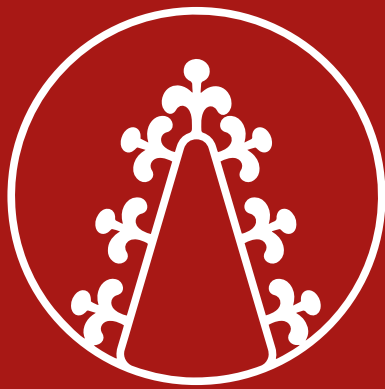


L'IDEEA

Disegni



ANNO I · FASCICOLO 2 · 2024



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU



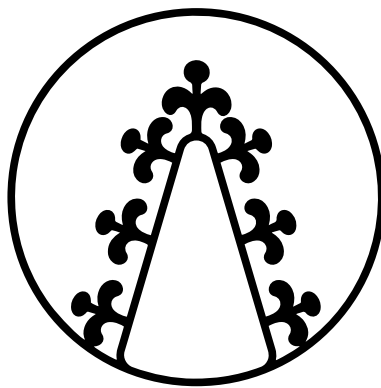
PRIN 2022



IDEA
Corpus Digitale Zuccari

L'IDEEA

Disegni



ANNO I • FASCICOLO 2 • 2024

LIDEA

Testi Fonti Lessico • Disegni

**Rivista digitale di letteratura artistica, storia della filosofia, linguistica
& di storia del disegno**

Periodico annuale (in due fascicoli)
ISSN 3035-2452 • DOI [10.69114/LIDEA/](https://doi.org/10.69114/LIDEA/)

Direttore Scientifico

Vita Segreto (Accademia di Belle Arti di Roma)

Comitato Scientifico

Annarita Angelini (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)
Juliana Barone (The Warburg Institute e Birbeck College, University of London)
Daniele Benati (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)
Marco Biffi (Università degli Studi di Firenze)
Salvatore Carannante (Università degli Studi di Trento)
David Ekserdjian (University of Leicester)
Caterina Furlan (Università degli Studi di Udine)
Ketty Gottardo (The Courtauld, Prints and Drawings Department, London)
Dagmar Korbacher (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin)
Donata Levi (Università degli Studi di Udine)
Catherine Loisel (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris)
Veronique Meyer (Université de Poitiers, Laboratoire Criham)
Nicola Panichi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Patrizia Pellizzari (Università degli Studi di Torino)
Vittoria Romani (Università degli Studi di Padova)
Alessandra Trotta (Università degli Studi di Salerno)
Franca Varallo (Università degli Studi di Torino)
Catherine Whistler (Ashmolean Museum, University of Oxford)

Comitato Editoriale

Luca Baroni (Rete Museale Marche Nord)
Thomas Dalla Costa (Independent Scholar and Curator)
Gloria De Liberali (The Metropolitan Museum of Art, New York)
Francesco Guidi (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna e DTC-Lazio)
Barbara Fanini (Università degli Studi di Firenze)
Hélène Gasnault (Beaux-Arts, Collections des dessins, Paris)
Francesco Grisolia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)
Grant Lewis (The British Museum, Department of Prints and Drawings, London)
Nino Nanobashvili (Gutenberg-Museum, Mainz)
Marco Sgattoni (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
Vincenzo Stanzola (Museo di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, Napoli)

Progetto Grafico

Francesca Ceccarelli

Accademia di Belle Arti di Roma

Via di Ripetta, 222 • 00186 Roma (RM)
<https://lidea.abaroma.it/>

© 2024 L'IDEA | Testi Fonti Lessico • Disegni



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Open Access

Certificazione scientifica

Certificazione scientifica dei contributi pubblicati da L'IDEA: tutti gli articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole dei valutatori designati, attraverso un processo di revisione anonima e sotto la responsabilità del Comitato scientifico e del Comitato editoriale. La valutazione è stata effettuata in ottemperanza ai criteri scientifici ed editoriali della Rivista.

Disegni

URL <https://lidea.abaroma.it/fascicoli/i-2024-2-179>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.179](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179)

Sommario

David Ekserdjian Michelangelo and Raphael	7
Catherine Monbeig Goguel Les dessins de Francesco Salviati de la collection de Everard Jabach	17
Catherine Loisel Parmigianino, Bedoli et Sellaer, trois inventions graphiques	37
Mauro Mussolin I disegni di Michelangelo per le <i>Allegorie del Tempo</i> nella Sagrestia Nuova: materialità, medialità, ricomposizione dei fogli	53
James Mundy Federico Zuccaro's Artistic Education as Evidenced in His Drawings	97
Luca Baroni I disegni di paesaggio di Federico Barocci	115
Giulio Zavatta Per Antonio Cimatori, il Visacci, disegnatore: un gruppo di inediti dell'Albertina di Vienna	199
Veronique Meyer Nicolas Moillon (vers 1580-1619), peintre et marchand, graveur de paysages	207

ABSTRACT

Nicolas Moillon, peintre d'histoire, n'est pas un inconnu, mais son intérêt pour le paysage n'a pas encore vraiment retenu l'attention des spécialistes. Aussi, après avoir souligné quelques traits ignorés ou peu connus de sa biographie, cette étude est consacrée à son œuvre de paysagiste qui se limite aujourd'hui à cinq gravures. À partir de son inventaire après décès, nous montrons l'importance de ce genre dans son œuvre. Par le biais de ces estampes, nous mettons en lumière la place du paysage dans la gravure en France dans les années 1600-1615, les difficultés techniques que rencontrent les artistes dans l'usage de l'eau-forte et du vernis mou et les échanges entre artistes français et flamands.

Nicolas Moillon, history painter, is not unknown but his interest in landscape has not yet really attracted the scholars attention. After having highlighted some ignored or little-known features of his biography, we study his work as a landscaper which is the current limit of five engravings. The importance he gave to this genre is also highlighted from his inventory after death. Through these engravings, we describe the place held by landscape engraving in France during the years 1600-1615, the difficulties encountered by artists in the use of etching and soft vernis, while taking into consideration exchanges between French and Flemish artists.

Nicolas Moillon, pittore di storia, non è sconosciuto, ma il suo interesse per il paesaggio non ha ancora catturato l'attenzione degli studiosi. Dopo aver evidenziato alcuni tratti ignorati o poco noti della sua biografia, questo studio è dedicato alla sua opera di paesaggista che oggi si limita a cinque incisioni. L'importanza di questo genere nella sua opera è messa in luce a partire dal suo inventario post mortem. Attraverso le sue incisioni, si ricostruisce l'importanza del paesaggio inciso in Francia negli anni 1600-1615, le difficoltà tecniche che gli artisti incontrano nell'uso dell'acquaforte e della vernice morbida, tenendo in considerazione gli scambi tra gli artisti francesi e i fiamminghi.

MOTS-CLÉS Nicolas Moillon • eau-forte • gravure • paysage peint • paysage gravé • paysage dessiné • marchand de tableaux • Paris • France

KEYWORDS Nicolas Moillon • etching • engraving • landscape painting • landscape engraving • landscape drawing • picture dealer • Paris • France

PAROLE CHIAVE Nicolas Moillon • acquaforte • incisione • pittura di paesaggio • incisione di paesaggio • disegno di paesaggio • mercante d'arte • Parigi • Francia

CITA COME Véronique Meyer, *Nicolas Moillon (vers 1580-1619), peintre et marchand, graveur de paysages*, «L'IDEA • Disegni», I.2, 2024, pp. 207-227, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179

URL <https://lidea.abaroma.it/articoli/nicolas-moillon-vers-1580-1619-peintre-et-marchand-graveur-de-paysages-266>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.179-266](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-266)

OPEN ACCESS

© 2024 Véronique Meyer •  4.0

PEER-REVIEW

Presentato 10/07/2024

Accettato 30/08/2024

Pubblicato 05/11/2024

Nicolas Moillon (vers 1580-1619), peintre et marchand, graveur de paysages

✦ Véronique Meyer

Université de Poitiers, Laboratoire Criham



Pourquoi s'intéresser au paysage chez Nicolas Moillon ? C'est que cet aspect de sa production n'a fait l'objet d'aucune étude et n'a pas vraiment retenu l'attention des historiens de l'art qui se sont pourtant penchés sur son œuvre. Bien que peu nombreux, les éléments pour aborder son activité en ce domaine sont suffisants pour tenter de comprendre l'importance qu'il accorda à ce genre et à travers lui, à la gravure. Dans cette étude, j'essaierai également d'éclaircir cet aspect mal connu de l'estampe française des années 1600-1615 qu'est la gravure de paysage, et aussi l'usage de l'eau-forte, alors encore peu répandue à Paris. Après avoir présenté la biographie de Nicolas Moillon et mis en lumière quelques documents oubliés, cinq estampes selon moi de très belle qualité que Nicolas Moillon a signées de son nom seront l'objet de ces quelques pages. C'est en feuilletant un recueil de la Bibliothèque de la Sorbonne qu'elles ont attiré mon attention. Curieuse de connaître leur auteur et prenant plaisir à les regarder, le désir m'est venu de mieux les comprendre et de faire partager mon enthousiasme aux amateurs.

La vie et de l'œuvre de Nicolas Moillon

Nicolas Moillon est originaire de Rocroi¹, dans les Ardennes françaises, dont la proximité avec les Flandres n'est pas indifférente à notre propos. On ignore tout de lui jusqu'au 28 octobre 1605, lorsqu'il signe à Paris son contrat de mariage avec Marie Gilbert, fille du maître orfèvre Denis Gilbert. Veuf, son père Guy Moillon, tailleur d'habits est demeuré à Rocroi.

Les futurs époux sont tous deux de confession protestante². La dot de 900 livres promise par Catherine Denyson, veuve de Denis Gilbert³, et la qualité de maître peintre à Saint-Germain-des-Près de Nicolas, demeurant rue Neuve-Saint-Lambert dans la paroisse Saint-Sulpice, prouvent qu'il est déjà bien établi. Il est probablement né entre 1575 et 1580⁴. On suppose que comme nombre de ses coreligionnaires artisans, il s'est installé à Paris après la promulgation de l'édit de Nantes le 13 avril 1598. À la signature du contrat sont présents le peintre Jacob Bunel, valet de chambre du roi, et le peintre Pierre Massan⁵. Si on ignore depuis quand Nicolas les connaît, on sait qu'ils restèrent liés: il apparaît le 14 décembre 1615 avec le peintre Robert Picou comme témoin de la donation de Bunel à sa femme Marguerite Bahuche, et Pierre Massan⁶ sera chargé d'évaluer ses œuvres après sa mort. Rappelons qu'après un séjour en Espagne où il participa au décor du cloître de l'Escorial auprès de Federico Zuccaro et de Pellegrino Tibaldi, Bunel travailla à partir de 1599 à celui du Louvre et des Tuileries.

Nicolas Moillon eut au moins sept enfants dont deux sont aujourd'hui célèbres, Louise Moillon⁷, peintre de natures mortes, et Isaac Moillon⁸, peintre d'histoire, ce qui le sortit de l'oubli au milieu du XIXe siècle⁹. Son contrat de mariage de 1605 et les actes notariés et tableaux mentionnés dans son inventaire après décès, dressé du 30 juin au 16 septembre 1620¹⁰, ont mis en évidence quelques étapes de sa carrière et quelques aspects de sa production. Mais aujourd'hui, on ne connaît de lui que cinq

Les textes anciens et les pièces d'archives ont été modernisés par l'Auteur. Pour toutes les images du Rijksmuseum de Amsterdam, se reporter à la collection en ligne *Rijksstudio*, <www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>, s.v. Nicolas Moillon.

¹ Selon son contrat de mariage (AN, MC/ET/XLIX/258, 28 octobre 1605); RAIMBAULT 2005, pp. 15-18. Pour la biographie de Nicolas Moillon, voir COYECQUE 1940, pp. 79-80; ROMANE MUSCULUS 1954, pp. 75-86; LAVEISSIÈRE 2005, pp. 19-22 et pp. 37-43.

² Calviniste, Moillon était semble-t-il assez fervent: il possédait la Bible, les *Commentaires de Calvin sur les épîtres de Saint Paul* et le *Bouclier de la foy ou défense de la confession de foy des églises réformées du Royaume de France contre les objections du sieur Arnoux jésuite*, œuvre de Pierre Du Moulin publiée en 1618 à Charenton, dont il était le pasteur et où les protestants parisiens pratiquaient alors leur culte.

