entre la prétention de certains graveurs et la fonction à laquelle la gravure se trouvait réduite. En 1686, alors que Guillet de Saint-George suggérait que les morceaux de réception des peintres fussent reproduits par les graveurs¹⁰⁷, Edelinck obtint l'honneur de dédier au roi une estampe qu'il avait gravée d'après Le Brun¹⁰⁸. Cette disparité entre les ambitions d'Edelinck et le caractère de ses travaux aurait peut-être alimenté les débats qui, quelques mois plus tard, se concentrèrent sur la question de la préséance qu'il convenait d'accorder aux peintres et aux sculpteurs dans les rangs de l'Académie¹⁰⁹.

Le climat fraternel qui avait caractérisé durant deux courtes décennies les rapports entre graveurs, peintres et sculpteurs était dès lors définitivement rompu. La rigidification de la position des graveurs effaça progressivement la parenthèse exceptionnelle qui marqua les débuts d'une Académie encore rassemblée par un objectif de légitimation des pratiques artistiques. Il n'est peut-être pas anodin que les deux conférences de 1673 n'aient pas été conservées, ou que le souvenir du *Théâtre de la Passion* d'Huret s'éteignît quelques décennies après sa publication¹¹⁰. En faisant usage du modèle théorique que fournissaient les discours sur les arts de la peinture et de la sculpture, les graveurs avaient en effet négligé combien l'accent sur l'invention devait contribuer à dévaluer le statut de la gravure d'interprétation. Puisque la supériorité de la gravure d'invention ne pouvait être remise en question sans contredire les

¹⁰⁴ *Ibidem.*, vol. II, p. 21.

¹⁰⁵ Selon Jean-Gérald Castex (art. cit., p. 309) fallut attendre une quinzaine d'années pour que la procédure soit systématiquement suivie ; cependant, certaines exceptions subsistèrent tout au long de l'histoire de l'Académie (voir note suivante).

¹⁰⁶ La question des morceaux de réception des graveurs au XVII^e siècle me paraît encore mal étudiée. On pourra néanmoins consulter, avec une certaine prudence, le catalogue d'exposition dirigé par William McAllister Johnson (*French Royal Academy of Painting and Sculpture Engraved Reception Pieces : 1672-1789 : an Historical Publication Based on the Collections of the Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale, Paris*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1982) et celui de Maxime Préaud (*Les Morceaux de réception des graveurs à l'Académie royale des beaux-arts : 1655-1789*, Paris, Musée-galerie de la SEITA, 1982).

¹⁰⁷ Jean-Gérald Castex, art. cit., p. 309-310.

¹⁰⁸ Marilyn Savill, « The Triple Portrait of Pierre Bernard. Gérard Edelinck and Nicolas de Largillière and the Debate in the French Academy in 1686 over the Status of Engravers », *Melbourne Art Journal*, vol. 5, 2001, p. 48-49.

¹⁰⁹ C'est du moins l'hypothèse de Marilyn Savill (*ibidem*, p. 49-50).

¹¹⁰ Dans sa brève note consacrée à la vie d'Huret, lue en 1729, Dubois de Saint-Gelais ne mentionna, pour toute production, qu'« un traité d'architecture *in folio* » (Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *op. cit.*, t. IV, p. 361, note a). Seul Caylus, dans son manuscrit pour servir à l'histoire de l'Académie, admit qu'Huret « fit présent à l'Académie d'un Théâtre de la passion de J.-C. après avoir été reçu en 1663 » (*ibidem*, p. 361, note 5), quoiqu'une telle note fût vraisemblablement fondée sur la relecture des procès-verbaux et non sur la consultation de l'ouvrage lui-même.

fondements d'une théorie libérale de l'art, il convenait de présenter une telle pratique comme exceptionnelle, afin de retirer l'invention du champ d'activité que recouvrait la taille-douce. Aussi le graveur d'invention finit-il par se confondre avec le peintre : affublé, aux dires de Doissin, d'une « double couronne » puisqu'il fournit « une double carrière¹¹¹ », il devint enfin « peintre-graveur » sous la plume d'Adam von Bartsch¹¹². Le paradoxe qui traverse les discours du XVIII^e siècle ne pouvait-il être résolu qu'en excluant l'inventeur du champ de la gravure pour l'assimiler de force à celui de la peinture ?

Antoine Gallay

RÉSUMÉ

Il est communément admis que la réception des graveurs en taille-douce au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture répondait au souhait de Colbert de faire reproduire et diffuser les œuvres des académiciens. En analysant plus finement les relations entre l'Académie et le milieu parisien de l'estampe, cet article s'attache à démontrer comment les graveurs aspirèrent à rejoindre l'institution, et comment celle-ci leur permit d'élaborer une théorie libérale de leur art, les conduisant à distinguer et à hiérarchiser la gravure d'invention et la gravure d'interprétation.

MOTS-CLÉS

Gravure, burin, eau-forte, invention, théorie de l'art, arts libéraux

SUMMARY

It is generally considered that the reception of printmakers in the Royal Academy of Painting and Sculpture was due to Colbert's wish to reproduce and circulate the academicians' works. A more thorough study of the relationship between the Academy and Parisian printmakers however suggest a different view. This article attempts to show how printmakers aspired to join the institution, and how the latter enabled them to produce a liberal theory of their art, leading them to distinguish original vs reproductive printmaking.

KEYWORDS

Printmaking, Engraving, Etching, Invention, Art theory, Liberal arts

¹¹¹ Louis Doissin, *op. cit.*, p. 41.

¹¹² Voir à ce sujet Rudolf Rieger, *Adam von Bartsch (1757-1821) : Leben und Werk des Wiener Kunsthistorikers und Kupferstechers unter besonderer Berücksichtigung seiner Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen*, Petersberg, M. Imhof, 2014, t. I, p. 58-61.