
Itinéraires de graveurs néerlandais à Paris au début du XVIIe siècle : Theodoor Matham, Cornelis Danckerts et les autres.

Dutch printmakers in Paris in the early seventeenth century: Theodoor Matham, Cornelis Danckerts and the others.

Blanche Llaurens



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1518>

DOI : [10.4000/estampe.1518](https://doi.org/10.4000/estampe.1518)

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Référence électronique

Blanche Llaurens, « Itinéraires de graveurs néerlandais à Paris au début du XVIIe siècle : Theodoor Matham, Cornelis Danckerts et les autres. », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 263 | 2020, mis en ligne le 02 décembre 2020, consulté le 20 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1518> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.1518>

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2020.



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Itinéraires de graveurs néerlandais à Paris au début du XVIIe siècle : Theodoor Matham, Cornelis Danckerts et les autres.

Dutch printmakers in Paris in the early seventeenth century: Theodoor Matham, Cornelis Danckerts and the others.

Blanche Llaurens

Je tiens à remercier chaleureusement Véronique Meyer pour ses nombreuses observations et précieux conseils lors de l'écriture de cet article.

- 1 Tandis que les études locales occupent une place privilégiée dans l'historiographie récente, les travaux se rapportant à la mobilité des graveurs durant la période moderne ainsi qu'aux contacts artistiques entre plusieurs centres de production d'estampes demeurent plus rares. Les problématiques relatives à la migration et à l'intégration d'artistes dans un milieu exogène s'insèrent pourtant dans un vaste champ d'étude en histoire de l'art qui s'est développé depuis plusieurs années déjà. Dans le sillage de ces réflexions, des projets de recherche innovants comme ECARTICO¹ ont vu le jour documentant les mouvements d'artistes grâce à l'établissement de fiches individuelles rassemblant l'ensemble des sources connues pour chacun d'entre eux tout en mettant en valeur leurs réseaux de sociabilité. Si les itinéraires de graveurs n'ont occasionné que peu de travaux, c'est que la question se révèle plus complexe que pour les peintres puisqu'il n'est pas possible de comprendre la diffusion d'une œuvre dans un milieu étranger par la seule migration de l'artiste graveur. Celui-ci n'a en effet nul besoin de se déplacer pour distribuer ses feuilles car les estampes, en raison de leur caractère multiple, circulent aisément dans toute l'Europe.
- 2 Dans cet article, nous traiterons de la circulation d'un ensemble de graveurs nés dans les Pays-Bas du Nord entre 1580 et 1610 afin d'aborder un phénomène qui est resté encore relativement peu exploré². En effet, si la présence de graveurs flamands³ à Paris

dans la première moitié du XVII^e siècle a été maintes fois soulignée⁴, celle des Hollandais à la même époque est moins connue. Parmi eux se trouvent des artistes membres de brillantes dynasties de la gravure hollandaise comme Crispijn de Passe le Jeune (1593-1670), Theodoor Matham (c. 1605-1676) ou encore Cornelis Bloemaert II (1603-1692) mais aussi des praticiens qui nous sont aujourd'hui moins familiers tel que Willem Outgertsz. Akersloot (c. 1600-1651) dont le portrait gravé de son père sur lequel on peut lire « Akersloot fecit in Parijs » constitue à notre connaissance l'unique témoignage de son séjour parisien⁵. S'ils sont parfois assimilés à leurs confrères originaires du Brabant dans les documents d'archives par la dénomination imprécise de « flamand⁶ », certaines différences notables distinguent les Hollandais de leurs voisins méridionaux. En premier lieu, les graveurs venus des Provinces-Unies se révèlent moins nombreux que leurs confrères flamands. Originaires des villes de Harlingen, de Zwolle, d'Utrecht, de Haarlem, de Rotterdam, d'Amsterdam ou de Woerden (ou Voerde, près d'Utrecht), au moins douze graveurs néerlandais : Simon Frisius (v. 1570-1628), Theodoor Matham, Crispijn de Passe le Jeune, Cornelis Bloemaert II, Willem Outgertsz. Akersloot, Nicolaes van Lijnhoven (v. 1610-avant 1702), Simon van Poelenburgh (1591/92-1643), Charles de Hooch (v. 1577-1638), Cornelis Danckerts (1604-1656), Henry Le Roy (1579-1652), Johannes van Bronckhorst (1587-1617) et Herman van Swanevelt (vers 1600-1655) s'établissent dans la capitale entre 1598 et 1639, alors qu'au cours de la même période plus d'une trentaine vient des Pays-Bas du Sud⁷. À ce premier groupe, nous avons fait le choix d'ajouter le cas intéressant de Jan Liss (c. 1597-1629) qui, bien que né dans la ville allemande d'Oldenburg, se forme en Hollande auprès d'Hendrick Goltzius (1558-1617). Si son séjour parisien reste entouré de mystères pour n'avoir laissé aucune (ou presque) trace dans les archives⁸, son exemple offre un témoignage de la circulation de planches de cuivre gravées diffusant des compositions hollandaises à Paris. Par ailleurs, tandis que la plupart des Flamands s'installent à Paris entre 1597 et 1609, la présence des Néerlandais se concentre un peu plus tard, entre 1617 et 1633. Enfin, si le mouvement des graveurs flamands vers Paris peut être en partie expliqué par les troubles politiques et religieux qui secouent la région ainsi que par l'essoufflement des activités artistiques qui en résulte, il en va différemment des villes des Pays-Bas septentrionaux comme Haarlem, Amsterdam et même Utrecht qui constituent à cette époque aussi bien des foyers de tolérance religieuse⁹ que des centres de production artistique florissants. Cette considération semble d'ailleurs expliquer pourquoi, contrairement aux Flamands qui furent très nombreux à faire l'ensemble de leur carrière à Paris, les graveurs néerlandais firent plus souvent le choix de revenir dans leur pays d'origine¹⁰.

- 3 La plupart de ces praticiens hollandais sont des graveurs professionnels qui, lors de leur séjour en France, travaillèrent pour le livre et interprétèrent les œuvres de leurs confrères des Pays-Bas ou d'artistes parisiens. À ce groupe s'ajoutent trois peintres graveurs, Charles Cornelisz de Hooch, Herman van Swanevelt et Jan Liss, qui diffusèrent à Paris leurs propres travaux. Pour ces peintres, le séjour parisien ne constituait qu'une halte sur la route qui les menait des Provinces-Unies en Italie ou à l'inverse de la Péninsule aux Pays-Bas. Jan Liss, qui dut donc résider à Paris autour de 1620 après un bref passage à Anvers, poursuivit le reste de sa carrière en Italie où il mourut en 1631. Le voyage dans la péninsule de Charles de Hooch n'a quant à lui pas encore été fermement établi, en dépit des vues italianisantes qui composent son œuvre peint¹¹. Pourtant, parmi les feuilles qu'il diffuse à Paris, une planche gravée figurant un paysage d'inspiration méridionale avec un pont sur lequel De Hooch a placé la mention

SPQR¹² ainsi qu'une vue imaginaire de l'arc de triomphe de la ville d'Orange¹³ (ill. 1) – dévoilant peut-être l'itinéraire emprunté par de Hooch – contribuent à nourrir cette hypothèse.



Ill. 1. Charles Cornelis de Hooch, *Paysage avec l'arc de triomphe de la ville d'Orange*, 109 x 105. Rijksmuseum, RP-P-2016-580-13.

- 4 Le cas d'Herman van Swanevelt est différent puisque sa production gravée ne semble véritablement débiter qu'au cours de son séjour romain. Il demeure à Paris vers 1623 et signe deux dessins conservés au Herzog Anton Ulrich-Museum de Brunswick portant l'inscription *Paris 1623*¹⁴. Il se rend ensuite à Rome et s'y établit jusqu'en 1641, date à laquelle il est à nouveau signalé à Paris. Artiste itinérant, circulant sans cesse entre les Pays-Bas, la France et l'Italie, Swanevelt effectuera par la suite plusieurs séjours parisiens en 1644 et 1649 puis entre 1650 et 1655¹⁵.
- 5 À la lumière de certaines découvertes, nous chercherons à dresser un nouveau portrait des graveurs ayant fait le voyage des Pays-Bas à Paris. À travers quelques exemples significatifs, nous essayerons dans un premier temps d'émettre plusieurs hypothèses concernant les motivations qui les ont conduits à s'établir en France puis nous analyserons les modes de diffusion de leur production à Paris pour enfin aborder les différentes modalités de leur intégration au sein du marché de la gravure parisien afin d'apporter un éclairage sur les différentes stratégies d'insertion à l'œuvre.

Migrer vers Paris

- 6 Âgés d'une vingtaine d'années lorsqu'ils s'établissent en France, tous ces graveurs ont déjà reçu une première éducation artistique aux Pays-Bas. Leur condition de jeunes artistes qualifiés est propice à l'aventure, d'une part parce qu'ils ne sont pas encore véritablement inscrits dans un marché local et d'autre part parce qu'ils aspirent à faire

valoir des compétences récemment acquises. Ce séjour apparaît donc comme une étape importante dans la construction de leur carrière. Mais au-delà des finalités professionnelles évidentes d'un tel périple, en quoi certaines circonstances de départ ont-elles favorisé leur voyage et par ailleurs, en quoi Paris a-t-elle pu être envisagée comme un centre attractif par ces graveurs néerlandais ?