³ Contrairement à ce qu'indique RAIMBAULT (2005, p. 15), il s'agit de 900 livres et non de 9.000.

⁴ La date «vers 1580» est proposée par LAVEISSIÈRE 2005, p. 15 ; celle de 1555 avancée par FARÉ (1962, I, p. 41) apparaît encore sur les sites du Musée protestant, du Musée de Reims, de DataBnF, ainsi que sur des sites de vente comme Artprice, Christie's, etc.

⁵ RAIMBAULT 2005, p. 15.

⁶ Sur cet artiste, voir FLEURY 1969, I, pp. 482-484.

⁷ ALSINA 2009. Voir aussi COUTIN-DU MÉSNIÉ 2017.

⁸ LAVEISSIÈRE 2005.

⁹ LA MORINERIE 1862, pp. 232-235.

¹⁰ AN, MC/ET/LXXXIV/1/109, retranscrit et publié par ALSINA 2009, pp. 288-298. Voir aussi COYECQUE 1940, p. 79 et SCHNAPPER 2001, p. 347.



Fig. 1 Nicolas de Regnesson (d'après Nicolas Moillon), *Portrait d'Eustache de la Salle*, burin, s.d., Inv. SNR1-Regnesson. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

tableaux¹¹, deux dessins à la plume¹² et cinq estampes. Le beau portrait d'Eustache de La Salle, conservé au musée de cette ville, est gravé par Nicolas Regnesson. Signée «Moillon pinxit - Regnesson delineavit [et] sculpsit» (Fig. 1) avec des vers du peintre, architecte et poète rémois Georges Baussonnet, cette estampe lui valut d'être cité par Florent Le Comte¹³ et Michel de Marolles¹⁴, mais le graveur n'ayant pas précisé son prénom, Nicolas resta méconnu, et certains ont attribué ce portrait à son fils Isaac¹⁵.

Le 4 mars 1616, Moillon tient boutique sur le pont Notre-Dame à l'enseigne du *Franc-Gaulois*¹⁶, ce qui implique qu'il est devenu membre de la maîtrise parisienne, différente de celle de Saint-Germain, mais indispensable pour exercer *in situ*. Le 28 novembre 1617, il prend deux loges et demie en sous-location dans la quatrième travée de la foire de Saint-Germain-des-Près où il occupe déjà «trois loges en cabinet»¹⁷. Il est donc installé à deux places stratégiques pour le commerce de l'art, ce qui lui permet de s'enrichir comme l'indiquent les prêts qu'il consent et l'aisance matérielle dont témoigne son inventaire. Comme le souligne Isabelle Richefort¹⁸ son train de vie est comparable à celui de son contemporain Ambroise Dubois, peintre d'Henri IV en 1595 et de la Reine dès 1606, qui travailla notamment au décor du Château de Fontainebleau.

Quelques éléments biographiques oubliés

Ajoutons que le 24 juillet 1609 Moillon signa avec sa femme quittance à Jacqueline David veuve de Jehan Picart, maître orfèvre à Sedan, qui était exécutrice avec Jacques Androuet du Cerceau du testament de son mari¹⁹. Il est donc probable qu'il entretint des liens avec Jacques II Androuet du Cerceau, architecte du roi et concepteur du Pont-Neuf, de la Galerie du bord de l'eau du Louvre (l'actuelle Grande Galerie) et du Temple de Charenton, fils de Jacques I^{er} Androuet du

Cerceau, auteur des *Plus célèbres bâtiments de France*, donc il possédait le *Livre de Perspective*²⁰.

En association à égalité avec les peintres Moïse Bougault²¹ et Nicolas Duchesne²², il participa dès le 5 mars 1610 à l'exécution de trois arcs de triomphe pour l'entrée solennelle à Paris de la reine Marie de Médicis, retour de son couronnement à Saint-Denis, preuve qu'il jouissait d'une certaine notoriété. Cette association devait durer «jusqu'à la perfection desdits ouvrages [...] sans que chacun d'eux puisse faire aucune entreprise en particulier»²³. Gains et pertes devaient être partagés et les aides éventuels devaient être à la charge de leur communauté. L'assassinat d'Henri IV fit annuler cette entrée. Cependant, comme en témoigne Pierre de L'Estoile²⁴, les parisiens purent en voir la préparation. Connue par les délibérations de la ville de Paris²⁵, la conception des arcs fut confiée à Louis Metezeau et à Thomas Francine (Tommaso Francini), l'un architecte, l'autre ingénieur du Roi. Parmi les artistes impliqués, citons les portraitistes bien connus François, Nicolas et Jacques Quesnel, Louis Beaubrun et l'obscur Pasquier Testelin, dont il sera question plus loin. Jacob de Courcelles remplaça Nicolas Duchesne, dont le nom n'apparaît pas dans le contrat du 3 avril 1610 qui précisait que les tableaux commandés étaient destinés aux trois premiers arcs du parcours élevés au Ponceau²⁶, à la Porte aux Peintres²⁷ et à la Porte Saint-Denis. À savoir²⁸:

Les quatre grands tableaux en huile pour l'Arc du Ponceau et quatre figures pourfilées du même arc; plus quatre autres grands tableaux pour l'Arc de la Porte aux Peintres et six figures pourfilées audict arc, et deux figures pour les deux niches feintes au revers dudit Arc de la Porte aux Peintres; plus deux tableaux en huile au-dessus des deux niches de l'Arc de la Porte Saint-Denis, et les quatre figures pourfilées²⁹ au-dessus des colonnes. Fourniront les chassis, aiz et tout ce qu'il conviendra, et les rendront faits et parfaits d'hui en trois semaines prochain venant. Et feront les dits

11 *Portrait d'Eustache de La Salle*, daté 1613 (Reims, Musée des Beaux-Arts), *Déposition*, 1617 (Sceaux, Musée du Grand Siècle), *Moïse tiré des eaux*, 1600 (Collection particulière, reproduit par LAVEISSIÈRE 2005, p. 43), et *La femme d'Asdrubal se jetant dans les flammes après la prise de Cartage (ART D'EXTREME ORIENT 1990, n°120 reproduit)*. Dressé du 23 au 28 août 1630, l'inventaire après décès de sa veuve Marie Gilbert indique que son autoportrait revint à son fils Isaac. Le Château Sforza [Castello Sforzesco] à Milan conserve un portrait de femme qui lui est attribué avec réserve (TEMPERINI 2001, p. 271, fig. 1453). J'ai plaisir à remercier Francesca Mariano pour son aide à ce propos.

12 *Diane découvrant la grossesse de Callisto*, datée 1608 (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, collection Saint-Morys, Inv. 21967, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche, 253x180 mm: cf. LAVEISSIÈRE 2005, p. 43) et *La femme à genoux qu'un ange exhorte en lui montrant le ciel*, datée 1598 (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. RF 54901, plume, encre noire et brune, lavis brun et gris, 193x159 mm: cf. CORDELLIER 2012, p. 61, pl. 22).

13 LE COMTE 1700, III, p. 193.

14 MAROLLES/DUPLESSIS (1872, p. 45) cite Moillon dans le chapitre intitulé «Suite des peintres qui ont vécu en France depuis 1600». Les artistes qui entourent Moillon, Michel Frédeau, Baussonnet et Selier sont originaires de Reims comme Eustache de La Salle, lieutenant des habitants de la ville, ce qui permet d'affirmer que c'est bien de lui qu'il s'agit et non, comme l'indique Georges Duplessis (*ibid.*), d'Isaac Moillon.

15 Pierre-Jean Mariette mentionne lui aussi ce portrait sans indiquer le prénom du peintre, si bien que dans la table des *Catalogues de la collection de Jean V, roi du Portugal par Pierre-Jean-Mariette* (ROUILLARD 1996, III, p. 173) hésite entre Nicolas et son fils. Parmi bien d'autres institutions, le Victoria & Albert Museum l'attribue aussi à Isaac Moillon (Inv. E.3308-1960, <collection.vam.ac.uk>).

16 COYECQUE 1940, pp. 76-82.

17 *Ibid.*, p. 79.

18 RICHEFORT 1998, p. 69 et p. 195.

19 AN, MC/ET/CXXII/384, fol. III/XX. Sur Jacqueline David, voir *PROJET FAMILLES PARISIENNES*, <www.famillesparisiennes.org>, s.v. (dernière consultation 7 juillet 2024).

20 Il s'agit des *Leçons de perspective positive* (Paris 1576).

21 Ce peintre, natif de Châlons-en-Champagne, qui travailla à restaurer les peintures de la Galerie des Cerfs du Palais Ducal de Nancy, rédigea son testament le 16 avril 1616 (AN, MC/ET/XI/90); son inventaire après décès fut dressé le 26 avril 1616 (FLEURY-CONSTANS 2010, II, pp. 126-130, n° 348-349). Les tableaux recensés indiquent qu'il était portraitiste et peintre d'histoire; le graveur Israël Silvestre était son cousin (*ibid.*, II, p. 130).

22 En 1599, Duchesne porte le titre de peintre et valet de chambre du Roi; il travailla pour Marie de Médicis au décor du Palais du Luxembourg.

23 AN, MC/ET/XVIII/162; FLEURY-CONSTANS 2010, II, p. 126, n° 343. Sur cette question, voir PRÉAUD (1992, pp. 415-424) que je remercie chaleureusement pour ses remarques (communication écrite 8 mai 2024); et BARDON 1974, p. 181.

24 Le 8 mai 1610, Pierre de L'Estoile s'est promené en ville pour voir les préparatifs (L'ESTOILE 1881, X, p. 397).

25 AN, KK/156, fol. 475-606; elles ont été rédigées par le poète Mathurin Regnier, *Description et explication des motifs de décoration et emblèmes [...] pour l'entrée de Marie de Médicis* (REGNIER/LE GRAND 1908, XIV, pp. 426-506).

26 Probablement près de la fontaine du Ponceau, au coin des rues Saint-Denis et du Ponceau, dans le deuxième arrondissement de Paris.

27 Rue Saint-Denis, entre les actuelles rue aux Ours et rue de Turbigo.

28 REGNIER/LE GRAND 1908, XIV, p. 456.

29 Signifie entremêlé de tissus différents (FURETIÈRE 1690, III, n.p.).

tableaux suivant les dessins à eux communiqués et sujets qui leur seront baillés. Le tout moyennant la somme de 105 livres tournois pour chacun tableau et 27 livres tournois pour chaque figure pourfilée. Lesquelles sommes leur seront payées au fur et à mesure qu'ils travailleront.

Il s'agissait de représenter des figures allégoriques, des portraits et des devises, accompagnés de vers latins. Les sujets des tableaux destinés aux arcs donnent une idée du projet et de la diversité des talents de Nicolas Moillon dont l'inventaire après décès et les œuvres conservées rendent peu compte: à l'Arc du Ponceau³⁰, deux grands tableaux et quatre petits en camaïeu; près de la statue de la Concorde, des cigognes dévorant des serpents par allusion à la Concorde exterminant la Perfidie et la Trahison et au-dessous de la Paix, un lion la queue entre les jambes symbolisant un prince doux et pacifique; au-dessus de la grande arche, les trois fils et les trois filles du roi et de la reine soutenant le globe terrestre couronné de feuilles d'olivier, et au milieu du grand arc le triomphe, Thémis sur un char tiré par deux licornes; sur les ouvertures de l'arc, des devises illustrant le Droit et l'Équité. Le grand tableau de l'Arc de Saint-Denis figurait le roi à cheval étendant le bras sur le peuple dans l'attitude du Marc-Aurèle de la Place du Capitole à Rome. Sur l'Arc aux Peintres, les grands tableaux montraient une statue d'«Henri Conservateur» avec une Fortune sur un piédestal et une statue de Jupiter, sous laquelle une effigie du «Dieu Terminus» représentait l'État³¹.

