

Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*. Coll. « Histoire et civilisation du livre », n<sup>o</sup> 16. Genève, Librairie Droz, 1986, xxxv + 448 p., 100 ill.

Denis Martin

Volume 14, numéro 1-2, 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073461ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073461ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

#### Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

#### ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

#### Citer ce compte rendu

Martin, D. (1987). Compte rendu de [Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*. Coll. « Histoire et civilisation du livre », n<sup>o</sup> 16. Genève, Librairie Droz, 1986, xxxv + 448 p., 100 ill.] *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 14(1-2), 165-167.  
<https://doi.org/10.7202/1073461ar>

Yet it seems very likely that, because of the presence of Mercury and Mars, along with a cavalry charge in the background of Dobson's *Colonel Richard Neville*, there is yet a further meaning in the conjunction of these two gods. They are also, for astrology, planetary deities, and equine astrology, like other forms of that science, was still very much alive in Dobson's day. According to the theories of equine astrology, all horses are subject to Mars, but this influence is modified according to their colours by other planets. Thus Mercury is responsible for grey and dappled horses. For this reason Mercury and Mars are present in the large Jordaens *Riding Academy* in the National Gallery, Ottawa (see J. Held, *Rubens and His Circle*, 33-34). And it seems reasonable to suppose that Dobson has included Mercury, at least in part, to oversee the grey-white horses charging behind Colonel Richard Neville.

J. DOUGLAS STEWART  
*Queen's University, Kingston*

---

MARIANNE GRIVEL *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*. Coll. « Histoire et civilisation du livre », n° 16. Genève, Librairie Droz, 1986, xxxv + 448 p., 100 ill.

*Le commerce de l'estampe à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle* vient s'ajouter à la prestigieuse collection « Histoire et civilisation du livre » et aux nombreuses études érudites issues de la IV<sup>e</sup> section de l'École Pratique des Hautes Études à Paris. Cet ouvrage est à coup sûr une des publications majeures des dernières années dans le domaine de l'estampe du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce livre a l'avantage, notamment, de regrouper des informations sur le monde de l'estampe parisien que le chercheur devait glaner auparavant à travers les notices des huit tomes parus de l'encyclopédique *Inventaire du fonds français* consacrés aux graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle.

L'ouvrage est divisé en trois parties. Marianne Grivel nous présente dans un premier temps le contexte de la fabrication et de la vente de l'estampe, puis une étude de la production parisienne, abordée sur le plan statistique et à partir des données recueillies sur les fonds d'éditeurs et de marchands. La troisième partie est consacrée au marché de l'estampe à Paris, à la clientèle et aux conditions de vente, et enfin à la problématique de la diffusion de l'estampe parisienne au niveau national et international. Deux annexes constituant une importante contribution dans le domaine de l'estampe du XVII<sup>e</sup> siècle viennent compléter l'étude : un « Répertoire des éditeurs et marchands parisiens » et un « Répertoire des enseignes » des graveurs, marchands et éditeurs.

On pourrait comparer avantageusement cet ouvrage, en ce qui a trait au monde de l'estampe, à l'étude monumentale de Henri-Jean Martin, *Livres, pouvoirs et société à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, parue également chez Droz en 1969. En fait, l'approche de Marianne Grivel s'y apparente en ce qu'elle tend à saisir la globalité du monde de l'estampe à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle, au niveau de la production, de la diffusion, et de la vie sociale des artistes et artisans en taille-douce, à travers le débat les confrontant, notamment, à la puissante corporation des libraires.

Cette comparaison s'avère d'autant plus juste, si l'on considère la problématique de l'auteur :

Etudier la gravure à travers ses producteurs, ses vendeurs et ses amateurs, retrouver l'activité réelle des métiers de l'estampe, essayer de connaître exactement le processus commercial, telles furent nos préoccupations premières. Histoire sociale, donc, et histoire économique qui visaient à mettre en lumière quelques mécanismes classiques et apparemment simples — qui vend quoi, comment, à qui et à quel prix? (p. 271)

De fait, ces objectifs ont été atteints et dépassés par l'auteur, qui nous livre une fresque complexe et nuancée à partir d'une trame d'informations qui pourrait sembler extrêmement aride au départ.

Il ne s'agit pas ici d'une histoire de l'art de l'estampe au XVII<sup>e</sup> siècle envisagée sur un plan esthétique. L'étendue du matériel documentaire mis à jour par l'auteur — qu'il s'agisse de données sur le milieu social des producteurs d'estampes ou d'informations inédites concernant la production elle-même, recueillies grâce à un imposant travail de dépouillement des archives notariales — et la justesse de ses analyses permettent toutefois d'entrevoir les possibilités qu'offre l'étude du XVII<sup>e</sup> siècle français pour l'histoire des mentalités artistiques.