Pratiques d'atelier et milieu professionnel

- 7 Dans le milieu fécond des dynasties d'artistes d'Utrecht comme celles des Bloemaert ou des De Passe, le voyage apparaît comme une étape obligatoire du parcours artistique. Ainsi, différents membres de la dynastie fondée par Abraham Bloemaert, qui avait lui-même résidé en France entre 1581 et 1583, effectuèrent une partie de leur carrière à l'étranger tels Hendrik (1601-1672), Adriaen (v. 1609-1666) et Cornelis qui s'établirent respectivement en Italie, en Autriche et en France durant plusieurs années¹⁶. Il en va de même pour l'ensemble des fils de Crispijn de Passe l'Ancien qu'il forma tous à l'art de la gravure : Simon (1595-1647) s'installa à Londres de 1616 à 1622 puis au Danemark de 1624 à 1647, Willem (1597/98-1636/37) fut actif en Angleterre entre 1620 et 1637 et Crispijn le Jeune se rendit à Paris entre 1618 et 1629¹⁷. Cette pratique s'observe également au sein de la dynastie haarlémoise fondée par Jacob Matham (1571-1631), fils adoptif et élève d'Hendrick Goltzius, dont deux fils, Adriaen et Theodoor, s'établirent à l'étranger : Theodoor fut actif à Paris de 1628 à 1633 tandis qu'Adriaen (c. 1599-1660) se rendit au Maroc en 1640. En dehors de leurs enfants, d'autres élèves peuplèrent les ateliers de ces artistes et furent marqués à leur tour tant par l'enseignement du maître que par l'environnement créatif du lieu de formation. On note alors qu'au sein d'un même atelier plusieurs graveurs s'établirent à Paris au cours de la première moitié du XVII^e siècle. En plus d'avoir été prédestiné à une carrière artistique et peut-être aussi encouragé à entreprendre un voyage vers la France par son père, Cornelis Bloemaert fut placé en apprentissage auprès de Crispijn de Passe l'Ancien¹⁸ dans un environnement profondément lié au milieu de l'estampe parisien. Crispijn de Passe l'Ancien entretenait en effet des rapports étroits avec le marché de la gravure en France destinant livres et estampes à l'usage d'une clientèle parisienne. Jacob Matham forma également plusieurs graveurs qui résidèrent par la suite dans la capitale. En dehors de son fils Theodoor, deux autres graveurs s'y établirent : Johannes van Bronckhorst, originaire de Zwolle, qui résida en France entre 1608 et 1612¹⁹ et Simon Poelenburgh, né à Haarlem, que l'on documente à Paris à partir de 1617²⁰. Si le passage de Poelenburgh dans l'atelier de Matham n'est pas attesté par les archives, d'autres liens plus personnels confirment les rapports étroits qu'ils entretiennent puisque vers 1598, Matham se marie avec la sœur de Poelenburgh, Maritge²¹. Le climat d'émulation qui régnait dans l'atelier tant entre les étudiants qu'entre le maître et ses élèves dut largement favoriser l'établissement de ces graveurs à Paris. En outre, l'étude des collaborations professionnelles suggère qu'ils aient pu être incités par leurs confrères à s'installer en France. Par exemple, l'illustration de l'ouvrage de Samuel Ampzing, *Beschrijvinge ende lof der stad Haerlen in Holland*, publié en 1628 à Haarlem par Adriaen Rooman, réunit les planches de Willem Akersloot et de Theodoor Matham, deux graveurs ayant résidé à Paris²². Il est ainsi possible qu'Akersloot qui séjourna en France entre 1620 et 1624 ait signalé à Matham les opportunités offertes par le marché parisien et lui ait communiqué l'envie de s'y établir. S'il était courant de voyager au cours de sa

carrière d'artiste, ces graveurs semblent avoir été influencés par leur entourage familial et professionnel dans le choix de la destination.

Le soutien paternel

- 8 Le soutien familial permettait par ailleurs de réduire considérablement la prise de risque inhérente à un séjour à l'étranger et de réunir des conditions matérielles favorables à une telle entreprise. Des graveurs comme Crispijn de Passe ou Cornelis Bloemaert purent compter sur leurs pères qui jouissaient l'un comme l'autre d'une importante renommée et disposaient d'une bonne connaissance du marché de l'estampe européen. Ainsi, le soutien financier paternel dont bénéficie Crispijn de Passe le Jeune dut considérablement faciliter son installation à Paris. Ayant reçu du prince Maurice de Nassau l'ordre de donner des leçons de dessin aux jeunes hommes fréquentant l'école d'équitation d'Antoine de Pluvinel à Paris, Crispijn de Passe le Jeune fut ensuite chargé d'exécuter soixante-trois planches pour illustrer *Le Maneige Royal*²³, un manuel rédigé par Pluvinel et dont la première édition parut en 1623. Maurice de Nassau fit sans doute appel à Crispijn de Passe le Jeune pour l'exécution de cette commande en raison de la notoriété de son père Crispijn de Passe l'Ancien. Par ailleurs, l'appui constant de son père semble avoir contribué au prolongement de son séjour parisien. Crispijn de Passe l'Ancien, qui convoitait le marché parisien depuis plusieurs années déjà²⁴, dut voir dans cette installation un moyen de développer plus activement ses affaires à l'international. En 1621, il chargea son fils de récupérer l'argent qui lui était dû par les libraires installés à Douai et à Arras et de lui livrer plusieurs planches réalisées en vue de la publication de son livre *Oficina arcularia*²⁵. En retour, il soutint son activité parisienne et fit imprimer à ses frais le *Maneige Royal*. Au cours de ces mêmes années, Crispijn de Passe l'Ancien destina plusieurs planches gravées de sa main et de celles de ses enfants, Magdalena, Simon et Willem, au marché parisien comme l'indiquent les privilèges royaux qu'il sollicita pour ces œuvres, sans doute obtenus par l'intermédiaire de Crispijn le Jeune²⁶. Abraham Bloemaert dut également soutenir les activités parisiennes de son fils Cornelis qui œuvra entre 1630 et 1633 à la diffusion des œuvres paternelles par le biais de la publication d'interprétations gravées²⁷. À l'inverse, l'exemple de Simon Frisius, qui n'appartient pas à une famille de graveurs, est révélateur des difficultés que peut comporter un tel voyage. Né à Harlingen, Frisius n'est pas encore établi professionnellement aux Pays-Bas lorsqu'il s'installe à Rouen en 1595²⁸ et travaille un temps pour un monastère chartreux sans que l'on sache s'il avait projeté dès son départ de s'installer en Normandie ou s'il fut contraint de s'y arrêter, n'ayant pas eu les moyens financiers de rejoindre directement Paris. Il parvint finalement à atteindre la capitale grâce à l'argent qu'il reçut de son compatriote Pieter van den Keere dont il usurpa l'identité à son arrivée à Paris afin d'occuper sa place d'apprenti dans l'atelier de calligraphie de Guillaume Le Gangneur²⁹. À la suite de cette formation, le jeune Frisius exerça pendant trois ans, de 1598 à 1601, le métier de graveur en lettre, fournissant des planches à différents calligraphes parisiens³⁰. Il exécuta plusieurs illustrations pour les ouvrages de Jean et Baptiste de Beaugrand, qui firent également appel à des graveurs flamands tout juste arrivés en France. Charles de Mallery, installé depuis 1599, participa ainsi à la publication de *Poecilographie* et Pierre Firens, documenté à Paris à partir de 1604, contribua à *Panchrestographie ou exemples de toutes les sortes d'ecristures*, après le retour de Frisius aux Pays-Bas. N'ayant toutefois pas réussi à nouer suffisamment de contacts professionnels capables de soutenir son

activité de graveur après s'être brouillé avec son maître, il regagna rapidement les Provinces-Unies où il effectua le reste de sa carrière. Son séjour parisien lui aura toutefois permis de développer des compétences pour lesquelles il sera particulièrement sollicité dans son pays d'origine.

La présence de la communauté de graveurs flamands et néerlandais à Paris

- 9 L'auberge tenue par l'Anversois Martin Linssen, rue des Petits-Champs, qui réunissait à la fin des années 1620 de nombreux voyageurs venus du Brabant, de Flandre ou des Provinces-Unies, offre un témoignage particulièrement éloquent de l'important réseau de sociabilité parisien qui unissait les émigrés venus des Pays-Bas tant du Nord que du Sud³¹. Une fois arrivés à destination, nombre de ces artistes néerlandais s'adressèrent en priorité à la communauté de graveurs et éditeurs originaires des régions méridionales des Pays-Bas qui, grâce à l'emplacement de leur boutique sur la place parisienne depuis plusieurs années déjà, leur apportèrent soutien et visibilité. Le partage de la langue néerlandaise facilitait amplement les transactions, surtout dans le cas de séjours de courte durée qui offraient peu de temps à l'apprentissage du français. Le graveur haarlémois de passage à Paris en 1639 Nicolaes van Lijnhoven fit ainsi éditer une série de gravures à teneur érotique d'après des dessins d'Andries Both (v. 1612-1642) chez l'éditeur originaire de Bruxelles Balthasar Moncornet³² (ill. 2).



Ill. 2. Nicolas van Lijnhoven d'après Andries Both, *Paysan dansant*, burin, 210 x 145. BnF, Estampes, Réserve Tf-1-Fol., fol. 60.