Les activités de Nicolas Moillon étaient assez variées: le 18 juin 1613, il expertisa les tableaux de Pasquier Testelin, peintre ordinaire du Roi et protestant comme lui, mort le 2 mai³², en présence de son fils Gilles Testelin, peintre ordinaire du Roi, tuteur de ses frères mineurs³³ et le 5 août, il prit en apprentissage Jacques Testelin, un de ses frères âgé de 15 ans, à la demande de la veuve, moyennant 180 livres³⁴. Il demeurait alors sur le Pont Saint-Michel. Il eut sans doute bien d'autres apprentis, car ayant le monopole de la production et de la commercialisation, les maîtres pouvaient seuls avoir élèves et compagnons³⁵. Le 19 janvier 1619, avec une vingtaine d'autres maîtres parmi lesquels le sculpteur Simon Guillain, le portraitiste Louis Beaubrun et les peintres d'histoire Jacques Quesnel, actif

en 1593-1629, et George Lallemand, Moillon signa les articles ajoutés aux anciens statuts de la communauté des peintres, ou maîtrise, future Académie de Saint-Luc³⁶, ce qui laisse penser qu'il était aussi garde-juré³⁷.

Les paysages dans l'inventaire après décès

Bien que son inventaire après décès ait été souvent mentionné depuis sa découverte par Ernest Coyecque en 1940, seuls certains passages ont retenu l'attention, qui concernent surtout la peinture d'histoire, le portrait et le genre. Mais plusieurs mentions de paysages y apparaissent aussi comme le révèle la transcription donnée par Dominique Alsina en 2009³⁸. On y cite au moins treize paysages de dimensions variées, peints sur différents supports et la plupart encadrés, dont le prix varie en conséquence³⁹:

Premièrement cinq petits tableaux de paysages de huit pouces de long sur six pouces de large⁴⁰, peints sur cuivre garnis de leurs bordures d'ébène noir prisés la pièce à raison de 48 sols tournois revenant audit prix à 12 livres⁴¹ [...] quatre autres tableaux d'un demi lignage⁴², en chacun desquels est représenté un paysage, garnis de leurs bordures d'ébène noire double, peints sur bois prisés à raison de 20 livres pièce, revenant ensemble audit prix de 80 livres⁴³ [...] un moyen tableau peint sur toile sans son châssis, sans bordure, où est représenté un paysage, prisé 12 livres⁴⁴, [...] deux paysages, prisés ensemble 24 livres⁴⁵, [...] trois tableaux dont l'un peint sur bois, sans bordure, qui est un paysage avec mesures.

D'un genre proche, signalons⁴⁶:

Quatre petits tableaux peints sur cuivre de treize pouces sur dix, garnis de leurs bordures d'ébène noire, où sont représentées les autres saisons de l'année, prisés à raison de huit livres pièce, revenant au dit prix à 32 livres⁴⁷ [et...] un autre tableau de moyenne grandeur peint sur bois garni de sa bordure d'ébène où est représenté un paradis terrestre, garni de sa bordure d'ébène noire double, prisé vingt livres.

Si l'inventaire attribue à Moillon certains tableaux, il n'est pas exclu qu'il en ait peint d'autres⁴⁸. Certains paysages se retrouvent dans celui de sa veuve⁴⁹.

³⁰ *Ibid.*, XIV, pp. 448, 482-484. Il s'agit du troisième arc, dédié à la Reine.

³¹ *Ibid.*, XIV, pp. 475-476.

³² Cité par COYECQUE 1939, pp. 323-325, Moillon demeurait alors rue du «Petit-lion». L'acte est conservé aux Archives Nationales de Paris (AN, MC/ET/LXXXVII/108).

³³ Ses fils Henri et Louis Testelin furent membres fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

³⁴ AN, MC/ET/I/69. Les notaires le nomment parfois Moïslon, mais il signe Moillon.

³⁵ Voir SCHNAPPER 2004, p. 112.

³⁶ FARÉ 1962, I, p. 41. Voir *STATUS, ORDONNANCES* 1698, p. 27, statut n. XXXIV.

³⁷ Communication écrite de Bruno Guilois (25 avril 2024).

³⁸ ALSINA 2009, pp. 288-298.

³⁹ Inventaire après décès de Nicolas Moillon, cf. AN, MC/ET/LXXXIV/109, 30 juin-16 septembre 1620. Comme le précise RAIMBAULT (2005, p. 18), l'inventaire de sa veuve dressé en 1630 mentionne une vente à l'encan après le décès du peintre.

⁴⁰ Un pouce égale 2,7 cm soit 21,6x16,2 cm.

⁴¹ ALSINA 2009, p. 290, bas de la col. 3.

⁴² SCHNAPPER (2001a, pp. 85-104) précise qu'il s'agit probablement d'un format de 2 pieds et demi sur 2 pieds soit 97,5 cm sur 65 cm.

⁴³ ALSINA 2009, pp. 291-292.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 292, bas de la col. 2.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 293, haut de la col. 2.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 292, haut de la col. 1.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 291, bas de la col. 1.

⁴⁸ S'appuyant sur ces gravures, LA MORINERIE (1862) fait de Nicolas Moillon un peintre de paysages. Mais aucun paysage peint ne lui est aujourd'hui attribué; un «Paysage boisé avec une rivière, des pêcheurs et un village dans le lointain, signé indistinctement «P. MOILLON» (PICTURES 1974, n° 279 non reproduit) est cité par LAVEISSIÈRE (2007, p. 80, n° 12).

⁴⁹ Preuve du succès de l'artiste et de la diffusion de ses œuvres, il est précisé qu'un *Bain de Diane* et une *Nativité* sont copiés d'après Nicolas Moillon (AN, MC/ET/LXXXIV/113, 23 août 1630). Signalé par COYECQUE (1940) cet inventaire reste à comparer avec celui de Nicolas dont la veuve a peut-être continué le commerce.

Par rapport aux autres genres abordés par les peintres, l'art du paysage semble peu développé en France entre 1595 et 1620, et il est difficile aujourd'hui de citer des artistes français qui s'y soient illustrés et de définir leurs thèmes et leur style. Dans les inventaires des bourgeois parisiens⁵⁰ et dans ceux des peintres et des marchands⁵¹, le paysage est minoritaire et le nom des peintres n'est pas précisé. Il est probable que la plupart sont l'œuvre des nombreux flamands et hollandais fournisseurs de la foire Saint-Germain où Moillon commerçait. Preuve des liens qu'il entretenait avec la Flandre, les bordures d'ébène noire qui apparaissent sur plusieurs tableaux de son inventaire en sont caractéristiques⁵², et les plaques de cuivre sur lesquelles sont peints *Moïse tiré des eaux*⁵³ et *la Descente de croix*⁵⁴ portent au dos la marque KW d'un pannelier anversois.

L'intérêt de Moillon pour les paysages ne se bornait pas à la peinture. Nul doute que parmi les quelques 602 dessins inventoriés il devait s'en trouver plusieurs. S'y ajoutaient encore des gravures: «un paquet de paysages imprimés» non évalué et un «gros paquet d'estampes de figures de taille-douce et de paysage, prisé 6 livres»⁵⁵. Si la plupart des estampes du gros paquet sont l'œuvre de graveurs divers, il est probable que les paysages imprimés sont de lui et que les «sept planches gravées de cuivres jaunes prisés ensemble six livres⁵⁶», qui réapparaissent en 1630 dans l'inventaire de sa veuve, sont les matrices de ses cinq belles eaux-fortes de paysage et de deux estampes non retrouvées de sa main. Il est aussi fait mention chez lui d'une «table d'eau-forte, prisée 20 sols», qui est soit un baquet soit une de ces tablettes qu'on mettait sur un chevalet pour faire couler l'acide sur le cuivre, comme Abraham Bosse l'explique dans son *Traicté des manières de graver en taille douce*⁵⁷ (Fig. 2): cette tablette ou «aix» est entourée «par le haut et par les deux côtés, d'un rebord d'environ deux pouces, pour empêcher qu'en jetant l'eau-forte elle ne se perde; ledit aix est appuyé en penchant contre un mur ou autre corps, et entre dans l'ouverture de l'auge en telle sorte, que l'eau-forte que l'on jette sur la planche qui est sur cet aix, retombe dans l'auge, et de là par le trou qui est au lieu le plus penchant du fond de ladite auge»⁵⁸.

Les paysages gravés par Moillon

Les cinq gravures de Moillon sont rares. À notre connaissance, elles sont d'abord citées dans le *Catalogue raisonné de la collection d'estampes [...] de feu J. M. de Birkenstock* en mars 1813⁵⁹, puis en 1817 à Paris dans le catalogue de celle du comte Rigal, amateur



Fig. 2 Abraham Bosse, *Maniere de jeter l'eau forte sur la Planche*, eau-forte, 1645, Inv. RES-V-2227, fol. 31. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

d'eaux-fortes de peintres, qui était persuadé «qu'une eau-forte gravée par le Maître lui-même, peut être assimilée au dessin, où le vol rapide de sa pensée est en quelque sorte fixé et où la finesse d'expression est entièrement conservée»⁶⁰. Citant cette collection, ou se reprenant les uns les autres, Georg Kasper Nagler en 1840⁶¹, Alfred Bonnardot en 1849⁶², Charles Le Blanc en 1856⁶³,

⁵⁰ WILDENSTEIN (1959, p. 75) ne cite qu'un inventaire antérieur à 1625.

⁵¹ FLEURY (1969, pp. 267-271) ne cite que cinq pièces d'archives mentionnant des paysages entre 1610 et 1626.

⁵² Voir SCHNAPPER 2001, pp. 89-90.

⁵³ Au dos, la mention écrite XVII^e siècle: «ce tableau appartient [t] à moy Courraud», avec son paraphe.

⁵⁴ Voir LEPROUX 2023, pp. 501-507.

⁵⁵ ALSINA 2009, p. 294, col. 1.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 293, col. 2.

⁵⁷ BOSSE 1645, p. 31.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ CATALOGUE BIRKENSTOCK 1813, II, n° 943. Le nombre de paysages n'est pas précisé. Johann Melchior von Birkenstock, conseiller aulique de l'Empereur d'Autriche, était lié notamment avec Adam van Bartsch et le prince Albert de Saxe-Teschchen.

⁶⁰ REGNAULT DELALANDE 1817, p. 480, avertissement non paginé.

⁶¹ NAGLER 1840, IX, p. 352.

⁶² BONNARDOT 1849, p. 78.

⁶³ LE BLANC 1856, II, p. 34.



Fig. 3 Nicolas Moillon, *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont*, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche, 1613, Inv. Réserve, B6-e- boîte-fol. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

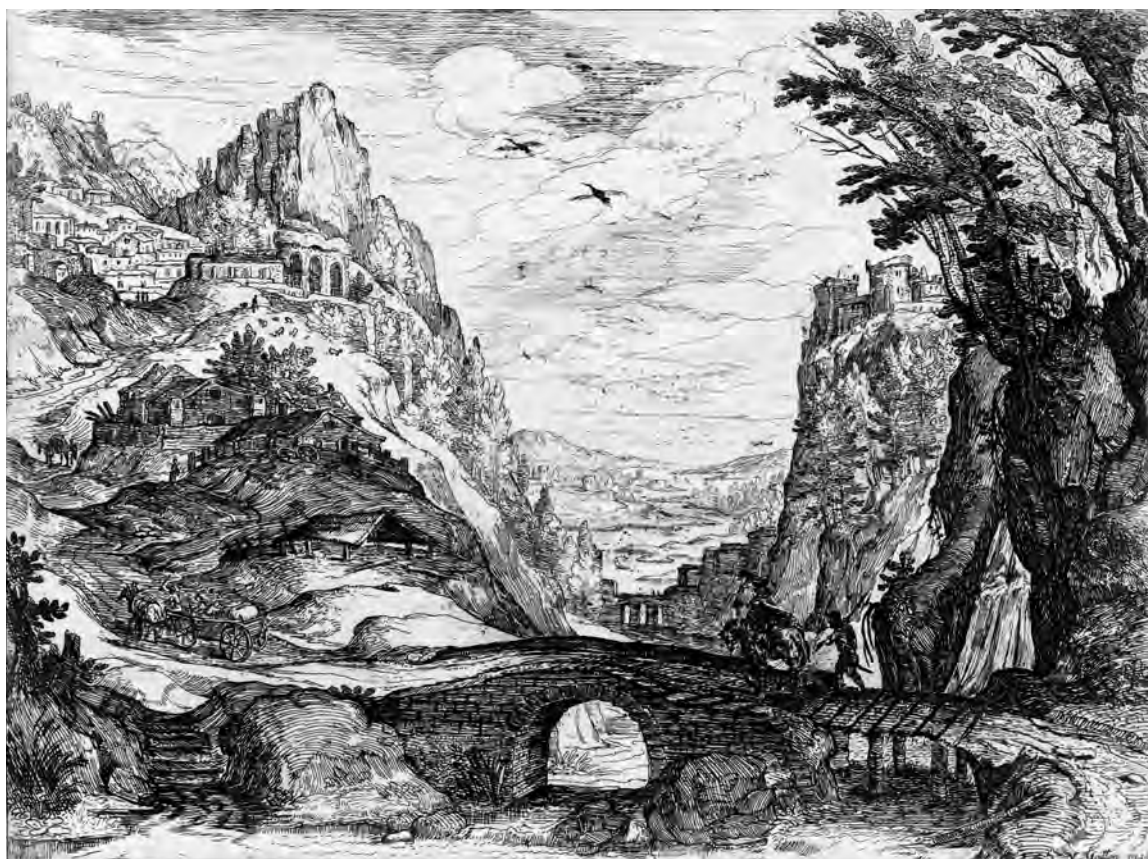


Fig. 4 Nicolas Moillon, *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1952-753. © Amsterdam, Rijksmuseum