La première partie de l'ouvrage nous introduit de plein pied dans le monde complexe de la fabrication et de la vente de l'estampe à Paris. Dans un premier temps, l'auteur nous livre un condensé indispensable à la « lecture » correcte de l'estampe du XVII<sup>e</sup> siècle et de la « lettre » en identifiant les divers producteurs : l'auteur du dessin, le graveur, l'éditeur, le marchand. Suivent une présentation et une analyse en profondeur des divers métiers et professions reliés à l'estampe, et de leurs interrelations. Cette étude des structures sociales des métiers de l'estampe nous révèle un monde dont la complexité a de quoi étonner, et une hiérarchie de production impliquant graveurs, imprimeurs en taille-douce, enlumineurs, dominotiers et « tailleurs d'images » ou d'« histoires » sur bois, papetiers, marchands, marchands-libraires, et colporteurs. Au sein de ce petit univers, on découvre de nombreux liens de parenté et d'amitié qui, après avoir pris racine à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, poussent parfois leurs ramifications jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ce microcosme va de l'atelier du graveur aux étalages du Charnier des Saints Innocents, en passant par la hotte du colporteur. Il y est question du déplacement du centre de production de l'estampe de la rue Montorgueil vers la rue Saint-Jacques au début du XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi des conditions d'apprentissage de l'art de la gravure, de l'organisation des ateliers, et même de l'installation des boutiques et des éventaires de marchands.

L'auteur retrace l'évolution des techniques de gravure et l'influence déterminante de l'école flamande à la toute fin du XVI<sup>e</sup> siècle. L'arrivée à Paris de burinistes anversoïses, renommés pour la précision et la finesse de leurs compositions, joue un rôle de premier plan dans le renouveau de l'estampe française. Les Pierre Firens, Gabriel et Melchior Tavernier, Jaspas Isaac, et, quelques décennies plus tard, Gérard Edelinck, contribuent à développer en France un nouveau goût pour l'estampe religieuse raffinée, le portrait et le paysage gravés. On assiste alors au déclassement de la gravure sur bois par les techniques de la taille-douce, qui seront perfectionnées dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (notamment par l'utilisation du vernis dur pour l'eau-forte, initiée par Jacques Callot) et définies par divers traités, dont celui d'Abraham Bossa — la *Manière de graver à l'eau forte*

*en cuivre*, paru en 1645—demeure l'un des plus importants.

Le renouveau et le raffinement des techniques de l'estampe au xvii<sup>e</sup> siècle, la diversification des sujets et des thèmes, de même que l'essor du commerce de la gravure, vont entraîner plusieurs modifications au statut social des graveurs, marchands et éditeurs parisiens. L'auteur suit, tout au long du siècle, l'évolution du milieu social et de l'état de fortune des producteurs de l'estampe, qui vont croissant au fur et à mesure que l'estampe accède au rang d'art et d'objet de collection.

Mais il est un autre aspect important du commerce de l'estampe à Paris au xvii<sup>e</sup> siècle qu'a bien mis en lumière Madame Grivel. Il s'agit de la lente évolution des législations et juridictions concernant l'estampe. L'auteur nous entraîne à travers les nombreux démêlés des graveurs et éditeurs, qui ne sont pas regroupés en corporation, avec la puissante corporation des libraires et imprimeurs. L'évolution des réglementations royales sur la production et la vente de l'estampe font l'objet d'une étude très fouillée qui va des législations sur la protection de la propriété artistique, aux contrefaçons de planches, en passant par la censure politique. De la naissance du « privilège royal » jusqu'au « dépôt légal », diverses « affaires » impliquant des perquisitions et des saisies de planches satiriques à l'égard du pouvoir royal, sont décrites par l'auteur. L'une des plus célèbres de ces « affaires » conduira à l'embastillement, en 1704, de Nicolas de Larmessin, qui avait diffusé une caricature intitulée « Décadence de la France ».

L'étude de la production des graveurs parisiens, en deuxième partie, demeure la section la plus intéressante de l'ouvrage. On y retrouve tout d'abord un portrait statistique de la production et des genres les plus populaires, à partir de 6 226 feuilles volantes répertoriées dans l'*Inventaire du Fonds français* de la Bibliothèque Nationale (lettres A à Leclerc) pour le xvii<sup>e</sup> siècle, et d'un échantillon de 677 œuvres choisies par l'auteur dans les fonds non encore inventoriés (graveurs et éditeurs, des lettres Lec. à Z).