- 10 Le peintre Charles Cornelisz. de Hooch, actif à Paris en 1626 et n'ayant qu'une pratique occasionnelle de la gravure, s'adressa également à Balthasar Moncornet (1598-1668)³³ ainsi qu'à l'Anversois Michel van Lochem (1601-1647)³⁴ pour la publication de ses

estampes à l'eau-forte. Si Moncornet résidait à Paris depuis son plus jeune âge (il avait quitté Bruxelles avec ses parents en 1602), Michel van Lochom s'était installé dans la capitale vers 1622 après avoir reçu son apprentissage à Anvers³⁵. Une fois leur boutique ouverte sur la place parisienne, ces éditeurs d'origine flamande entretenaient des liens particulièrement étroits qui profitaient aux Néerlandais de passage : si l'on ne sait qui de Moncornet ou de van Lochom publia en premier les planches de Charles de Hooch, il ne fait aucun doute que le peintre entra en contact avec l'un de ces deux éditeurs par l'intermédiaire de son confrère. Ces émigrés des Pays-Bas du Nord et du Sud formèrent donc un groupe d'intérêt professionnel au sein duquel furent nouées de nombreuses associations entre praticiens bien établis et graveurs récemment arrivés. Au cours de son séjour d'une dizaine d'années, Crispijn de Passe le Jeune conclut plusieurs accords de différentes natures. En 1623, il s'associa avec les graveurs natifs de Rotterdam, Henry (1579-1652) et Rombaut Le Roy installés en France depuis le début du XVII^e siècle, pour graver et imprimer plusieurs planches représentant des chevaux, genre dans lequel Crispijn s'était rendu célèbre avec le *Manège Royal*. En 1624, il acheta du cuivre poli avec l'éditeur issu d'une famille flamande Melchior Tavernier (1595-1665) et lui fournit en 1627 trois planches de chevaux³⁶. Henry Le Roy, seul éditeur des Provinces-Unies à avoir effectué l'ensemble de sa carrière à Paris, s'était lié à Simon Poelenburgh qui s'était comme lui établi rive droite de la Seine³⁷. Ces boutiques offraient donc la possibilité à ces graveurs émigrés d'exercer plus facilement leur métier dans un milieu qui ne leur était a priori pas familier. L'Amstellodamois Cornelis Danckerts I effectua un premier voyage à Paris entre 1627 et 1629³⁸ au cours duquel il fit valoir sa formation de graveur de cartes en s'associant avec Melchior Tavernier en 1628 pour la réalisation d'une *Charte universelle de tout le monde*³⁹. Ce premier séjour lui permit d'établir des relations fructueuses et durables avec Tavernier qui le conduisirent à revenir à Paris quelques années plus tard. Le 15 septembre 1637, Danckerts est en effet documenté rue Galande et conclut un nouveau marché avec Tavernier pour l'exécution d'une carte de France⁴⁰. Il lui vendit alors les douze premières planches gravées et s'engagea à fournir les pièces restantes⁴¹. Cette association visait à partager les frais engendrés par la production de cette estampe de grand format et autorisait la diffusion des épreuves à Paris et à Amsterdam⁴². Grâce à ces différentes collaborations avec Tavernier dont la boutique était particulièrement fréquentée, Danckerts se fit connaître sur le marché parisien en tant que graveur de cartes et travailla pour d'autres acteurs locaux comme Nicolas Berey, un imprimeur établi sur le Pont Neuf, pour lequel il réalisa une carte de l'Allemagne publiée en 1638⁴³. Il interpréta par ailleurs le tableau *Pasce oves meas* ou *Le Christ ordonnant d'être le pasteur des chrétiens à saint Pierre* peint par Claude Vignon en 1624⁴⁴ pour l'éditeur originaire d'Anvers Jaspar Isaac (c. 1585-1654)⁴⁵, révélant là encore d'autres liens professionnels. Les différents séjours parisiens de Danckerts lui permirent de consolider un réseau professionnel dont il fit usage tout au long de sa carrière. La présence de cette communauté néerlandophone soudée et bien intégrée au milieu local rendait la ville particulièrement attractive pour ces Néerlandais de passage qui avaient ainsi la possibilité de participer à des projets de plus ou moins grande envergure et de diffuser aisément leurs œuvres.

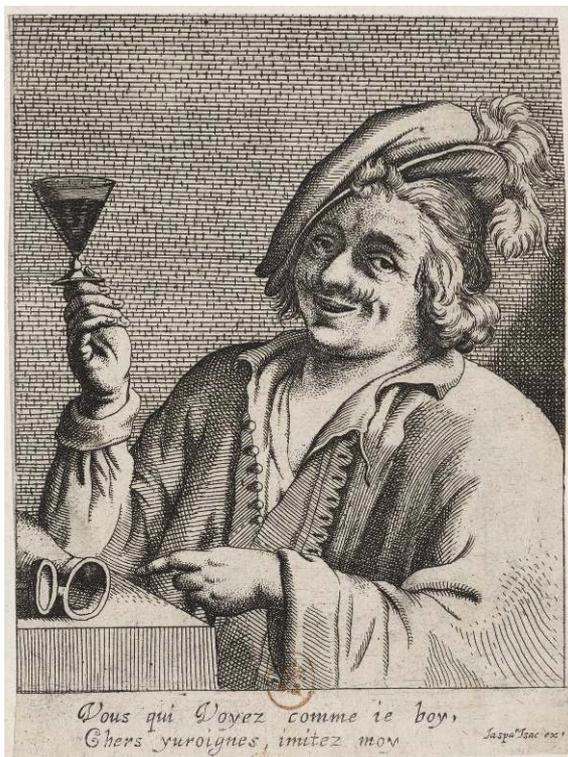
Les modes de diffusion des œuvres des Pays-Bas à Paris

Céder des planches gravées

- 11 Les ventes de plaques gravées de seconde main comptent parmi les transactions effectuées à Paris par ces graveurs itinérants. Ainsi, au moins trois planches furent cédées par Cornelis Danckerts à Jaspar Isaac qui y plaça sa signature et prit des privilèges royaux pour deux d'entre elles en vue de leur publication parisienne. Il s'agit de trois scènes de genre d'abord éditées à Amsterdam dont Jaspar Isaac modifia les lettres en ajoutant des vers humoristiques à portée satirique en français, de façon à les rendre intelligibles à un public parisien.



Ill. 3. Cornelis Danckerts d'après Dirck Waerden, *Le Buveur*, 1^{er} état, publié par Cornelis Danckerts, 149 x 107. Rijksmuseum, RP-P-BI-6771.



Ill. 4. Cornelis Danckerts d'après Dirck Waerden, *Un joyeux buveur*, 2^{ème} état, publié par Jaspas Isaac, BnF, Estampes, Ed-16-Fol. pl. 132.

- 12 S'il ne s'agit pas de traductions littérales des textes néerlandais que l'on trouve sur les premiers états des planches, les vers en français conservent néanmoins leur teneur caustique. Deux d'entre elles furent gravées par Cornelis Danckerts lui-même : un *Buveur* réalisé d'après une composition du peintre originaire de Horn Dirck Waerden (c. 1594-après 1631)⁴⁶ (ill. 3 et 4) ainsi que *Deux jeunes enfants jouant avec un chat* exécutés d'après un tableau attribué à Judith Leyster (en dépit de l'*invenit* présent sur la plaque désignant Frans Hals comme l'auteur du modèle)⁴⁷ (ill. 5 et 6).



Ill. 5. Cornelis Danckerts d'après Judith Leyster, *Deux jeunes enfants jouant avec un chat*, 1^{er} état. 218 x 173. Rijksmuseum, RP-P-1885-A-9027.



Ill. 6. Cornelis Danckerts d'après Judith Leyster, *Deux jeunes enfants jouant avec un chat*, 2^{ème} état publié par Jaspard Isaac, 21,2 x 16,4 cm. BnF, Estampes, Réserve Tf-1-Fol., fol. 45.

- 13 S'inspirant d'une peinture de Pieter Jansz. Quast (c.1606-1647), la troisième planche représentant *Un jeune couple à table* est de la main du graveur amstellodamois Salomon Saverij (1594-1683)⁴⁸.
- 14 L'aquafortiste Simon Poelenburgh contribua également à la diffusion de modèles néerlandais en republiant des gravures d'interprétation chez Henry Le Roy. Il lui confia en effet une planche exécutée d'après Esaias van de Velde (1587-1633) représentant une scène de banquet prenant place à l'entrée d'une maison close⁴⁹. Une lettre composée de quatre vers en français faisant allusion à l'oisiveté et à la lascivité des personnages représentés fut ajoutée sous la composition lors de sa publication parisienne. Si la date de 1614 a été préservée sur le deuxième état de la planche, elle dut toutefois être éditée entre 1617 et 1624 au moment où Simon Poelenburgh réside à Paris.
- 15 Enfin, une planche de Jan Liss représentant une scène d'intérieur avec deux couples et un fou fut publiée par l'éditeur parisien Pierre I Mariette (c. 1603-1657)⁵⁰. Le passage de cette planche d'un fonds à un autre est plus confus ; on peut imaginer néanmoins qu'elle fut cédée à un marchand parisien en 1620 lors du court séjour de Liss en France alors qu'il était en chemin pour Venise. Sachant que les activités éditoriales de Mariette ne débutent qu'en 1632, il est possible qu'il existe un état intermédiaire de cette planche qui nous reste inconnu.
- 16 En dépit du désagrément que devait causer leur transport, ces graveurs circulaient entre les Pays-Bas et Paris, chargés de plaques de cuivre dans l'espoir de les céder à des confrères installés dans la capitale. Séverine Lepape a d'ailleurs récemment mis en lumière le rôle de Cornelis Danckerts dans le transport de planches entre les Pays-Bas et Paris suggérant qu'il pourrait avoir fourni des plaques gravées par Harmen Jansz. Muller (1540-1617) se trouvant dans le fonds de l'éditeur amstellodamois Cornelis Dircksz Cool (v. 1593-1669) au marchand parisien Nicolas de Mathonière (1573-1640)⁵¹.