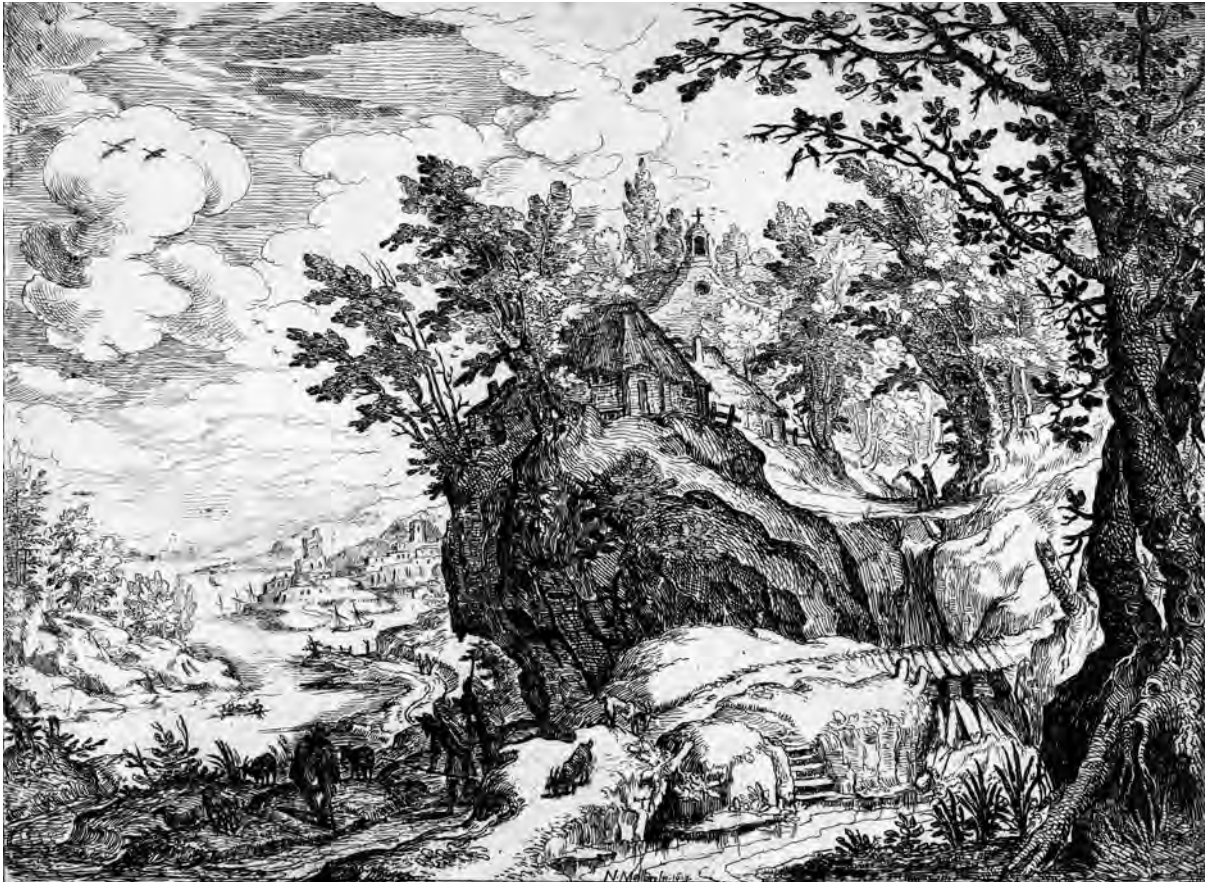


Fig. 5 Nicolas Moillon, *Paysage avec la chapelle sur un rocher*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1933-295. © Amsterdam, Rijksmuseum



Fig. 6 Nicolas Moillon, *Paysage avec un ensemble de maisons sur la droite*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1952-757. © Amsterdam, Rijksmuseum



Fig. 7 Nicolas Moillon, *Paysage au moulin à eau*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1882-A-5861. © Amsterdam, Rijksmuseum

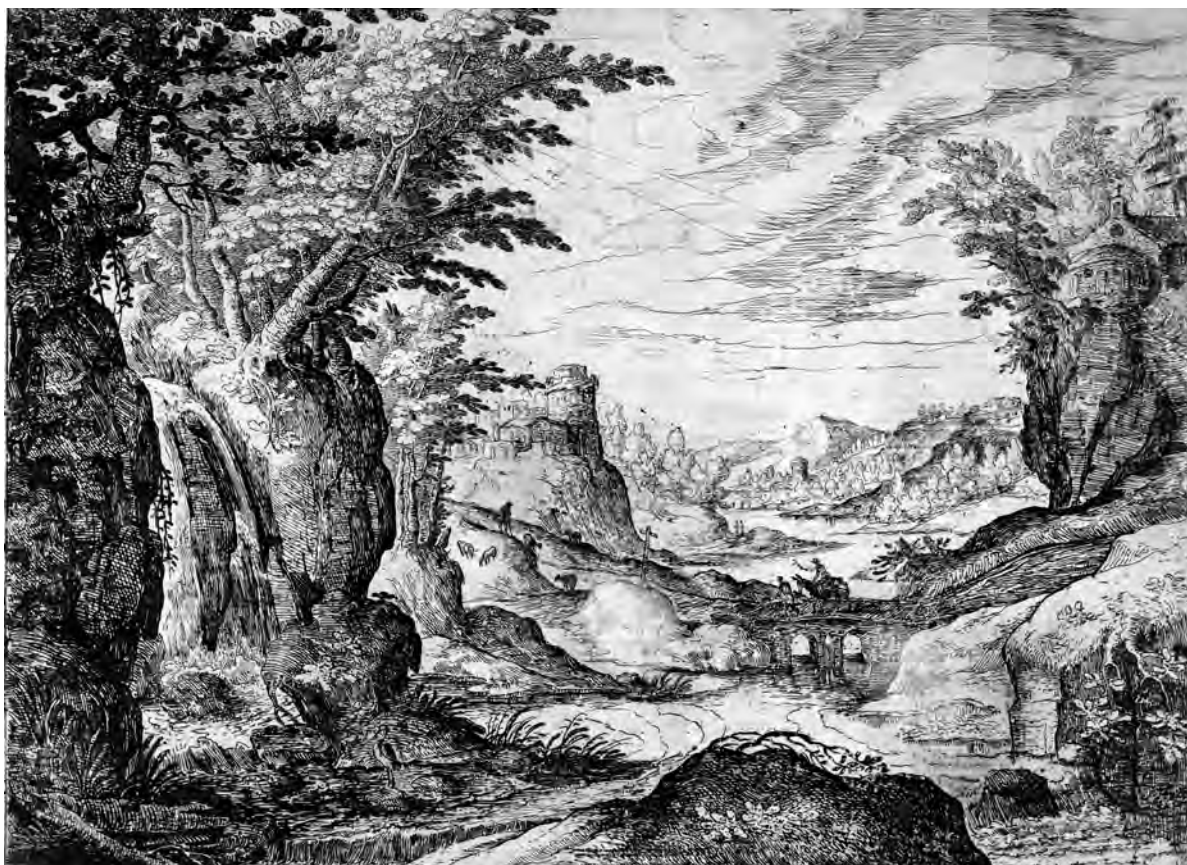


Fig. 8 Nicolas Moillon, *Paysage à l'aubergiste avec un berger et son troupeau sur la colline à gauche*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1898-A-19708. © Amsterdam, Rijksmuseum

puis Michel Faré en 1962⁶⁴, Thieme et Becker en 1931 et Bénézit en 1976 n'en indiquent que trois. Alfred von Wurzbach en 1910⁶⁵ en signale quatre et en 1956 Hollstein le premier en mentionne cinq et les reproduit⁶⁶. Le Département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France⁶⁷ et le Fogg Art Museum de Cambridge⁶⁸ n'en possèdent qu'une. Le Palais des Arts de Lyon en signale deux en 1854⁶⁹; à Paris, la Bibliothèque de la Sorbonne en conserve quatre⁷⁰ de même que l'Albertina à Vienne⁷¹. À notre connaissance, seuls la Fondation Custodia⁷² à Paris et le Rijksmuseum à Amsterdam possèdent les cinq⁷³. Elles sont toutes signées «N. Moillon in», où l'abréviation «in» signifie soit «incidit» soit «invenit». De toute évidence, elles ont été inventées, gravées et éditées par Moillon lui-même, car il en possédait les cuivres et avait chez lui une table d'eau-forte. Il semble avoir travaillé d'après ses dessins et non d'après ses peintures, comme le laisse supposer une feuille conservée à la Bibliothèque nationale de France montrant un *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont* (Fig. 3)⁷⁴. De belle qualité, ce dessin portant la signature «Moillon 1616» qui ne semble pas autographe, diffère très peu de la gravure qui est en contrepartie du fait de l'inversion au tirage (Fig. 4) et lui revient certainement. L'indication manuscrite au dos «après Moillon»⁷⁵ et la date «1616» au bas de la composition sont sans doute des erreurs du collectionneur, le peintre Luc Despesches⁷⁶, mort en 1648.

Après le *Paysage montagneux* (HOLL. 1) vient le *Paysage avec la chapelle sur un rocher* (HOLL. 2; Fig. 5), puis le *Paysage avec un ensemble de maisons sur la droite* (HOLL. 3; Fig. 6), le *Paysage au moulin à eau* (HOLL. 4; Fig. 7) et le *Paysage à l'aubergiste avec un berger et son troupeau sur la colline à gauche* (HOLL. 5; Fig. 8). Gravés à l'eau-forte, ils mesurent de 220 à 231 mm de haut sur 305 à 314 mm de large et sont signés en bas à droite, sauf le deuxième vers le centre. Hormis le quatrième, ils sont datés de 1613. Ce sont tous des paysages montagneux avec au centre une vallée où coule une rivière, des arbres et quelques

habitations sur les collines. Regnault Delalande en 1817⁷⁷, le baron de La Morinerie en 1862⁷⁸, Wurzbach en 1910 et Faré en 1962⁷⁹ y ont vu des paysages du Tyrol, mais il est clair qu'il s'agit d'œuvre de fantaisie⁸⁰. Rien ne prouve que Moillon ait vu de tels lieux, et tout indique au contraire qu'il s'est inspiré de ses prédécesseurs. Leur proximité avec les œuvres de Hieronimus Cock⁸¹, Paul Bril et Jacob Savery explique qu'en 1956 les inventaires d'Hollstein les aient classés dans les écoles flamande et hollandaise et qu'en 1980 Maria van Berge-Gerbaud ait inclus le n° 1 de Hollstein dans son catalogue des *Gravures de paysagistes hollandais du XVII^e siècle*⁸².