L'auteur a ainsi délimité 18 grandes catégories d'images, dont les trois principales, pour le xvii<sup>e</sup> siècle, recouvrent près de 50 % de la production. Ces trois catégories dominantes sont la gravure religieuse, en premier rang, la gravure de portraits, en seconde place, et, troisièmement, la gravure de mode. Les résultats obtenus par des recherches similaires pour le xviii<sup>e</sup> siècle reflètent une évolution sensible et un changement des mentalités manifeste, avec la gravure de portrait en première place, suivie par les scènes de genre et les représentations de la nature. Pour le xvii<sup>e</sup> siècle, l'analyse est complétée par une étude de la production française à travers les fonds d'éditeurs et de marchands d'estampes parisiens dont les inventaires après décès ont été conservés.

L'étude de la production d'estampes à Paris au xvii<sup>e</sup> siècle aurait été incomplète sans une compréhension approfondie du marché et de la diffusion. L'auteur ouvre donc la dernière partie de son ouvrage sur cet aspect important et assez mal connu jusqu'à aujourd'hui. Après nous avoir fait pénétrer dans le monde des producteurs, nous abordons celui des consommateurs et des amateurs d'estampes. On y assiste à la naissance d'un engouement pour l'estampe considérée en tant qu'art, parallèlement à ses rôles plus traditionnels

de diffusion des dévotions, des nouvelles politiques, des actions de la Cour, et des progrès de la mode. Le xvii<sup>e</sup> siècle voit ainsi le début de la formation de grandes collections privées et royales. Ainsi, la collection de l'abbé Michel de Marolles, forte de quelques 100 000 pièces, qui fut acquise en 1667 par Colbert pour le Cabinet du Roi, constitue en quelque sorte le noyau de base de l'actuelle collection de la Bibliothèque Nationale.

Il y aurait certes eu place dans ce travail pour une étude plus approfondie du marché d'exportation de l'estampe parisienne. L'auteur aborde ce sujet dans la dernière partie de l'ouvrage de façon à laisser une porte ouverte à de nouvelles investigations. Compte tenu de l'apport majeur que constitue ce livre à d'autres niveaux, ce ne peut être considéré comme un manque ou un oubli. En fait, les circuits de diffusion nationaux et internationaux de l'estampe française, aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, sont encore peu connus, et ce, faute de documents d'archives et des registres de marchandises qui pourraient nous renseigner.

L'auteur évoque ainsi l'existence d'un important marché de diffusion de l'estampe parisienne créé au xvii<sup>e</sup> siècle—le Canada—à partir des documents étudiés par François-Marc Gagnon dans *La conversion par l'image* (Montréal: Bellarmin, 1975), un ouvrage qui fait le point sur l'utilisation par les missionnaires Jésuites des images peintes et gravées pour l'évangélisation des Amérindiens. Cependant, en marge de cette utilisation, il est clair que l'importation d'estampes en Nouvelle-France entre 1650 et 1760 fut une activité constante. Le dépouillement des inventaires des communautés religieuses et des inventaires après décès nous a récemment révélé l'ampleur de cette importation et les liens très étroits qui existaient entre la production de la métropole et les estampes mises en vente dans la colonie. Les thèmes relevés par Madame Grivel dans la production parisienne du xvii<sup>e</sup> siècle se retrouvent en effet dans la décoration intérieure et sur les comptoirs des marchands de la Nouvelle-France pendant la grande période d'importation d'estampes, qui va de 1690 à 1760. Parenté et représentation proportionnelle des images à sujets religieux, bien sûr, mais aussi des estampes à sujets profanes, des « Portraits de la Cour » qu'on retrouve en 1703 dans la boutique du sieur Dominique Bergeron à Québec, aux « 365 modes ou figures d'homme et de femme en taille-douce » signalés la même année dans l'inventaire de Louise Fauvel, de Québec également, en passant par les mentions des fameuses « Batailles d'Alexandre » d'après Charles LeBrun, qu'on retrouve à cinq reprises dans des inventaires dressés à Montréal et à Québec pendant la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle. Il faudrait mentionner également les très nombreuses « thèses » gravées dont font état les documents canadiens pour cette période, et qui illustrent l'importance de la diffusion de l'estampe parisienne. L'étude de Marianne Grivel vient donc s'ajouter comme une toile de fond indispensable à la compréhension du phénomène d'importation d'estampes religieuses et profanes en Nouvelle-France.

L'ouvrage est complété par deux outils de recherche indispensables. Tout d'abord, le « Dictionnaire des éditeurs et marchands d'estampes parisiens » dressé par l'auteur, même s'il n'est pas définitif, vient alléger les références essentielles à l'*Inventaire du fonds français* et aux autres ouvrages de références classiques dans ce

domaine. Parallèlement, le répertoire des enseignes de graveurs, éditeurs et marchands de la rue Saint-Jacques, complété par deux plans, nous permettent de visualiser l'emplacement des boutiques tout au long de la rue, entre 1660 et 1690 environ, puis en 1700.