Graver à Paris

- 17 Comme cela a été évoqué dans la première partie de cet article, Charles de Hooch diffusa plusieurs séries de paysages de son invention chez Balthasar Moncornet lors de son séjour parisien de 1626.



Ill. 7. Charles Cornelis de Hooch, *Paysage*, dessin préparatoire à la sanguine, 96 mm (diamètre). Metropolitan Museum, New York, 2013.498.



Ill. 8. Charles Cornelis de Hooch, *Paysage*, eau-forte, 106 x 107. Rijksmuseum, RP-P-2016-580-16.

- 18 Préparée par des dessins à la plume, une suite composée de huit paysages imaginaires présentés dans des cercles montre des ruines antiques et des demeures en pierre perchées sur des massifs montagneux⁵² (ill. 7 et 8). Une autre série de huit vues

rectangulaires de De Hooch publiée chez Moncornet s'ouvre sur un frontispice présentant les armes royales de la maison de France couronnées⁵³. Cette série est formée de paysages émaillés de bâtisses en pierre, de cabanes sur pilotis, de moulins et de ponts⁵⁴. Dans une veine similaire, Charles de Hooch publia une autre série de six paysages ovales chez Michel van Lochem⁵⁵ (ill. 9). Si certaines des planches rappellent l'atmosphère des feuilles éditées par Moncornet, d'autres proposent des vues plus typiquement néerlandaises telle qu'une scène d'hiver représentant des personnages patinant sur un fleuve gelé⁵⁶.



Ill. 9. Charles Cornelis de Hooch, *Paysage*, eau-forte, publiée par Michel van Lochem, 78 x 84. Rijksmuseum, RP-P-OB-16.215.

- 19 En publiant ses propres gravures à l'eau-forte sur place à Paris, De Hooch contribua à diffuser un ensemble de paysages imaginaires soigneusement composés d'inspiration provençale, italienne et hollandaise au sein desquels certains éléments architecturaux ont pu être identifiés, comme cette vue présentant l'arc de triomphe d'Orange. Theodoor Matham grava lui aussi plusieurs planches représentant des scènes de genre qu'il précise avoir exécutées à Paris comme sur celle du *Buveur* publiée chez Charles David⁵⁷ (v. 1600-1632) ou encore sur celle du *Couple galant* représentant un homme barbu souriant approchant sa main de la poitrine d'une jeune femme⁵⁸.

Interpréter des dessins hollandais

- 20 Plusieurs œuvres de Simon Poelenburgh pour lesquelles nous ne connaissons qu'un seul état furent peut-être dès l'origine destinées au marché parisien. Il publia chez Henry Le Roy une série de huit paysages nordiques gravés à l'eau-forte qui furent réalisés d'après des modèles de Jan van de Velde (1593-1641) et d'Hendrick Goltzius⁵⁹. Elle donne à voir toute la variété de l'imaginaire poétique de l'école de Haarlem du début du XVII^e siècle en présentant des paysages arcadiens vallonnés, des ruines

animées de personnages ainsi que des scènes de village figurées tantôt l'été tantôt l'hiver.



Ill. 10. Jan van de Velde, *Paysage*, dessin à la plume et à l'encre brune, 142 x 248. Paris, fondation Custodia, 6005.

- 21 Certaines estampes ont pu être mises en rapport avec leur modèle dessiné telle que la planche trois de la série qui s'inspire d'un dessin de Jan van de Velde conservé à la Fondation Custodia⁶⁰ (ill. 10). Les planches quatre et huit ont été rapprochées de deux autres feuilles de Jan van de Velde du *Kupferstichkabinett* de Berlin⁶¹ (ill. 11).



Ill. 11. Jan van de Velde, *Paysage à la plume et à l'encre brune*, 139 x 195. Berlin, Kupferstichkabinett, 12213.

- 22 Si les estampes trois et quatre sont fidèles au modèle dessiné tant dans leur dimension que dans leur iconographie, la planche huit représentant une brasserie le long d'une

rivière gelée a été interprétée de manière beaucoup plus libre. L'estampe présente un format plus allongé que la feuille dessinée et certains éléments de la composition ont été modifiés. Le dessin est plus vraisemblablement préparatoire à une estampe appartenant à une série de paysages, divisée en cinq parties de douze gravures chacune, gravée par Jan de Velde lui-même et publiée par l'éditeur amstellodamois Claes Jansz. Visscher (1587-1652) en 1616⁶². Une autre feuille de Poelenburgh semble avoir été une réinterprétation d'une estampe de Jan van de Velde de cette même série de 1616⁶³. Il s'agit de la première estampe de la suite publiée à Paris représentant une scène de village. Elle est à mettre en relation avec une feuille provenant de la troisième partie de l'importante publication de Visscher. Réalisée en contrepartie de l'estampe de Jan van de Velde, il s'agirait bien du modèle utilisé par Poelenburgh qui reprend de nombreux éléments de la composition originale telles que la percée vers l'horizon qui creuse la perspective ou l'église au clocher élancé⁶⁴. Les trois autres œuvres de Jan van de Velde, tout comme l'unique paysage de l'invention d'Hendrick Goltzius qui servirent de modèles à Poelenburgh, n'ont pas encore été identifiés. Jan van de Velde et Hendrick Goltzius avaient-ils accepté de se séparer de leurs dessins afin que Poelenburgh puisse les diffuser à Paris ? Les liens qui semblent unir Simon Poelenburgh avec Jan van de Velde – dont il fut peut-être l'élève – ainsi qu'avec le fils adoptif d'Hendrick Goltzius, Jacob Matham, viennent soutenir cette hypothèse.

- 23 La même question se pose pour un ensemble de douze paysages également publié chez Henry Le Roy. Des scènes côtières et portuaires, des entrées de village ainsi qu'un paysage montagneux animé d'une cascade composent cette suite gravée anonymement à l'eau-forte d'après des dessins de Cornelis Claes van Wieringen (c.1575-1633)⁶⁵, un artiste originaire d'Haarlem spécialisé dans les marines (ill. 12).



Ill. 12. Cornelis Claes van Wieringen, *Paysage avec une cascade*, eau-forte, 75 x 167. Rijksmuseum, RP-P-1900-A-21967.

- 24 Connu essentiellement pour son activité de peintre, on ne lui donne aujourd'hui qu'une seule estampe⁶⁶. Quoique non signées, l'attribution de ces feuilles à Poelenburgh est séduisante d'autant qu'ils évoluaient tous les deux dans le même environnement artistique haarlémois autour d'Hendrick Goltzius et de Jacob Matham⁶⁷. Sachant que van Wieringen ne s'est jamais rendu à Paris et qu'Henry Le Roy ne semble pas avoir collaboré au cours de sa carrière avec d'autres graveurs néerlandais susceptibles d'avoir connaissance du travail de van Wieringen, il paraît tout à fait vraisemblable que

Poelenburgh servit d'intermédiaire dans la diffusion de ces dessins en France en les interprétant à l'eau-forte.

- 25 S'il travailla d'après ses propres modèles, Theodor Matham grava également à Paris des compositions de peintres néerlandais. Il voyagea sans doute accompagné de dessins de ses compatriotes ou de feuilles qu'il réalisa avant son départ d'après leurs compositions. Il publia ainsi chez Charles David un *Jeune homme tenant une miniature* d'après une œuvre du peintre caravagiste originaire d'Utrecht Hendrick Ter Brugghen (1588-1629)⁶⁸.
- 26 À travers ces divers exemples, il est possible d'entrevoir les différents modes de diffusion d'œuvres néerlandaises à Paris mais aussi d'appréhender plus clairement le rôle joué par ces graveurs émigrés. L'étude de ce mouvement d'images, rendu en partie possible par le déplacement de ces praticiens de la gravure, met en valeur la circulation et la disponibilité à Paris de sujets néerlandais contemporains. Les scènes de genre, même issues d'une réédition qui entraîne parfois la modification de l'image et de la lettre, conservent la même composition mais aussi le sens qui était celui véhiculé par l'estampe dans son premier état.