La technique de Moillon

Comme tous les aquafortistes d'alors, Moillon utilise le vernis mol, car le vernis dur ne fut inventé qu'en 1617 par Jacques Callot⁸³. L'emploi en était assez délicat, car il ne séchait pas; une fois que le cuivre en était enduit, il fallait travailler rapidement: il était impossible de garder la planche avec le vernis pour la retravailler longtemps après. Comme le précise Félibien, le vernis dur a l'avantage de pouvoir rester sur la planche pendant six mois sans plus y toucher, alors que pour le vernis mol, «l'eau-forte ne mord pas, si on ne la met pas aussitôt qu'on a gravé, ou peu de temps après»⁸⁴. Abraham Bosse explique qu'on ne peut appuyer la main sur le cuivre, et qu'il faut donc, soit utiliser un garde-main, soit poser le cuivre sur un chevalet; rien ne devait tomber sur le vernis mol, ni suif, ni graisse, ni huile, dont la trace apparaîtrait irrémédiablement sur les épreuves⁸⁵. Avec une plume d'oiseau, le graveur étendait une couche mince de ce vernis sur la plaque préalablement chauffée.

Chaque graveur avait ses propres recettes pour composer le vernis, généralement issu d'un amalgame compliqué comportant entre autres de la cire et du bitume, qui devait convenir à l'acide⁸⁶. Du choix de l'encre dépendait aussi l'effet

64 FARÉ 1962, I, p. 41.

65 WURZBACH 1910, II, p. 174.

66 HOLLSTEIN 1956, XIV, p. 62. Nous reprenons, sous la forme (HOLL. 1, 2, 3, 4, 5), la numérotation qui y est proposée.

67 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Inv. Réserve-AA3 Moillon.

68 Cambridge MA, Fogg Art Museum, Inv. M. 15704; la notice donne à tort la date de 1620.

69 ROLLE 1854, p. 352; il s'agit des n° 1 et 3 de HOLLSTEIN 1956, XIV.

70 Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, Inv. RBA2=4-1, n° 819-822. Les gravures sont mentionnées par DUPORTAL 1919, p. 77, n° 819-822.

71 Vienne, Albertina, Inv. H/III/4/31-32 (HOLL. 1-3 et 5).

72 Paris, Fondation Custodia, Inv. 7066 A (HOLL. 1), Inv. 7066 B (HOLL. 2), Inv. 7066 C (HOLL. 3), Inv. 7066 D (HOLL. 4), de même que Inv. 68000, 7066 E (HOLL. 5).

73 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1952 (HOLL. 1), Inv. RP-P-1933 (HOLL. 2), Inv. RP-P-1952 (HOLL. 3), Inv. RP-P-1882-A (HOLL. 4), Inv. RP-P-1898-A (HOLL. 5).

74 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Inv. Réserve, B6-e-boîte-fol, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche, 235x320 mm.

75 L'inscription est suivie de son paraphe DL (communication orale de Vanessa Selbach du 16 avril 2024). Ce monogramme qui se retrouve sur quelques dessins du Département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France a été identifié par GOMONT 2016 (pp. 241-264).

76 Le graphisme est différent de celui des dessins du Louvre et des gravures: pas de N pour Nicolas, un M minuscule et un n final plongeant qu'on ne retrouve pas ailleurs. En raison de l'inscription et de la différence de date, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE (2014, n° 234 reproduit) hésite sur l'attribution à Moillon, dont Sylvain LAVEISSIÈRE ne doute pas (2005, p. 43).

77 REGNAULT DELALANDE (1817, p. 480) en signale trois.

78 LA MORINERIE 1862. Il les décrit brièvement: «chemins tortueux, fabriques et tours sur le penchant et sur le sommet des rochers; le tout traité dans le goût flamand, alors à la mode; seulement la pointe est lourde et manque de finesse».

79 FARÉ 1962, I, p. 41; il en va de même de Bénézit (1976, VII, p. 455).

80 Ce terme est avant tout utilisé pour Breughel et surtout pour Roelandt Savery. À la demande de l'empereur Rodolphe, ce dernier séjourna de 1606 à 1608 au Tyrol et y dessina les vues d'après nature dont il s'inspira pour ses tableaux de la Galerie du Palais à Prague.

81 ALLART 2013, pp. 344-347, n° 94; D'HAENE 2013, pp. 348-341, n° 95-96b.

82 VAN BERGE-GERBAUD 1981, p.20, n° 60.

83 Voir notamment TERNOIS 1992, p. 233, n° 196.

84 FÉLIBIEN 1685, IV, p. 58.

85 BOSSE 1645, pp. 41-44.

86 Comme le précise Abraham Bosse à propos des gravures de Frisius, cette eau-forte spécifique au vernis mol «ne vaut rien sur le [vernis] dur à cause qu'elle le dissout» (*ibid.*, p. 5).



Fig. 9 Nicolas Moillon, *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont* (détail), eau-forte, 1613, Inv. Réserve, AA3 Moillon. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

général. Les gravures de Moillon montrent ces difficultés. Lorsqu'elles ont été conservées, leurs marges sont salies par des tâches et des griffures. On sent les difficultés qu'a l'artiste pour tracer les traits d'encadrement, qui parfois se dédoublent ou s'interrompent⁸⁷. Des accidents apparaissent dans la composition, comme de petites tâches dans les ciels (HOLL. 1; **Fig. 9**), au-dessus des collines au loin ou sur la chapelle ou autour de sa signature qu'il a du mal à écrire distinctement (HOLL. 2 et 3)... Parfois il a repris certains détails comme les branches des arbres de l'angle en haut à droite (HOLL. 3). Exceptionnellement, il ajoute quelques tailles dans le dos du chevalier qui traverse le pont de pierre⁸⁸ (HOLL. 1; **Fig. 10-11**) et sur la colline au premier plan à gauche dans la composition de la chapelle isolée (HOLL. 5). Contrairement à la plupart des aquafortistes, ce n'est pas

au burin que Moillon a repris ses travaux, mais seulement à la pointe. Preuve des difficultés rencontrées en général par les graveurs, Bosse consacre un paragraphe au «moyen, après que les planches sont creusées à l'eau-forte de regraver ce que l'on peut avoir oublié d'y faire, ou bien ce qu'on y veut changer ou ajouter»⁸⁹. De même, selon Félibien⁹⁰:

Il est vrai aussi qu'il est quelquefois besoin de retoucher au burin certaines parties qui n'ont pas assez de force, ou bien que l'eau-forte n'a pas assez mangées, car il est mal aisé que dans une grande planche toutes les parties viennent à être pénétrées avec une si grande égalité qu'il n'y ait quelque chose à redire quand il vient à mettre l'eau-forte sur la planche qu'elle ne mord pas également partout, ce qui se fait avec une mixtion d'huile, et de suif de chandelle [...].

⁸⁷ Ce qui est net dans celles de la Sorbonne n° 820 et n° 822 (HOLL. 3 et 4); les marges de la première gravure de la collection de la Fondation Custodia (Inv. 7066 A) ont été en partie coupées si bien que les salissures ne se voient pas. Ces gravures ont été acquises par Frits Lugt lui-même.

⁸⁸ Ainsi, l'épreuve du Rijksmuseum présente quelques différences avec celles de la Bibliothèque nationale de France et de la Fondation Custodia (Inv. 7066 A).

⁸⁹ BOSSE 1645, p. 46.

⁹⁰ FÉLIBIEN 1676, pp. 392-393; il renvoie au *Traité* d'Abraham Bosse.



Fig. 10 Nicolas Moillon, *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont*, eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1952-753. © Amsterdam, Rijksmuseum



Fig. 11 Nicolas Moillon, *Paysage montagneux avec un cavalier sur le pont* (détail), eau-forte, 1613, Inv. Réserve, AA3 Moillon. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

À quelques endroits, l'acide a fait éclater le vernis, notamment sur les pierres du pont dans le *Paysage montagneux avec un cavalier*, où le cuivre a été malmené (HOLL. 1; Fig. 10-11)⁹¹; Moillon a donc repris les tailles qui sont devenues plus nettes. S'ajoutent des problèmes d'encrage: dans le *Paysage au groupe de maisons vers la droite* (HOLL. 3), notamment dans l'épreuve du Rijksmuseum, les tailles les plus larges près de l'aubergiste et celles de la signature, du trait d'encadrement, des roseaux et des canards au premier plan ne sont qu'en partie remplies d'encre (HOLL. 3; Fig. 12), défaut corrigé dans les autres épreuves. De toute évidence, Moillon a encré lui-même ses cuivres, ce qui explique les problèmes auxquels il se trouve confronté, que n'auraient pas rencontrés un professionnel.

Rappelons qu'avant l'impression le papier doit être mouillé et qu'une fois l'encre entrée dans les creux, la planche doit être essuyée de sorte qu'une main passée sur elle reste immaculée; ensuite il faut poser des langes sur le cuivre recouvert du papier, et juger si la feuille est assez serrée par la presse pour chercher l'encre dans les creux... Grâce à son inventaire, on sait que Moillon utilise du cuivre jaune, ou laiton, alliage essentiellement de cuivre et de zinc alors que selon Abraham Bosse, le cuivre rouge, qui est le pur cuivre, est préférable: «il y a le jaune que l'on nomme laiton [laiton], lequel est communément trop aigre, et souvent pailleux et mal net»⁹². On voit que Moillon se débat avec la technique et s'en tire plutôt bien, d'autant que le vernis mou est réputé d'un usage bien plus délicat que le vernis dur. Bien que ses gravures soient rares, certaines sont mentionnées dans quelques catalogues d'estampes du XIX^e siècle, à Vienne le 20 avril 1818, dans le *Catalogue d'une collection d'estampes*, chez Joseph Grünling (n° 2380, «un petit paysage»), le 5 avril 1824 (n° 533, deux paysages), avec la date erronée de 1630 et en novembre 1829 dans la vente organisée par Artaria de la collection de Michel de Held (n° 847); en 1834 à Paris dans le *Catalogue des dessins et estampes du Cabinet de Monsieur Atger* (n° 247) et en 1837 à Londres, chez Sotheby dans la *Collection of Prints of William Young Ottley*⁹³, conservateur du département des dessins et des estampes du British Museum, où est inventorié «un petit paysage» (n° 1143).

Toutes ces estampes montrent au premier plan des terrains accidentés avec des ruisseaux et quelques roseaux, des souches d'arbres dont les racines sortent de terre (HOLL. 4), avec sur le côté des collines avec quelques arbres et dans le lointain une vallée qui s'élargit avec parfois au loin une ville (HOLL. 3) ou une rivière qui serpente (HOLL. 5), un pont de pierre, un autre de planches (HOLL. 2 et 5), des chaumières (HOLL. 2, 3, 4), un berger ici (HOLL. 5), un chevrier là (HOLL. 2), une chapelle (HOLL. 2, 5), une croix (HOLL. 3 et 5). Les petits personnages sur les chemins qui serpentent tout comme les ruisseaux, des animaux, moutons, biches (HOLL. 3), canards et hérons (HOLL. 2, 4 et 5), animent la composition et invitent le spectateur à parcourir l'espace.



Fig. 12 Nicolas Moillon, *Paysage avec un ensemble de maisons sur la droite* (détail), eau-forte, 1613, Inv. RP-P-1952-757. © Amsterdam, Rijksmuseum



Fig. 13 Nicolas Moillon, *Paysage avec un ensemble de maisons sur la droite* (détail), eau-forte, 1613, Inv. BBA2=4-3, n° 820. © Paris, Bibliothèque de la Sorbonne

Parfois les rayons rectilignes du soleil percent les nuages (HOLL. 3 et 5). Les compositions fourmillent de détails qui ressortent parfois difficilement, comme dans le paysage à l'aubergiste (HOLL. 3; Fig. 13) où sur le chemin qui monte apparaissent de

⁹¹ Ce défaut est particulièrement sensible dans l'épreuve de l'Albertina et un peu moins dans celle de la Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Inv. Réserve-AA3 Moillon.

⁹² BOSSE 1645, p. 4.

⁹³ COLLECTION D'ESTAMPES 1818, n° 2380; NOTICE 1824, n° 533; CATALOGUE DE HELD 1829, n° 847; CATALOGUE ATGER 1834, n° 247; OTTLEY COLLECTION 1837, n° 1143.