En bref, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle* nous apparaît donc comme un des ouvrages marquants sur l'histoire de la gravure du XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit bien sûr avant tout d'une étude très spécialisée et destinée à une diffusion restreinte. Cependant, la lecture de cet ouvrage, écrit dans un français aussi précis qu'élégant, ne saurait laisser indifférents les historiens de l'art et les historiens des mentalités intéressés à l'évolution d'un art qui est en voie de regagner ses lettres de noblesse.

DENIS MARTIN  
*Musée du Québec*

---

JOHN ARCHER *The Literature of British Domestic Architecture 1715-1842*. Cambridge, Mass., and London, England, MIT Press, 1985, xxvi + 1087 pp., 11 illus., \$140.00 (cloth).

John Archer's recent book, which has the thickness of a metropolitan telephone directory, provides a significant tool for the further study of British architectural literature. It is by no means an inexpensive tool, despite the paucity of illustrations. In fact it is so costly as to fall beyond the limits of many university libraries' blanket ordering systems. Therefore scholars working in the British field, and the closely related one of North American architecture, must make a point of ordering it for their reference collections if not for themselves. It will be an immediate boon to everyone on this continent reliant upon limited library resources. Already booksellers are using it in preference to the Avery, Fowler, and British Library catalogues. It is clearly destined to set a new standard. But it is not entirely without recent parallels, nor is it likely to remain the last word on the subject.

Johannes Dobai's exhaustive, three-volume *Die Künstlerliteratur der Klassizismus und der Romantik in England* (Bern, 1974-77) formed an exacting precedent for Archer to emulate and surpass. Archer has advanced scholarship in two ways. First, by concentrating specifically on illustrated architectural books, he has been able to go into greater depth than Dobai. Second, the less discursive text focuses not only on the content of the books themselves but also on their variant editions, for which sample library locations are provided. As a matter of personal interest, I compared the two authors' entries on the publications of Sir John Soane. Dobai has 47 pages of general discussion, including a long analysis of Soane's theoretical lectures, which did not appear in print until nearly a century after his death. By contrast, Archer's eight and a half pages restrict themselves to the architect's printed writings, and indicate where copies might be found.

It is curious that neither Dobai nor Archer comes out of the time-honoured British bibliographic tradition. Could their foreignness be the reason for the somewhat

lukewarm reception their books have received in Britain? According to rumours in scholarly circles in London, a new bibliography is soon to appear there that will supersede the others. It would be a pity if scholarly judgments were drawn partly on chauvinistic grounds. Archer's work ought universally to be applauded for contributions already made to the state of knowledge. One suspects that Archer had not made his project widely known to architectural historians in Britain. Their names are absent from his otherwise generous acknowledgment section. Were they a bit taken aback when *The Literature of British Architecture 1715-1842* was released by the MIT Press? Archer's period of investigation covers the heyday of British architectural production, from Colen Campbell's *Vitruvius Britannicus* (1715) to the *Report of the Committee of the Cottage Improvement Society for North Northumberland* (1842). These titles also hint at the variety of sources consulted: from aristocratic folio volumes down to provincial tracts bound in boards. The phenomenon of more than 450 titles produced during these years was unequalled anywhere else in the world. How can this unique achievement in Britain be explained? No doubt the well-known bibliophilism of British architects played a major part. Architects have traditionally been writers, users, and lovers of books. Their publications create a built-in readership consisting of other architects, builders, and a large body of connoisseurs who cultivate an awareness of the polite arts.

I noted earlier that Archer is less discursive than Dobai, but this distinction needs to be qualified. Archer's bibliography is prefaced by a well-written three-part introduction. Actually it has the character of a series of carefully faceted little studies strung together, with the fascinating topic of book production as the common thread. To the best of my knowledge, the mechanics of writing, making, and selling architectural books has never been delved into to such an extent. The first two essays deal with publishers, press runs, royalties, subsidies, types of printing, latest book trends—all the things in which any published author takes an interest.

In Archer's excellent discussion, I was surprised that he did not produce as evidence the several letters that have survived from architect/authors to their publishers. For example, Soane's well-known letter to Isaac Taylor depicts a typical instance of a first-time author overrating his potential appeal with the public. Taylor whittled down his initial list of plates and his proposed folio format to a modest number of engravings in octavo. Similarly, this reviewer possesses a letter to Isaac's brother and successor, Josiah Taylor, from the architect John Plaw. In an almost jaunty tone, Plaw addressed to his publisher a note containing the preface for his forthcoming book, *Sketches for Country Houses*. The manuscript draft defines the contemporary term "cottage" much more pithily than the printed version dared. Plaw went on to express his impatience at not receiving the latest batch of proofs and his hopes that the platemaker would do a neater job with them.

Archer himself has something to say about cottages in a section of his introduction devoted to theory and design. He is representative of the younger architectural historians who are turning more attention to specific building types. As his title implies, Archer does not