L'insertion dans le marché parisien

Répondre à une demande locale : des thèses aux livres illustrés

- 27 Documenté rue Saint-Jacques en 1622, Crispijn de Passe le Jeune sut identifier à son arrivée à Paris le quartier des boutiques de graveurs et de libraires et ne tarda pas à jouir de leur proximité immédiate⁶⁹. Dès 1622, il reçut des commandes locales s'engageant ainsi à fournir pour la Pentecôte quatre-vingt gravures de thèse sur le Magnificat, cantique de la Vierge Marie, au frère Pierre Aubineau, prêtre et étudiant en théologie au couvent des Cordeliers de Paris⁷⁰. Jusqu'à son retour définitif aux Pays-Bas en 1629, il exécuta plusieurs portraits royaux et pièces historiques pour des marchands parisiens dont certaines planches furent par la suite republiées par les éditeurs François Mazot et François Langlois⁷¹. C'est toutefois dans le domaine du livre illustré qu'il semble avoir été le plus sollicité. En dehors des soixante-douze planches qu'il grava pour le *Manège Royal* en 1623, il exécuta entre 1622 et 1628 plus qu'une quarantaine de planches pour le compte d'une dizaine de libraires différents qui, pour la plupart, tenaient boutique rue Saint-Jacques. En 1622, il réalisa par exemple des illustrations pour Sébastien Cramoisy et Claude Morel ainsi que pour l'éditeur lyonnais Louis Prost. En 1623, il contribua à la publication des *Métamorphoses ou l'Asne d'Or* d'Apulée (en collaboration avec Isaac Briot) ainsi qu'aux *Amours de Theagène et Chariclée* d'Héliodore édité par Samuel Thiboust (auxquels participèrent également d'importants graveurs locaux comme Michel Lasne, Isaac Briot et Jean Mathieu). En 1624, il exécuta le frontispice pour *Homélies sur les dimanches et jesses* pour Denis Moreau ainsi que plusieurs planches pour l'*Arcadie* de Philippe Sidney publié par Toussaint du Bray. En 1625, ses œuvres illustrèrent *Le Bouquet des plus belles Fleurs de l'éloquence* publié par Pierre Billaine, *Les Dionysiaques* chez Robert Fouet ainsi que la *France Consolée* de Jacques Favereau éditée par Jean Petit Pas. En 1626, il travailla avec Denis Moreau, Pierre Rocollet et Toussaint du Bray⁷² puis en 1627 et 1628, il poursuivit ses collaborations auprès d'Antoine Vitré, Toussaint du Bray et François Targa. À partir de 1624, ses dessins furent également employés pour illustrer d'autres ouvrages d'importance.

L'*Endymion* de Jean Ogier de Gombaud publié en 1624 par Nicolas Buon comporte ainsi plusieurs compositions de l'invention de Crispijn de Passe interprétées par Léonard Gaultier, Jean Picart et Charles David. Le frontispice des *Triumphes de l'amour de Dieu en la conversion d'Hermogène* écrit par Philippe d'Angoumois et publié chez la veuve de Charles Chastelain en 1625 fut par ailleurs gravé par Pierre Firens d'après un dessin de Crispijn de Passe tandis que l'ouvrage de Jean de la Pierre, *Le Grand Empire de l'un et l'autre monde* paru la même année chez Denis Moreau présente un frontispice gravé par Michel van Lochom d'après Crispijn de Passe. Grâce à ces travaux d'illustration, il noua des relations avec des hommes de lettres qui firent appel à lui pour produire des gravures visant à accompagner leurs textes tel que Jacques de la Motte-Aignon pour *Réponse à Phyllarque* publié en 1628. Pour ce milieu d'expatriés venus des Pays-Bas, le livre offrait des revenus réguliers et permettait une rapide insertion dans le marché parisien. Les éditions illustrées connurent un important succès au cours des années 1620 à Paris et les libraires français les plus éminents, tel Toussaint du Bray avec lequel Crispijn de Passe collabora à une dizaine d'ouvrages, eurent largement recours aux graveurs venus des Pays-Bas. En fournissant gravures et dessins, Crispijn contribua largement au développement du commerce du livre à figures, rivalisant avec certains de ses confrères parisiens les plus doués comme Michel Lasne.

Contribuer au goût français par l'interprétation de sujets locaux

- 28 En 1629, Theodoor Matham publia trois portraits en pied de femmes galantes chez le graveur et éditeur Charles David qui pour deux d'entre eux présentent en arrière-plan le palais des Tuileries⁷³ (ill. 13).



Ill. 13. Theodoor Matham, *Portrait de jeune femme*, estampe publiée par Charles David, burin, 215 x 160. Rijksmuseum, RP-P-1884-A-7791.

- 29 Derrière le troisième portrait se profile une colline qui rappelle le mont Valérien croqué depuis l'abbaye royale de Longchamp. L'une de ces femmes galantes porte un éventail ainsi qu'un panier de fleurs, une autre passe le balai dans un riche intérieur et la dernière est représentée en fauconnière tenant un chapeau à plumes de la main. Ces sujets s'inscrivent dans la lignée des publications de portraits de jeunes hommes et jeunes femmes réalisées au cours des mêmes années par Michel Lasne (1590-1667)⁷⁴ et Charles David⁷⁵ mais aussi par Abraham Bosse (c. 1604-1676) et Isaac Briot (1585-1670) qui interprétèrent des dessins de Jean de Saint-Igny (c.1595-c.1649)⁷⁶. On pense ici par exemple au *Théâtre de France contenant la diversité des habits selon les qualités & conditions des personnes*, une suite de vingt et une planches gravée par Isaac Briot et publiée par Étienne Dauvel en 1629. En réalisant cette série de trois portraits, Matham s'adressa directement au public parisien qui pouvait aisément reconnaître les édifices et lieux représentés et contribua au développement local d'un goût pour ce type d'œuvres dont les multiples publications contemporaines témoignent du succès.
- 30 L'interprétation en gravure d'œuvres réalisées par des artistes français atteste des liens que les Néerlandais ont pu établir avec des peintres locaux alors en quête de reconnaissance professionnelle et artistique. Cornelis Bloemaert grava ainsi *Joseph et la femme de Putiphar* d'après une toile de Jacques Blanchard (1600-1638) réalisée à son retour d'Italie vers 1630⁷⁷. Preuve de l'importance qu'il portait à cette estampe, Bloemaert décida de la publier lui-même en sollicitant un privilège royal⁷⁸. Lors de son séjour parisien, Cornelis Danckerts grava quant à lui deux compositions d'après les peintres-graveurs d'origine tourangelle Robert Picou (c.1593-1671)⁷⁹ et Claude Vignon (1593-1670)⁸⁰. Si Robert Picou est moins connu, Jacques Blanchard et Claude Vignon furent parmi les peintres les plus fameux de la première moitié du XVII^e siècle. Ces interprétations gravées témoignent de la bonne insertion de ces graveurs dans le milieu artistique parisien.

Conclusion : la réception des modèles néerlandais à Paris

- 31 Lorsqu'ils atteignent la capitale dans les années 1620, les graveurs hollandais bénéficièrent immédiatement d'un important réseau professionnel néerlandophone développé par leurs confrères, majoritairement flamands, qui s'étaient établis à la tête de boutique d'estampes depuis plusieurs années et agirent comme relais dans la diffusion de leurs œuvres. Grâce à leurs publications parisiennes, ils firent connaître à Paris les développements artistiques contemporains de leur pays natal, en proposant tantôt des paysages nordiques où des patineurs s'élancent sur un fleuve gelé tantôt des vues de ruines imaginaires. Poelenburgh contribua à la diffusion de modèles sans doute encore peu connus à Paris en interprétant des compositions de Jan van de Velde ou d'Hendrick Goltzius, deux artistes qui jouèrent un rôle primordial dans le renouvellement du genre du paysage dans les Provinces-Unies au tournant du XVII^e siècle. Ces œuvres ne semblent pourtant avoir reçu qu'un succès relatif. Seul l'éditeur Balthasar Moncornet, dont la carrière fut particulièrement longue, poursuivit un temps la distribution de ce type de paysages en copiant dans des dimensions plus réduites la série de paysages dans des cercles de Charles Cornelisz. de Hooch⁸¹.

- 32 Les scènes de genre d'inspiration hollandaise semblent en revanche avoir reçu un accueil plus favorable comme en témoignent les nombreuses copies qui circulèrent au cours des années 1630 chez les éditeurs Charles David et Pierre I Mariette. Charles David édita par exemple une copie d'une planche gravée par Theodoor Matham représentant une jeune femme jouant du violon réalisée d'après une composition de Gerard van Honthorst⁸². Pierre I Mariette diffusa quant à lui plusieurs copies d'estampes de Cornelis Bloemaert comme le *Jeune buveur portant un chapeau*⁸³ d'après Abraham Bloemaert ou le *Portrait d'un vieil homme mangeant un jambon* d'après Gerard van Honthorst⁸⁴.



Ill. 14. Anonyme, d'après Cornelis Danckerts d'après Dirck Waerden, *Jeune buveur tenant une bouteille et un verre*, burin, 258 x 191. BnF, Estampes, Réserve Tf-1-Fol., fol. 28.

- 33 Il édita en outre une copie d'un *Jeune buveur au chapeau à plumes tenant une bouteille*, dont l'original avait été gravé par Cornelis Danckerts d'après une composition de Dirck Waerden⁸⁵ (ill. 14), sur laquelle il fit inscrire des vers tirés d'une *Chanson* du poète toulousain François Maynard : « Je veux mourir entre le blanc et le cleret ». Preuve de l'important succès de cette iconographie, cette planche fut par la suite rééditée par Pierre Mariette puis par Henri II Bonnart au début du XVIII^e siècle⁸⁶. Les mêmes vers de Maynard furent par ailleurs également repris sur une copie parisienne d'une planche de Theodor Matham représentant *Un Violoniste tenant un verre de vin* vraisemblablement publié par Mariette (ill. 15).



Ill. 15. Anonyme, d'après Theodoor Matham d'après Hendrick Ter Brugghen, *Un violoniste tenant un verre*, burin, 200 x 146. BnF, Estampes, Réserve Tf-1-Fol., fol. 45.