Fig. 14 Justus Sadeler (d'après Paul Brill), *Paysage avec une ville en arrière-plan*, burin, 1613, Inv. RP-P-OB-7598. © Amsterdam, Rijksmuseum

gauche à droite, un homme en pleine lumière et dans l'ombre du coteau, un personnage tourné vers le spectateur qui s'adresse au cavalier qui le suit. Mais pas de sujets d'histoire tirés de la mythologie, de l'Ancien et du Nouveau Testament, comme c'est souvent le cas à l'époque. Moillon couvre sa planche de travaux qu'il serre pour obtenir des tons plus sombres comme dans le nuage à droite dans le paysage au moulin à eau (HOLL. 5); ici comme ailleurs, les tailles se touchent pour obtenir des zones entièrement noires pour les feuillages à l'ombre, les buttes, les rochers du premier plan et les personnages (HOLL. 3; Fig. 13). Suivant l'effet recherché, Moillon appuie plus ou moins sa pointe; parfois il érafle à peine le cuivre, comme dans le ciel au bas à gauche au-dessus de la ville (HOLL. 3). Le travail est varié et d'une grande liberté. Le peintre use de la pointe comme d'une plume; il se montre également bon dessinateur, maîtrisant parfaitement la perspective. Contrairement à celle de la plupart des aquafortistes de ce temps, sa manière ne ressemble en rien à celle des burinistes, dont il n'imité pas les tailles régulières, parallèles, doubles ou croisées. Quelques tailles profondes et

larges (HOLL. 2), dont l'encrage particulièrement gras confèrent une matérialité exceptionnelle à ses œuvres, témoignent d'une technique véritablement personnelle. Les premiers plans sont très contrastés: des collines avec des arbres font repoussoir, à droite dans l'*Aubergiste* (HOLL. 3), à gauche dans le *Paysage au berger* (HOLL. 5). Ces contrastes créent des effets de profondeur et mettent les plans en évidence. Pour cela, ménageant des zones lumineuses, Moillon laisse certaines parties vierges. Au centre et au second plan apparaissent de nouveau des contrastes, ménagés ici par une colline (HOLL. 2), là par un pont, un talus, un calvaire, qui permettent également d'évaluer les distances. Puis d'une pointe plus légère et plus fine, il traite les lointains. Pour obtenir ces effets, il recourt également à plusieurs morsures: probablement trois pour les premiers plans qui sont les plus contrastés, deux pour les seconds et une seule pour les arrière-plans. Comme Callot dans la première version de la *Tentation de Saint Antoine* travaillée au vernis mol vers 1617⁹⁴, au lieu de graver toute la composition sur le cuivre et de le faire mordre plusieurs fois par l'acide en couvrant

94 Sur cette question, voir PRÉAUD 1992, pp. 415-424.



Fig. 15 Anonyme, *Paysage à la grotte avec un ermite*, eau-forte, s.d., Inv. 1845,0809.1591. © London, The Trustees of the British Museum.

les parties à modifier avec un « vernis à recouvrir », Moillon a probablement procédé plan par plan, ce qui lui a permis de n'étendre qu'une fois le vernis. La gravure à l'eau-forte est plus qu'on ne le croit une opération délicate, laborieuse et complexe, et comme le souligne Maxime Préaud, « le travail de l'estampe en général, de l'eau-forte en particulier, demande une planification extrêmement précise et rigoureuse », ce que révèle l'examen de ces cinq estampes. Moillon ne dessine pas directement sur le cuivre; sa gravure sous-entend une étude préalable et précise de la composition. Le dessin du *Paysage montagneux* (Fig. 3) en apporte la preuve, dont les plans sont nettement mis en évidence avec du lavis.

Dans cette quête de contrastes et de jeux d'ombre et de lumière, il n'est pas exclu que Moillon se soit inspiré de certains burinistes, comme de son contemporain Justus Sadeler (Fig. 14), mais sans chercher à imiter leurs travaux; ce rapprochement, qui montre également tout ce qui sépare aquafortiste et buriniste⁹⁵, semble d'autant plus opportun que les Sadeler, Justus, Johannes son père et Aegidius son cousin, gravèrent plusieurs compositions de

Paul Bril, artiste que Moillon semble avoir apprécié si l'on en juge par ces cinq gravures.

La gravure de paysages en France

Datées pour quatre d'entre elles de 1613, ce qui vaut d'être noté car les datations sont alors rares, elles constituent un jalon important pour l'histoire du paysage en France. La production de paysages par les artistes de la première école de Fontainebleau est bien connue pour les dessins et les peintures comme pour les estampes; citons celles de Léon Davent d'après Léonard Thiry, celles d'Antonio Fantuzzi et du Maître IQV, les peintures et dessins de Jean Cousin et de Niccolo dell'Abate. Mais leur activité ne s'étend pas après 1560. Quid des 50 ans qui suivent? Longue période qui se termine par le retour d'Italie de Callot. On en connaît que peu de paysages peints, dessinés ou gravés en France. Le 8 novembre 1603, Henri IV avait chargé Coenraet Van Schilperoort, son peintre ordinaire, originaire de Flandres, d'aller chercher dans son pays trois ou quatre artistes pour peindre dans l'une des galeries du Château de Fontainebleau⁹⁶, quatorze grands paysages de l'appartement

⁹⁵ Rappelons que pour obtenir des noirs soutenus, à l'aide de tailles larges et profondes, le buriniste doit appuyer sur son burin, l'enfoncer dans le cuivre et dégager un copeau; tout se fait à la force du poignet, là où pour l'aquafortiste, c'est l'acide, laissé plus ou moins longtemps, qui creuse le métal.

⁹⁶ Deux d'entre eux, aujourd'hui conservés dans le château, pourraient être de Conrad Schilperoort selon DROGUET 2010, pp. 60-65, n°s 38-39.



Fig. 16 Hieronymus Cock (d'après Matthijs Cock), *Paysage avec le sacrifice d'Isaac*, eau-forte, 1551, Inv. RP-P-1904-3656. © Amsterdam Rijksmuseum



Fig. 17 Jan Savery, *Paysage avec des personnages sur un chemin*, eau-forte, s.d., Inv. CC-26-fol. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

des chasses, que la critique du XVIII^e siècle attribuait à des élèves de Paul Bril; cependant, entre 1601 et 1609, c'est le français Louis Poisson, mort en 1613⁹⁷, qui fut chargé de peindre des scènes de chasses pour la Galerie des Chevreuils, compositions également de grand format. En général, les français pratiquaient le petit format pour des paysages destinés aux parties hautes des lambris ou aux solives des plafonds, comme à la Galerie de la Reine au Château de Fontainebleau⁹⁸. Mais aucun des rares paysages connus ne s'apparente par le sujet ni par leur style à ceux de Moillon. Les siens présentent quelques similitudes avec ceux de la première école de Fontainebleau, par exemple le *Paysage aux deux guépards* et le *Paysage à La grotte avec un ermite* (Fig. 15), tous deux anonymes, d'un style proche de celui du Maître IQV, datant des années 1542-1546, dont les rochers escarpés rappellent les œuvres de Joachim Patinir et d'Henri Met de Bles⁹⁹. Ils se rapprochent aussi de ceux que Hieronymus Cock gravait lui-même à l'eau-forte d'après les dessins de son frère Matthijs (Fig. 16) ou de Pieter Brueghel l'ancien et éditait à Anvers à l'enseigne des Quatre Vents, qui contribuèrent à faire du paysage un genre majeur¹⁰⁰ en Flandre. À ces vastes panoramas, que la critique appelle parfois «paysages cosmiques», Moillon préfère néanmoins une vision plus rapprochée, avec des premiers plans en coulisse tel qu'on les trouve dans les estampes de Jacob Savery (Fig. 17) et de Paul Bril (Fig. 18-19).

Ces gravures flamandes, qui se vendaient à Paris notamment à la foire Saint-Germain, ont eu une grande influence sur les



Fig. 18 Paul Bril, *Paysage avec un saint en prière*, eau-forte, s.d., Inv. CC-26-fol. © Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

artistes français, en particulier sur ceux qui comme Moillon n'avaient probablement pas fait le voyage d'Italie¹⁰¹. De plus en plus nombreux à s'installer à Paris, graveurs et éditeurs d'estampes flamands maintenaient des liens avec leurs pays d'origine, et en importaient les productions¹⁰².

Il est probable que dans le gros paquet d'estampes de figures de taille-douce et de paysage que possédait Moillon se trouvaient beaucoup de leurs œuvres.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 57, n^{os} 35-36, et SAMOYAUULT 1990, pp. 21-42.

⁹⁸ WIRTH 2010, p. 75. Connus par les gravures d'Étienne Achille Réveil d'après Charles Percier publiées par CATTEAUX-BALTARD 1858, pl. B., ces paysages représentent des vues de châteaux, de villes, qui sont sans rapport avec les gravures de Moillon. Les petits paysages étaient parfois dus à des Français: on sait qu'en 1613, le peintre Abraham Sallé signa un contrat pour décorer le cabinet du Château du Val à Rueil (aujourd'hui détruit), pour lequel, entre autres ornements, il exécuta huit paysages sur les solives et les petits panneaux (cf. BALLON-HELOT LECROART-LEVI 1985, p. 41).

⁹⁹ Voir JENKINS 2017, pp. 390-416.

¹⁰⁰ ALLART 2013, pp. 344-347, n^o 94, et D'HAENE 2013, pp. 348-351, n^{os} 95-96b.

¹⁰¹ Parmi les graveurs français en Italie, citons Étienne Dupérac qui grava des paysages à Rome avant 1580, qui sont d'un style différent de ceux de Moillon, et tiennent de Carrache et de l'école bolonaise par l'importance accordée à la forêt, aux scènes villageoises et aux ruines antiques. Sa gravure blonde aux tailles très espacées est beaucoup plus régulière et plus sereine.

¹⁰² Voir MEYER-LAURENS-MARIANO 2020 et notamment SELBACH 2020. Selon LLAURENS 2021-2022, ce n'est vraiment qu'à partir des années 1630-1640 que la gravure de paysage s'épanouit en France.



Fig. 19 Paul Bril, *Paysage fluvial en Campanie avec ville sur rochers*, eau-forte, s.d., RP-P-Inv. 1904-1756. © Amsterdam, Rijksmuseum

En 1645, Abraham Bosse cite pour les paysages Brueghel, Paul Bril, Abraham Govaerts et Adam Elsheimer et ajoute¹⁰³:

Dans le temps de ces auteurs il n'y avait en France rien de comparable à eux en ces choses, et même, il y avait en Italie principalement à Rome, plusieurs excellents peintres en ces sortes d'ouvrages, comme Paul Bril, ci-devant nommé, pour les paysages, et Philippe Napolitano [Filippo Napoletano] et en suite Corneille Polenburg; à présent il y en a un bon nombre de ce genre, et pareillement en ce pays, et en divers lieux de l'Europe; dont je tairai les noms.

Selon Félibien, les paysages italiens de Bril sont plus beaux que les précédents¹⁰⁴:

Mais ceux qu'il a faits les derniers surpassent de beaucoup les autres; parce qu'ayant vu ceux d'Annibal Carrache, & en ayant copié d'après le Titien, il changea beaucoup sa première manière; imitant ce qu'il y a de plus

beau dans la nature [...]. L'invention en est plus belle que dans ceux qu'il avait faits auparavant, la disposition plus noble, et toutes les parties plus agréables et peintes d'un meilleur goût. Il en grava plusieurs à l'eau-forte, parmi lesquels s'en trouve de très beaux.

Félibien remarque aussi que «les peintres flamands avaient toujours une inclination naturelle à beaucoup finir leurs paysages¹⁰⁵; ceux qui particulièrement travaillaient en Flandre gardaient leur ancienne manière, et imitaient plutôt les tableaux de Brueghel, et de Mathieu et Paul Bril que non pas ceux des Peintres d'Italie». Il reproche aux flamands et à Roelandt Savery de se contenter «d'une expression simple et naturelle», alors qu'en comparaison Giovanni Battista Viola fait «le choix du beau»¹⁰⁶.

Cependant le paysage flamand des années 1590-1600 n'était pas passé de mode. En témoigne une copie fidèle de la gravure de Moillon représentant *La chapelle et les maisons sur un rocher*

¹⁰³ BOSSE 1645, p. 53. On remarquera que tous ces paysagistes ont travaillé en Italie.