- 34 À leur retour aux Pays-Bas, certains de ces graveurs néerlandais diffusèrent des copies d'estampes françaises comme Cornelis Danckerts qui édita des paysages de l'invention de Gabriel Péréelle⁸⁷. D'autres publications dévoilent un intérêt croissant pour la production française comme cette copie du *Livre de fleurs & de feuilles pour servir à l'art d'orfèvrerie* de François Lefebvre d'abord publiée à Paris par Balthasar Moncornet en 1635 et éditée à Amsterdam en 1639 par Salomon Saverij qui plaça sur la page de titre son adresse amstellodamoise en français⁸⁸. Crispijn de Passe, qui avait abondamment travaillé pour le livre illustré lors de son séjour parisien, conserva quant à lui certaines planches qu'il souhaitait faire rééditer par son père aux Pays-Bas comme celles de l'ouvrage d'Honorat Meynier *Les nouvelles inventions de fortifier les places* ainsi que celles d'une série intitulée *Le miroir des courtisanes de ce temps*, publiée d'abord à Paris en 1630 par Balthasar Moncornet et Jean I Leblond. Enfin, il fit également republier les planches éditées par Michel van Lochom sous le titre de *Varie belle inventioni de tempio e depositi [...] Diverses inventions des temples et épitaphes* en 1631 et 1634⁸⁹. En facilitant les circuits commerciaux entre la France et les Provinces-Unies, la mobilité des graveurs néerlandais dut alimenter le mouvement de planches gravées entre Paris et les Pays-Bas. Cette réflexion sur les conséquences du voyage des graveurs néerlandais à Paris reste toutefois à écrire.

NOTES

1. ECARTICO (Linking cultural industries in the early modern Low Countries, ca. 1475 - ca. 1725) est né du projet de recherche intitulé *Economic and Artistic Competition in the Amsterdam art market c. 1630-1690: history painting in Amsterdam in Rembrandt's time* porté par Marten Jan Bok et Eric Jan Sluijter. Publiée en ligne, cette initiative vise à rassembler des informations biographiques sur des artistes des Pays-Bas entre 1475 et 1725.
2. Il s'agit de la période étudiée dans notre thèse de doctorat menée à l'Université de Poitiers sous la direction du professeur Véronique Meyer.
3. Tout au long de cet article, nous utiliserons le terme de « flamand » pour désigner les artistes originaires de la partie néerlandophone de la Belgique actuelle. Aux XVI^e et XVII^e siècles, cette région comprenait le duché de Brabant (dans lequel se trouvaient les villes d'Anvers et de Bruxelles) et le comté de Flandre. Nous emploierons les termes de néerlandais ou hollandais pour désigner les artistes originaires des Provinces-Unies.
4. Sur cette question, voir l'ouvrage fondateur de Marianne Grivel, *Le Commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1986, p. 43-47.
5. Rijksmuseum, RP-P-1896-A-19179.
6. Cette confusion est aussi relevée par le Néerlandais Gijsbert de Witt dans son récit de voyage en France (1634-1635), voir Stijn Alsteens & Hans Buijs, *Paysages de France : dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Fondation Custodia, 2008, p. 13.
7. On pense ici par exemple à Jan van Halbeeck, Carel van Boeckel, Pierre Firens, Charles de Mallery ou Jaspar Isaac pour en citer quelques-uns.
8. Le site *ecartico* documente toutefois sa présence à Paris en 1620 en s'appuyant sans doute sur une découverte faite dans les archives parisiennes (<http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/persons/4665>).
9. Si la religion d'État était le calvinisme, les autorités des Provinces-Unies assurèrent la liberté confessionnelle. Toutefois, les catholiques n'étaient pas autorisés à pratiquer leur foi en public. Il en allait de même pour d'autres confessions réformées comme les luthériens ou les mennonites. L'appartenance confessionnelle de ces graveurs n'étant pas toujours établie (sauf pour Cornelis Bloemaert qui venait d'une famille catholique et pour Crispijn de Passe le jeune dont le père était mennonite), il nous est impossible d'en tirer des conclusions sur leur séjour parisien.
10. À notre connaissance, seul Henry Le Roy, originaire de Rotterdam, choisit de faire carrière à Paris. Il y meurt en 1652. Maxime Préaud, Pierre Casselle, Marianne Grivel, Corinne Le Bitouzé, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987, p. 218 (dorénavant abrégé en Préaud *et al.*)
11. Voir par exemple le *Paysage avec des ruines et un temple*, attribué à Charles Cornelisz. de Hooch, Londres, Dulwich Picture Gallery (inv. DPG23). Sur cet artiste, voir l'article récent de J. Gestman Geradts, « De verrassende achtergrond van Charles en David de Hooch », *Oud Holland*, 130, 2017, p. 111-122.
12. Rijksmuseum, RP-P-2016-580-4. Cette planche fait partie d'une série de paysages rectangulaires (F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Amsterdam, Menno Hertberger, 1953, t. IX, Carel de Hooch (3-10), planche 6, p. 116).
13. Rijksmuseum : RP-P-2016-580-13 (F. W. H., Hollstein, *Dutch and Flemish*, t. IX, Carel de Hooch, 15, 1953, p. 116). Je remercie Emmanuel Lurin d'avoir attiré mon attention sur cet arc de triomphe. Si l'arc d'Orange constitue bien le modèle de cette gravure, il ne s'agit pas d'une description exacte du monument. Plusieurs éléments ont été modifiés au niveau de la structure

et du décor de l'édifice. Le paysage qui environne l'arc est lui aussi purement imaginaire. Je tiens ici à remercier Florian Stilp de m'avoir aimablement donné son avis.

14. Nico Plomb, « Het leven van Herman van Swanevelt », A. Blankert et F. de Graaf, *Het zuiden tegemoet : de landschappen van Herman van Swanevelt 1603-1655*, Hardewijk, Woerden 2007, p. 27.

15. Contrairement à Charles Cornelisz. de Hooch ou Jan Liss, l'oeuvre d'Herman van Swanevelt a été bien étudiée, voir sur son séjour parisien : Mickaël Szanto, 'The fortunes of a northern artist in seventeenth century Paris : the forgotten years of Herman van Swanevelt', *The Burlington Magazine*, 145, 2003, p. 199-205.

16. Marcel G. Roethlisberger (avec Marten Jan Bok), *Abraham Bloemaert and his sons*, Doornspijk, Davaco, 1993, p. 653-654.

17. Sur la dynastie des De Passe, voir l'ouvrage d'Ilja Veldman, *Crispijn de Passe and his progeny : (1564-1670) : a century of print production*, Rotterdam, Sound & Vision, 2001.

18. Ilja Veldman, *ibid.*, p. 190.

19. Johannes van Bronckhorst entre d'abord en apprentissage chez Cornelis Cornelisz. van Haarlem le 30 septembre 1603 puis chez Jacob Matham en 1608. De 1608 à 1612, il est en France et visite Paris, Bourges et Orléans, voir Pieter Groenendijk, *Beknopt biografisch lexicon van Zuid- en Noord-Nederlandse schilders, graveurs, glasschilders, tapijtwevers et cetera van ca. 1350 tot ca. 1720*, Utrecht, 2008, p. 158.

20. Archives nationales, Minutier central (désormais AN, MC), CV, 329, 5 octobre 1617 : marché passé avec René Morin, arbrier, concernant la vente de tulipes (cité par Anne Goldgar, « Poelenburch's Garden : Art, Flowers, Networks, and Knowledge in Seventeenth-Century Holland », *In his milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam University Press, 2006, p. 190).

21. Léna Widerkehr, *The New Hollstein Dutch and Flemish Jacob Matham*, Rotterdam, Sound and Vision, 2007, p. XXXVI.

22. Theodoor Matham exécute le frontispice de l'ouvrage d'après une composition de Jan Philipsz van Bouckhorst (voir Simon Turner, *The New Hollstein Adriaen, Jan and Theodoor Matham*, Rotterdam, Sound and Vision, 2014, tome II, n°185) tandis que Willem Akersloot fournit plusieurs cartes et vues d'Haarlem. Sur le séjour parisien d'Akersloot, voir Pieter Groenendijk, *ibid.*, p. 57.

23. Ilja Veldman, *op. cit.*, p. 261.

24. Crispijn de Passe avait déjà publié des éditions d'Homère et de Virgile à Paris (Ilja Veldman, *ibid.*, p. 271).

25. L'ouvrage parut à Utrecht en 1621 (J. Verbeek et Ilja Veldman, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Crispijn de Passe, Amsterdam, Van Gendt & co, 1974, t. XVI, p. 138, no. 174 II).

26. Ilja Veldman, *ibid.*, p. 271. Il publia par exemple à Paris un *Ange Gabriel* gravé par Willem de Passe d'après un dessin d'Abraham Bloemaert pour lequel il sollicita un privilège royal (Rijksmuseum, RP-P-OB-2184).

27. Sur le séjour parisien de Cornelis Bloemaert voir Marcel G. Roethlisberger, *op. cit.*, p. 513-514. Toutefois, le site ecartico signale sa présence dès 1628.

28. Sur la vie de Simon Frisius, voir l'introduction du volume Hollstein consacré à son oeuvre gravé rédigée par Nadine Orenstein, *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Simon Frisius, Ouderkerk aan den IJssel, Sound and Vision publishers, 2008, Tome I, p. 18. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, Rouen attire des marchands d'art des Pays-Bas qui y importent peintures, cadres, gravures et autres objets d'art. En outre, des oeuvres venues d'Anvers transitaient par Rouen jusqu'en Espagne, voir Filip Vermeylen, *Painting for the market. Commercialization in Art in Antwerp's Golden Age*, Brepols, 2003, p. 115.

29. Pieter van den Keere avait été envoyé en France par son beau-frère Jodocus Hondius, graveur de portraits et de cartes géographiques (Wakken 1563-Amsterdam 1612). Sur ce voyage et sur les

démêlés avec Guillaume Le Gangneur : Véronique Meyer, « Les tribulations du graveur hollandais Simon Frisius chez les calligraphes parisiens », *Bulletin du Bibliophile*, 2006/2, p. 245-313.

30. Nadine Orenstein, *op. cit.*, p. 20.

31. Plusieurs documents d'archives font état de cette auberge tenue par Martin Linssen, voir David Mandrella, « Karel du Jardin à Paris », dans Ch. Dumas, E. Buijsen, V. Manuth, *Face Book Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16-18th Centuries. Liber Amicorum. Presented to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday*, Leyde, 2012, p. 285-292. Les origines variées de la clientèle de cette auberge sont indiquées dans l'inventaire des biens de Martin Linssen dressé la veille de son mariage le 12 décembre 1631. On y apprend ainsi que les voyageurs viennent d'Amsterdam, d'Anvers, de Bois-le-Duc, d'Hal, de Leyde, de Haarlem, de Maastricht ou encore de Breda. Un certain « sieur Crespin, flamand », est indiqué parmi les débiteurs, s'agirait-il de Crispijn de Passe ? (AN, MC, IX, 367, 12 décembre 1631).

32. BnF, Estampes, Tf-1-Fol. Il s'agit d'une série de 6 planches représentant des paysans et paysannes dansants. Ces feuilles renvoient à des sujets grivois ou scatologiques tant par l'attitude des personnages représentés qu'à travers la lettre qui accompagne l'image. Le séjour parisien de Lijnhoven est indiqué par François Gérard Waller (*Biographisch woordenboek van Noord Nederlandsche graveurs*, Amsterdam, Israël, 1974, p. 210).

33. F. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Amsterdam, Menno Hertberger, t. IX, 1953, Carel de Hooch, n° 3-10, 15-22, p. 116. Sur la vie de Balthasar Moncornet, voir Edmond Rohfritsch, *Balthasar Moncornet, graveur, éditeur et marchand d'estampes à Paris au XVIIe siècle, ou l'invention du portrait de grande diffusion*, thèse de 3^e cycle, Paris IV, 1996.

34. Hollstein *Dutch and Flemish*, t. IX, Carel de Hooch, *op. cit.*, n° 27-32.

35. Michel van Lochom est installé rue Saint-Jacques, paroisse Saint Benoit, à partir de son mariage avec Geneviève Lenoir en 1625, voir Maxime Préaud, *et al.*, *op. cit.*, p. 298-299.

36. Sur les associations de Melchior Tavernier et de Crispijn de Passe et sur l'accord du 23 mai 1623 liant Henry Le Roy, Rombault Le Roy et Crispijn de Passe, voir Marie-Antoinette Fleury, *Documents du minutier central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVIIe siècle*, Paris, Archives nationales, 1969, t. I, p. 533, 652, et 2010, t. II, p. 400.

37. Henry Le Roy est documenté rue Beaubourg autour de 1620 : cette information apparaît dans un document d'archives daté du 15 décembre 1620 concernant son frère Rombault, graveur à Orléans : AN, MC, XXI, 96. En 1636, il est attesté rue Phelipot (entre la rue Volta et la rue du Temple), voir Maxime Préaud *et al.*, *ibid.*, p. 218-219. Simon Poelenburgh est signalé au Temple en 1622 : AN, MC, XCI, 190, 25 juillet 1622. Il s'agit du contrat d'apprentissage de l'Haarlémois Jean Martin, âgé de 19 ans environ, chez un chirurgien barbier. Poelenburgh s'acquitte des frais d'apprentissage. Cette pièce d'archives atteste des principes de solidarité qui prévalent au sein de cette communauté néerlandaise. Je remercie chaleureusement Soersha Dyon pour son aide dans la transcription de ce document.

38. Voir sur le séjour parisien de Danckerts : Jaap van der Veen, « Danckerts en Zonen. Prentuitgevers, plaatsnijders en kunstverkopers te Amsterdam, ca. 1625-1700 », dans Jasper Hillegers et Elmer Kolfin, *Gedrukt tot Amsterdam*, Zwolle, Waanders, 2011, p. 61.

39. BnF, Cartes et Plans, GE C-8463.

40. Danckerts grava plusieurs cartes qu'il publia en collaboration avec Melchior Tavernier ; signalons ainsi celle de l'Asie dessinée en 1640 par le mathématicien et cartographe néerlandais Pierre Bertius installé en France depuis 1620 (BnF, Cartes et plans, GE D-11851).

41. AN, MC, VI, 235, 12 février 1644 (Marie-Antoinette Fleury, *op. cit.*, p. 652).

42. Il s'agit de la *Carte générale du haut et puissant royaume de France* publiée en 1642 qui porte à la fois les privilèges français et hollandais (BnF, Cartes et plans, GE C-9458). Le 12 février 1644, Pierre I Mariette reprit l'engagement de Tavernier relatif à l'impression de la carte (voir Maxime Préaud, *et al.*, *op. cit.*, p. 289).

43. BnF, Cartes et plans, GE D-10908.

44. Copenhague, Kongelige Kobberstiksamlng, 91.133-233 (pl. 215). Le tableau qui se trouvait à Amsterdam, dans l'église Saint-Willibrordus-hors-les-murs, date de 1624 (voir Paola Pacht-Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris, Arthena, 1993, p. 229). Il est aujourd'hui conservé au Rijksmuseum (SK-A-4068).
45. Arrivé à Paris vers 1608, il s'y établit définitivement (voir Maxime Préaud et al, *ibid.*, p. 169).
46. BnF, Estampes, Ed-16-Fol (Roger Armand Weigert, *Inventaire du fonds français du XVII^e siècle*, Paris, t. V, n° 220, p. 436. Dorénavant abrégé en IFF). Le premier état se trouve dans la collection du Rijksmuseum, RP-P-BI-6771. En 1629, Dirck Waerden est documenté à Paris (David Mandrella, *op. cit.*, p. 286), mais il semble que cette planche ait été réalisée à son retour aux Pays-Bas.
47. BnF, Estampes, Tf-1-Fol (IFF Jaspar Isaac, p. 438, n° 228). 1^{er} état : Rijksmuseum, RP-P-1885-A-9027. James E. Welu et Pieter Biesboer (dir.), *Judith Leyster. A Dutch master and her world*, Zwolle, Waanders Publishers, 1993, p. 136-141.
48. Leyde, Bibliothèque de l'université, collection Thysius, Th. 657. La planche gravée par Salomon Saverij s'inspire d'une peinture de Pieter Jansz. Quast : *Soldats dans une taverne*, Berlin, Schloss Charlottenburg. Le 1^{er} état de la planche se trouve au Boijmans van Beuningen, Rotterdam, OB5730 : voir Eddy de Jongh et Ger Luijten, *Mirror of everyday life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700*, Rijksmuseum Amsterdam, Snoeck-Ducaju & Zoon, Gand, 1997, p. 233-235. La lettre néerlandaise renvoie à l'oisiveté, à la paresse et au mauvais usage que fait le personnage masculin, occupé à courtiser une jeune femme et à fumer, alors que la lettre française semble mettre l'accent sur l'orgueil, la vanité du personnage masculin, tout en moquant le désintéret manifeste qu'il réserve à la jeune femme qui l'accompagne.
49. Boijmans van Beuningen, Rotterdam, BdH 15173. Georges S. Keyes, *Esaias van de Velde (1587-1630)*, Davaco Publishers, 1984, p. 347, cat. n° A97 (Ilja Veldman et Dieuwke de Hoop Scheffer, *Hollstein's Dutch and Flemish*, Simon Poelenburgh, Amsterdam, Van Gendt & co, 1976, t. XVII, p. 146, n°12). Une épreuve du premier état se trouve au Rijksmuseum, RP-P-OB-24.729.
50. BnF, Estampes, ED-23-FOL. Eddy de Jongh et Ger Luijten, *op. cit.*, p. 152 (voir F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Amsterdam, Menno Hertzberger, 1954, Jan Lys, t. XI, 3, p. 147).
51. Séverine Lepape, « Les éditeurs de la rue Montorgueil et les gravures flamandes : la production des Mathonière », *In Monte Artium*, 3, 2010, p. 30.
52. Deux dessins préparatoires à la plume et à l'encre brune nous sont parvenus. Ils ont été piqués pour le report sur la planche, Metropolitan Museum de New York, 2013.497 et 2013.498 (épreuves gravées correspondantes : Rijksmuseum, RP-P-2016-580-19 et RP-P-2016-580-16). Pour l'ensemble de la série, voir Rijksmuseum, RP-P-2016-580-13 à 20.
53. Rijksmuseum, RP-P-2016-580-1.
54. Rijksmuseum, RP-P-2016-580-1 à 8.
55. Série de six planches gravées à l'eau-forte et au burin, Rijksmuseum, RP-P-OB-16.211 à RP-P-OB-16.216.
56. Rijksmuseum, RP-P-OB-16.216.
57. Rijksmuseum, RP-P-2000-180, voir Simon Turner, *New Hollstein Dutch Adriaen, Jan and Theodoor Matham*, *op. cit.*, pl. 25 et 26, p. 197-199. Il est possible que Charles David ait eu connaissance du néerlandais puisque sa femme, Catherine Firens, fille de Pierre Firens, venait d'une famille flamande.
58. BnF, Estampes, QB-201(28)-FOL., vol. 28, fol. 61(Simon Turner, *ibid.*, pl. 27, p. 202).
59. Rijksmuseum, RP-P-1951-877A à I (Ilja M. Veldman et Dieuwke de Hoop Scheffer, *Hollstein's Dutch and Flemish*, Simon Poelenburgh, 1976, t. XVII, 1-8).