¹⁰⁴ FÉLIBIEN 1679, III, p. 323.

¹⁰⁵ Il juge qu'il n'y a pas chez les Flamands «cette beauté, ni ce vrai que nous voyons dans les tableaux des peintres d'Italie»; chez les Italiens au contraire, «il n'y a rien cependant qui ne soit entièrement achevé [...] et c'est en cela même qu'ils sont plus estimables d'avoir si bien su cacher l'art et le travail, qu'il n'y en paraît point» (*ibid.*, III, p. 143).

¹⁰⁶ FÉLIBIEN 1679, III, p. 205.



Fig. 20 Paul Bril, *Paysage à la côte rocheuse en Campanie avec deux voyageurs*, eau-forte, s.d., Inv. RP-P-OB-12.465. © Amsterdam, Rijksmuseum

(HOLL. 2), qui fut dessinée en 1618 par Mathieu Mérian¹⁰⁷, dont les débuts remontent aux années 1609-1610 et qui séjourna à Paris en 1612 et 1615. Mérian a également gravé quelques paysages d'après Paul Bril et ceux qu'il exécuta vers 1622 sont proches de ceux de Moillon, mais d'un faire plus délicat¹⁰⁸. Si Bosse le tient pour l'un des meilleurs graveurs à l'eau-forte de son temps et ne cite avec lui que Frisius et Callot, il remarque qu'il n'a pas assez imité le burin et que «les sorties de ses hachures finissent fort à coup, qui fait connaître aux clairvoyants que c'est à l'eau-forte». Bosse admire Simon Frisius qui séjourna à Paris de 1595 à 1605¹⁰⁹, pour avoir «manié la pointe avec une grande liberté, et en ses hachures il a fort imité la netteté et fermeté du burin». Ces critiques sur les tailles peuvent s'appliquer à Moillon et laissent deviner les jugements portés

alors sur son art. En 1645, Bosse vante «l'eau-forte croquée» et ajoute: «tous avoueront avec moi que c'est plutôt l'invention, les beaux contours et les touches de ceux qui les ont faites qui les font estimer»¹¹⁰. Tenant du classicisme et vénérateur de Poussin, Félibien se montre plus nuancé en 1676¹¹¹ et souligne l'avantage de l'eau-forte, et notamment du vernis mol pour les paysages gravés avec «plus d'art que dans les autres qui sont gravés au burin», car la manière est «beaucoup plus expéditive qu'au burin, mais le travail en est encore ordinairement plus beau dans le paysage dont les arbres et les terrasses étant touchées avec plus de facilité, paraissent plus naturels». Revenant sur les avantages de l'eau-forte, il remarque qu'elle est préférable «pour les pièces où l'on veut faire paraître plus d'art et de dessin que de délicatesse et de douceur»¹¹². Il ajoute

¹⁰⁷ Bâle, Musée des Beaux-Arts, Inv. U.XVI.66, plume, encre noire et quelques rehauts d'aquarelle bleu, vert et marron, 145x182 mm au lieu de 230x314 mm, dans le même sens que la gravure et dédié au dos au peintre et graveur Hans Heinrich Glaser avec la date qui «pourrait être également celle du dessin issu de l'*album amicorum* de l'artiste» (cf. WÜTHRICH-BINGSOHN 1993, p. 66, n° 43); les personnages sont plus importants, le premier plan a été agrandi et le ciel est moins nuageux.

¹⁰⁸ Mentionnons par exemple la *Caravane de mulets dans un paysage montagneux*, gravée vers 1620-1622 et éditée par Pierre II Aubry (cf. WÜTHRICH 1966, I, n° 158.584).

¹⁰⁹ MEYER 2006, pp. 245-313. Après avoir quitté la France, Frisius grava des paysages d'après Matthieu Bril, qui furent publiés par Hondius en 1611.

¹¹⁰ BOSSE 1645, p. 2 et p. 5. On sait que dès 1623, Bosse chercha à imiter à l'eau-forte le travail du burin, qu'il pratiquait aussi; il a lui-même copié des gravures de Mérian et gravé au vernis mol (cf. PRÉAUD 2004, pp. 78-83, n°s 1-10).

¹¹¹ FÉLIBIEN 1676, III, p. 392.

¹¹² Dans ses *Entretiens* FÉLIBIEN (1679, III, p. 138) insiste aussi sur le fait que dans l'eau-forte «il y a beaucoup plus d'art et d'esprit», mais ne cite aucun graveur.

plus loin, «il est vrai, que pour le paysage qui se doit toucher d'une manière libre et facile, il paraît plus moelleux et moins sec, lorsqu'on se sert du vernis mol»¹¹³.

Ces quelques considérations ne sont pas à négliger, car après la première école de Fontainebleau et Jacques I Androuet du Cerceau, l'utilisation de l'eau-forte en France est peu répandue, et c'est aussi en cela que les gravures de Moillon méritent de retenir l'attention. Parmi les peintres qui s'y essaient à l'époque, on ne peut guère citer que Georges Lallemant, Louis Beaubrun qui grave le *Dessin du tableau mis sur la porte S. Jacques à Paris en 1616 pour l'entrée de Louis XIII et de la reine Anne d'Autriche*¹¹⁴, le problématique Gabriel Lejeune qui interpréta quatre compositions de Toussaint Dubreuil dont la *Gloire du Saint-Esprit*¹¹⁵, ou encore Jean Boucher qui grava à Bourges des sujets religieux et mythologiques; citons encore le dessinateur Pierre Vallet, brodeur du roi, graveur prolifique auquel Robert-Dumesnil¹¹⁶ attribue quelque 250 estampes, parmi lesquelles outre des portraits, le *Jardin du roy très chrétien Henri IV*, recueil de fleurs en 1608 et en 1613 *Les aventures amoureuse de Théagène et Caricléa* [sic]. Évoquons aussi Robert Picou, dont la suite des *Postures de l'Amour* fut gravée à Rome en 1620. Quant à Jacques Bellange dont les gravures connurent un succès international dont attestent les copies faites par Bosse et par Mérian, il travaille à la même époque mais en Lorraine. Chez eux, pas de paysages. Il faut attendre les années 1620-1625 pour que ce genre s'affirme en France chez les peintres et les graveurs avec Callot, Daniel Rabel, La Hyre, Mauperché¹¹⁷...

Si comme l'a remarqué Sylvain Lavessière, le *Moïse tiré des eaux* de Moillon constitue un précieux jalon entre le style de l'école de Fontainebleau et celui du règne de Louis XIII, il en va de même de ces cinq gravures. Mais qu'en est-il des tableaux de paysage que Moillon vendait et dont il a probablement peint certains? Comment identifier les deux estampes qui nous manquent? Espérons que de nouvelles découvertes permettront d'affiner les connaissances sur l'art de Moillon et la production du paysage en France entre 1590 et 1620. Fut-il le seul graveur français à s'y essayer? Nous ne le croyons pas. Le fait que la critique ait hésité à classer ses œuvres dans l'école française montre à quel point il faut être prudent: bien d'autres dessins ou peintures anonymes ont probablement connu le même sort. ❀

¹¹³ *Ibid.*, III, p. 245.

¹¹⁴ WEIGERT 1939, I, p. 390.

¹¹⁵ PRÉAUD 1989, X, pp. 53-56.

¹¹⁶ ROBERT DUMESNIL 1842, VI, pp. 101-146.

¹¹⁷ Voir GRIVEL 2010, pp. 63-78 et MEYER 2010, pp. 153-170.

✚ Bibliographie

Sources d'archives et Manuscrits

AN - Archives Nationales de France, Paris

KK/156, fol. 475-606, 1610: Délibérations de la ville de Paris.

MC/ET/I/69, 5 août 1613: Contrat d'apprentissage de Jacques Testelin avec Nicolas Moillon.

MC/ET/XI/90, 5 mars 1610: Association entre Moysse Bougault, Nicolas Duchesne et Nicolas Moillon.

MC/ET /XVIII/162, 16 avril 1616: Testament de Moysse Bougault.

MC/ET /XLIX/258, 28 octobre 1605: Contrat de mariage de Nicolas Moillon avec Marie Gilbert.

MC/ET /LXXXIV/I/109, 30 juin-16 septembre 1620: Inventaire après décès de Nicolas Moillon.

MC/ET/LXXXVII/108, 18 juin 1613: Inventaire après décès de Pasquier Testelin.

MC/ET/CXXII/384, fol. III/XX, 24 juillet 1609: Quittance entre Nicolas Moillon et Jacqueline David.

Archives digitales

PROJET FAMILLES PARISIENNES

Projet familles parisiennes, Index alphabétique des patronymes contenus dans les registres numérisés des archives de Paris ou de la région parisienne, Paris, <www.famillesparisiennes.org>.

Rijkstudio

Rijkstudio: The Collection, Rijksmuseum, Amsterdam, <www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>.

Textes, Études et Recherches

ALLART 2013

Dominique Allart, dans *Hieronymus Cock, la gravure à la Renaissance*, catalogue d'exposition (Paris, Institut Néerlandais; Leuven Museum; Bruxelles, Bibliothèque Royale, 2013), Bruxelles 2013, pp. 344-347, n° 94.

ALSINA 2009

Dominique Alsina, *Louyse Moillon (Paris, vers 1610-1696). La nature morte au Grand Siècle. Catalogue raisonné*, Dijon 2009.

ART D'EXTRÊME ORIENT 1990

Art d'Extrême Orient, Haute Epoque, Tableaux anciens, catalogue de vente (Bourg-en-Bresse, Hôtel des Ventes, Marc-Arthur Kohn, 11 mars 1990), Bourg-en-Bresse 1990.

BALLON-HELOT LECROART-LEVI 1985

Hillary Ballon, Dominique Helot Lecroart, Honor Levi, *Le château et le jardin de Rueil du temps de Jean de Moisset...*, «Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et Île de France», 37, 1985, pp. 37-94.

BARDON 1974

Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV*, Paris 1974.

BÉNÉZIT 1976

Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps*, I-X, Paris 1976.

BONNARDOT 1849

Alfred Bonnardot, *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France*, Paris 1849.

BOSSE 1645

Abraham Bosse, *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux-fortes et des vernis durs et mols; ensemble de la façon d'en imprimer les planches et de construire la presse*, Paris 1645.

BREJON DE LAVERGNÉE 2014

Barbara Brejon de Lavergnée (éd.), *Dessins français du XVII^e siècle, Inventaire de la collection de la Réserve du Département des Estampes et de la Photographie*, Paris 2014, DOI: 10.4000/books.editionsbnf.988 (dernière consultation 30 juillet 2024).

CATALOGUE ATGER 1834

Catalogue d'une nombreuse collection de dessins anciens et estampes anciennes et modernes, gravés à l'eau-forte et au burin, par et d'après les plus grands maîtres des écoles d'Italie, d'Allemagne, de Flandre, de Hollande, d'Angleterre et de France: oeuvres, recueils d'estampes, galeries, cabinets, livres à figures, provenant du cabinet de Monsieur Atger de Montpellier, catalogue de vente (Paris, Hôtel des Commissaires-Priseurs, 6 avril 1834), Paris 1834.

CATALOGUE BIRKENSTOCK 1813

Catalogue raisonné de la collection d'estampes, œuvres et ouvrages d'art, tableaux, dessins, antiquités, bronzes, marbres, etc., délaissé par feu J. M. de Birkenstock, conseiller

aulique, catalogue de vente (Wien, mars 1813), II, Wien 1813.

CATALOGUE DE HELD 1829

Catalogue d'une belle et nombreuse Collection d'estampes, oeuvres et recueils, qui composaient le cabinet de Monsieur Michel noble de Held, catalogue de vente (Wien, Mathias Artaria et Compagnie, novembre 1829), Wien 1829.

CATTEAUX-BALTARD 1858

Edouard Catteaux, Victor Baltard, *La Galerie de la Reine, dite de Diane, à Fontainebleau peinte par Ambroise Dubois en 1600, sous le règne de Henri IV*, Paris 1858.

COLLECTION DE JEAN V 1996

Catalogues de la collection de Jean V, roi du Portugal par Pierre-Jean-Mariette, édités par Marie-Thérèse Mandroux França et Maxime Préaud, I-III, Lisbonne - Paris 1996.