60. Fondation Custodia (Paris), 6005.
61. Berlin, Kupferstischkabinett, 12190 et 12213. Le Hollstein signale deux dessins préparatoires pour la série de Poelenburgh (*Hollstein's Dutch and Flemish*, Simon van Poelenburgh, 1976, t. XVII, p. 144).
62. Voir Ger Luyten et Christiaan Schuckman, *Hollstein's Dutch and Flemish*, Jan van de Velde, 1989, t. XXXIII, 233. Sur Visscher, voir Huigen Leeftang, «The sign of Claes Jansz Visscher and his progeny: the history and significance of a brand name », *The Rijksmuseum Bulletin*, vol. 62, n° 3, 2014, p. 240-269.
63. Voir *Hollstein's Dutch and Flemish*, Jan van de Velde, 1989, t. XXXIII, 232-291, p. 74-95. Il s'agit de plusieurs vues de villages ou de ruines, parfois placées près d'un court d'eau sur lequel se trouvent des bateaux. Ces vues sont toujours animées de petits personnages au premier plan.
64. Voir *Hollstein's Dutch and Flemish*, Jan de Velde, 1989, t. XXXIII, 263, il s'agit de la huitième planche de la série gravée par Jan van de Velde.
65. Rijksmuseum, RP-P-1965-461 à 8, RP-P-1900-A-21967 à 9 et RP-P-1882-A-5782 (Christiaan Schuckman et Jeroen de Scheemaker, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts*, Cornelis Claesz. van Wieringen, 1998, t. LII, 6-17). Un dessin préparatoire au neuvième paysage de cette série représentant deux jeunes femmes sur un pont en pierre à l'entrée d'un village apparaît dans la vente G. Theodor Boom à Amsterdam du 30 novembre 1937 (plume et encre sur papier rouge, 7,5 x 16 cm). On ignore sa localisation actuelle.
66. Christiaan Schuckman et Jeroen de Scheemaker, *Hollstein's Dutch and Flemish*, Cornelis Claesz. Van Wieringen, 1998, t. LII, 1, p. 77.
67. Cornelis van Wieringen et Hendrick Goltzius fréquentaient les mêmes tavernes, voir *Hollstein Dutch and Flemish*, Cornelis Claesz. Van Wieringen, 1998, t. LII, p. 75 et, comme cela a déjà été signalé, Poelenburgh était le beau-frère de Jacob Matham.
68. Rijksmuseum, RP-P-2000-180.
69. AN, MC, XVII, 181, 24 octobre 1622, cité par Marie-Antoinette Fleury, 2010, *op. cit.*, p. 200.
70. AN, MC, XVII, 181 (voir Marie-Antoinette Fleury, 2010, *ibid.*, p. 200). Pour venir à bout de cette commande, Crispijn fait appel à Claude Mellan, Melchior Tavernier, un certain Audrevault et Charles van Boeckel. Un document du 5 novembre 1627 révèle qu'à cette date il n'a toujours pas achevé son ouvrage (AN, MC, XVII, 201, 5 novembre 1627), cité par Marie-Antoinette Fleury, 2010, *ibid.*, p. 200.
71. À titre d'exemple, François Mazot édita un portrait d'Henri IV (BnF, Estampes, Qb-201(16)-Fol et François Langlois un portrait de Catherine de Médicis (Rijksmuseum, RP-P-1954-488). D'autres illustrations de Crispijn de Passe pour des publications françaises sont indiquées par Ilja Veldman, *op. cit.*, p. 267.
72. BnF, Estampes Qb-201 (24)-Fol, planche d'illustration de l'ouvrage *Anthropographia et Osteologia* de Jean Riolan publiée par Denis Moreau en 1626. Il contribua avec Charles David, Léonard Gaultier et Jean Picart à l'illustration de l'*Endymion* de Gombault, publié par Nicolas Buon en 1624. L'ouvrage de Jeanne Duportal (*Contribution au catalogue général des livres à figures du XVII^e siècle (1601-1633)*, Paris, Honoré Champion, 1914) révèle les multiples collaborations de Crispijn de Passe avec les libraires parisiens tels que Sébastien Cramoisy, Claude Morel, Guillaume Le Noir et Denys de Cay, Michel Nivelles, Pierre Billaine, Jean Petit Pas, Denis Moreau et Toussaint de Bray.
73. Simon Turner, *op. cit.*, 28-30, p. 203; des dessins témoignent de l'intérêt de l'artiste pour les descriptions topographiques de Paris, p. XXVII. Il réalisa des relevés de la Seine vue de l'Est, de l'île de la Cité, du pont de la Tournelle et l'île Saint Louis (voir Hans Buijs, Stijn Alsteens, *op. cit.*, p. 240-245).

74. Voir par exemple le portrait gravé par Michel Lasne d'une *Dame assise, tenant des partitions dans la main droite et un éventail de plumes dans la main gauche* publié par Pierre I Mariette (BnF, Arsenal, EST-368 (105), IFF 145).
75. Charles David réalisa un *Portrait de femme en pied tenant une quenouille* publié par Jean I Leblond (BnF, Estampes, Réserve, Qb-201(27)-Fol, IFF 83).
76. Voir à ce sujet : Sophie Join-Lambert et Maxime Préaud (dir.), *Abraham Bosse, savant graveur*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 90-96.
77. Le tableau est aujourd'hui perdu : Jacques Thuillier, *Jacques Blanchard 1600-1638*, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1998, p. 156.
78. Marcel G. Roetlisberger, *op. cit.*, CB12, voir collection du Petit-Palais, musée des beaux-arts de la ville de Paris, GDUT555. Grâce à l'obtention de ce privilège, il protégea entre 1630 et 1633 plusieurs planches de la contrefaçon qu'il souhaitait diffuser à Paris telles que *Le Joueur de cornemuse* d'après Abraham Bloemaert ou encore *La Femme avec un sac vide* d'après Gerard van Honthorst (1590-1656).
79. *Méléagre et Atalante* (Copenhague, Kongelige Kobberstiksamling, KKSgb9541). Sur l'œuvre de Robert Picou voir Jacques Thuillier, 'Plaidoyer pour Robert Picou', dans *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Réunions des musées nationaux, 2001, p. 441-447.
80. *Pasce oves meas*, Copenhague, Kongelige Kobberstiksamling, 91.133-233 (pl. 215).
81. BnF, Estampes, Ed-23-Fol.
82. BnF, Estampes, Qb-201 (27)-Fol. Simon Turner, *op. cit.*, pl. 23, p. 193.
83. BnF, Estampes, Réserve Tf-1-Fol. *Le Jeune Buveur portant un chapeau* s'inspire du tableau d'Abraham Bloemaert, *Le joueur de Rommelpot*, vers 1625-1630, collection Kremer (voir Anna Tummers, Elmer Kolfin, Jasper Hillegers, *The Art of laughter, Humour in Dutch paintings of the Golden Age*, Zwolle, Waanders Uitgevers, Haarlem, Frans Hals Museum, 2017, p. 77). D'autres copies sont listées dans l'ouvrage de Marcel G. Roetlisberger, *op. cit.*, p. 225, 262-266, 445-446, 521-522.
84. BnF, Estampes, Tf-1-Fol. Voir l'estampe originale de Cornelis Bloemaert : Harvard Art Museum, R5988.
85. BnF, Estampes, Tf-1-Fol. Une épreuve de l'estampe originale de Cornelis Danckerts se trouve à Copenhague, Kongelige Kobberstiksamling, 91.133-233.
86. Pascale Cugy, *La dynastie Bonnard, peintres, graveurs et marchands de modes à Paris sous l'Ancien Régime*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 180.
87. Rijksmuseum, RP-P-1909-1375 à 1380.
88. Voir la page de titre conservée au Rijksmuseum : RP-P-1964-938 (citée par Peter Fuhring, *Ornament prints in the Rijksmuseum II : the seventeenth century*, Rotterdam, Sound and Vision, 2004, Part I, p. 245, n° 1415).
89. Sur le retour de Crispijn de Passe le jeune à Utrecht et ses publications : Ilja Veldman, *op. cit.*, p. 296.

RÉSUMÉS

Cet article revient sur la migration de graveurs venus des Pays-Bas septentrionaux à Paris durant la première moitié du XVII^e siècle. Originaires de différentes villes des Provinces-Unies telles que

Haarlem, Amsterdam, Rotterdam ou Utrecht où ils firent leur apprentissage, leur séjour parisien constitue une étape cruciale dans la construction de leur carrière. À travers l'analyse attentive de plusieurs cas d'étude, nous chercherons à souligner les motivations de départ de ces graveurs. Nous étudierons ensuite les différents modes de diffusion de leurs œuvres et leurs choix éditoriaux pour finalement aborder les stratégies mises à l'œuvre pour intégrer le marché parisien.

This article seeks to shed new light on the migration of Dutch printmakers to Paris during the first half of the seventeenth century. While the movement of Flemish printmakers has been relatively well studied, Dutch artists' journeys to France remain little researched. Hailing from Dutch cities such as Haarlem, Amsterdam or Utrecht where they completed their apprenticeship, their stay in Paris was a crucial step in the construction of their career. Through the study of the most significant cases, this article aims first to give new insights into their motivations to settle in Paris. I will then focus on their artistic choices made in France by studying the modality of diffusion of their works, while the last paragraph will deal with their strategies to integrate the print market by analyzing the way they tried to meet the local demand.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : 17e siècle

AUTEUR

BLANCHE LLAURENS

Doctorante en histoire de l'art, ATER à l'université Rennes-2.