COLLECTION D'ESTAMPES 1818

Cécile Coutin, Françoise du Mesnil, La vie silencieuse de Louyse Moillon, 1610-1696, Paris 2017.

CORDELLIER 2012

Dominique Cordellier, *Acquisitions, Une femme agenouillée auprès d'une figure ailée, dans un paysage*, «La revue des Musées de France - Revue du Louvre», 2, 2012, p. 61, pl. 22.

COUTIN-DU MESNIL 2017

Cécile Coutin, Françoise du Mesnil, *La vie silencieuse de Louyse Moillon, 1610-1696*, Paris 2017.

COYECQUE 1939

Ernest Coyecque, *Ce qu'on trouve dans les vieilles archives notariales*, «Revue historique», 185-186, 1939, pp. 323-325.

COYECQUE 1940

Ernest Coyecque, *Notes sur divers peintres du XVII^e siècle, II. Nicolas et Louise Moillon*, «Bulletin de la Société d'histoire de l'art français», 1940, pp. 79-80.

D'HAENE 2013

Virginie D'haene, dans *Hieronymus Cock, la gravure à la Renaissance*, catalogue d'exposition (Paris, Institut Néerlandais; Leuven Museum; Bruxelles, Bibliothèque Royale, 2013), Bruxelles 2013, pp. 348-341, n° 95-96b.

DROGUET 2010

Vincent Droguet, dans *Henri IV à Fontainebleau: Un temps de splendeur*, catalogue d'exposition (Château de Fontainebleau, 2010-2011), édité par Vincent Droguet, Paris 2010, p. 57, n° 35-36 et pp. 60-65, n° 38-39.

DUPORTAL 1919

Jeanne Duportal, *Catalogue des estampes en feuilles conservées à la Bibliothèque de l'Université de Paris, 1^{re} Partie: France XVII^e siècle*, «Revue des bibliothèques», 1-3, 1919, pp. 52-85.

FARÉ 1962

Michel Faré, *La nature morte en France*, Genève 1962.

FÉLIBIEN 1676

André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts*, Paris 1676.

FÉLIBIEN 1679

André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Cinquième Entretien*, III, Paris 1679, pp. 1-190.

FÉLIBIEN 1685

André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Septième entretien*, IV, Paris 1685, pp. 1-236.

FLEURY 1969

Marie-Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs du XVII^e siècle, 1600-1650*, I, Paris 1969.

FLEURY-CONSTANS 2010

Marie-Antoinette Fleury, Martine Constans, *Documents du Minutier central des notaires de Paris: peintres, sculpteurs et graveurs au XVII^e siècle, 1600-1650*, II, Paris 2010.

FURETIÈRE 1690

Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, I-III, Den Haag - Rotterdam 1690.

GOMONT 2016

Pauline Gomont, Florent Despesches, *peintre verrier, antiquaire et collectionneur à Dijon au temps d'Henri IV*, dans *Peindre à Dijon au XVI^e siècle*, édité par Frédéric Elsig, Dijon

2016, pp. 241-264.

GRIVEL 2010

Marianne Grivel, *Edition et diffusion de l'estampe de paysage en France au temps de Mazarin*, dans *Le beau langage de la nature, l'art du paysage au temps de Mazarin*, édité par Annick Lemoine et Olivia Savatier Sjöholm, Rennes 2010, pp. 63-78.

HENDRIKS-MEIJER-NEGRO 2003

Carla Hendriks, Bert W. Meijer, Angela Negro (éds.), *Northern landscapes on Roman walls, the frescoes of Matthijs and Paul Bril*, Firenze 2003.

HOLLSTEIN 1956

Hollstein's *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, XIV, Amsterdam 1956.

JENKINS 2017

Catherine Jenkins, *Flamands sur le chantier cosmopolite de Fontainebleau*, dans *François 1^{er} et l'art des Pays-Bas*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 2017-2018), édité par Cécile Scaillièrez, Paris 2017, pp. 390-416.

LA MORINERIE 1862

Léon de La Morinerie, *L'Académie de peinture*, «Archives de l'art français», 6, 1862, pp. 232-235.

LAVEISSIÈRE 2005

Sylvain Laveissière, *Chronologie: Isaac Moillon, peintre*, dans *Isaac Moillon 1614-1673. Un peintre du roi à Aubusson*, catalogue d'exposition (Aubusson, Musée de la Tapisserie, 2005), édité par Sylvain Laveissière et Nicole de Reyniès, Paris 2005, pp. 19-22 et pp. 37-43.

LAVEISSIÈRE 2007

Sylvain Laveissière, dans *Parcours d'un collectionneur: l'histoire, la fable et le portrait*, catalogue d'exposition (Sceaux, Musée de l'île de France; Arras, Musée des Beaux-Arts et Bayonne, Musée Bonnat, 2007-2008), édité par Pierre Rosenberg, Sceaux - Arras - Bayonne 2007, p. 80, n° 12.

LE BLANC 1856

Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, I-IV, Paris 1854-1890, II, 1856.

LE COMTE 1700

Florent le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveur, ou introduction à la connoissance des plus beaux-arts, figurez sous les tableaux, les statües et les estampes*, I-III, Paris 1699-1700, III, 1700.

LEPROUX 2023

Guy-Michel Leproux, *Les supports utilisés par les peintres parisiens au XVI^e siècle d'après les inventaires après décès*, dans *Le métier de peintre en Europe au XVI^e siècle*, sous la direction de Michel Hochmann, Guy-Michel Leproux et Audrey Nassieu Maupas, Paris 2023, pp. 501-507.

L'ESTOILE 1881

Pierre de L'Estoile (éd.), *Mémoires journaliers: 1574-1611*, I-XII, Paris 875-1896, X, 1881.

LLAURENS 2021-2022

Blanche Llaurens, *La migration des graveurs flamands et néerlandais à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle (c. 1597-c. 1645): Circulations, réseaux, collaborations et copies*, Thèse de Doctorat, Université de Poitiers, A.A. 2021-2022.

MAROLLES/DUPLESSIS 1872

Michel de Marolles, Georges Duplessis, *Le livre des peintres et des graveurs*, édité par Georges Duplessis, Paris 1872.

MEYER 2006

Véronique Meyer, *Les tribulations du graveur hollandais Simon Frisius chez les calligraphes parisiens*, «Bulletin du Bibliophile», 2, 2006, pp. 245-313.

MEYER 2010

Véronique Meyer, *La gravure de paysage en France au temps de Mazarin*, in *Le beau langage de la nature, l'art du paysage au temps de Mazarin*, édité par Annick Lemoine et Olivia Savatier Sjöholm, Rennes 2010, pp. 153-170.

MEYER-LAURENS-MARIANO 2020

Véronique Meyer, Blanche Llaurens, Francesca Mariano, *Introduction générale*, dans *Itinéraires de graveurs et marchands d'estampes en Europe (16^e-18^e siècles)*, actes de la journée d'études (Université de Poitiers, 2018), édités par Véronique Meyer, Blanche Llaurens et Francesca Mariano, «Nouvelles de l'estampe», 263, 2020, DOI: 10.4000/estampe.1496 (dernière consultation 29 juillet 2024).

NAGLER 1840

Georg Kasper Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, I-XIV, München 1835-1852, IX, 1840.

NOTICE 1824

Notice d'une petite collection d'estampes anciennes et modernes, (Wien, Hôtel dit Mehlgrube, 5 avril 1824), Wien 1824.

OTTLEY COLLECTION 1837

The Ottley Collection of Prints. Catalogue of the very Valuable and Extensive Collection of Engravings, the Property of the late William Young Ottley, catalogue de vente (London, Sotheby's, 10 juillet 1837) London 1837.

PICTURES 1974

Pictures by Old Masters, catalogue de vente (London, Christie's, 1-2 août 1974), London 1974.

PRÉAUD 1989

Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, Graveurs du XVIII^e siècle, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes*, I-XIII, Paris 1939-2008, X, 1989.

PRÉAUD 1992

Maxime Préaud, 'Saint Antoine', *morsures et remorsures*, dans *Jacques Callot 1592-1635*, catalogue d'exposition (Nancy, Musée Historique Lorrain, 1992) édité par Paulette Choné, Daniel Ternois, Jean Marc Depluvrez et Brigitte Heckel, Nancy 1992, pp. 415-424.

PRÉAUD 2004

Maxime Préaud, dans *Abraham Bosse savant graveur, Tours, vers 1604-1676*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France et Tours, Musées des Beaux-Arts, 2004), édité par Maxime Préaud et Sophie Join-Lambert, Paris - Tours 2004, pp. 78-83, n° 1-10.

RAIMBAULT 2005

Christine Raimbault, *La famille d'Isaac Moillon: origines et alliances*, dans *Isaac Moillon 1614-1673. Un peintre du roi à Aubusson* (Aubusson, Musée de la Tapisserie), édité par Sylvain Laveissière et Nicole de Reyniès, Paris 2005, pp. 15-18.

REGNAULT DELALANDE 1817

François-Léandre Regnault Delalande, *Catalogue raisonné des estampes du cabinet de Monsieur le Comte Rigal*, Paris 1817.

REGNIER/LE GRAND 1908

Mathurin Regnier, *Description et explication des motifs de décoration et emblèmes [...] pour l'entrée de Marie de Médicis*, dans *Les Registres des délibérations de la Ville de Paris*, édité par Léon Le Grand, I-XV, Paris 1883-1891, XIV, 1908, pp. 426-506.

RICHEFORT 1998

Isabelle Richefort, *Peindre à Paris*, Paris 1998.

ROBERT DUMESNIL 1842

Alexandre-Pierre-François Robert Dumesnil, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française: ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de Monsieur Bartsch*, I-XI, Paris 1835-1871, VI, 1842.

ROLLE 1854

Fortuné Rolle, *Bibliothèque du Palais des Arts*, Lyon 1854.

ROMANE MUSCULUS 1954

Paul Romane Musculus, *Protestants membres de l'Académie de Saint-Luc*, «Bulletin de la Société d'histoire du Protestantisme français», 100, 1954, pp. 75-86.

ROUILLARD 1996

Philippe Rouillard, *Extraits des 'Notes manuscrites' conservées au Département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France*, dans *Catalogues de la collection de Jean VI, roi du Portugal par Pierre-Jean-Mariette*, édités par Marie-Thérèse Mandroux França et Maxime Préaud, I-III, Lisbonne - Paris 1996, III.

SAMOYAUULT 1990

Jean-Pierre Samoyault, *Louis Poisson, peintre d'Henri IV. Ses travaux aux châteaux de Fontainebleau et de St Germain en Laye*, «Bulletin de la Société d'histoire de l'art français», 1990, pp. 21-42.

SCHNAPPER 2001

Antoine Schnapper, *Bordures, toiles et couleurs: une révolution dans le marché de la peinture vers 1675*, «Bulletin de la Société d'histoire de l'art français», 2001, pp. 85-104.

SCHNAPPER 2004

Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris 2004.

SELBACH 2020

Vanessa Selbach, *Charles de Mallery; un graveur flamand entre Anvers, Rome et Paris au tournant des XVI^e et XVII^e siècles*, dans *Itinéraires de graveurs et marchands d'estampes en Europe (16^e-18^e siècles)*, actes de la journée d'études (Université de Poitiers, 2018),

édités par Véronique Meyer, Blanche Llaurens et Francesca Mariano, «Nouvelles de l'estampe», 263, 2020, DOI: 10.4000/estampe.1508 (dernière consultation 29 juillet 2024).

STATUTS, ORDONNANCES 1698

Statuts, ordonnances et réglemens de la communauté des maîtres de l'art de peinture & sculpture, graveure et enluminure de cette ville et fauxbourgs de Paris avec les sentences et arrests donnez en conséquence, tant de la jonction de l'Académie, contracts passez que vérification d'iceux, Paris 1698.

SZANTO-MERLE DUBOURG 2001

Michaël Szanto, Alexis Merle Dubourg, *Une firme d'éditeurs d'estampes flamandes à Paris sous Louis XIII*, «Revue de l'art», 131, 2001, pp. 24-46.

TEMPERINI 2001

Renaud Temperini, *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca: Scuole straniere*, Milano 2001.

TERNOIS 1992

Daniel Ternois, dans *Jacques Callot 1592-1635*, catalogue d'exposition (Nancy, Musée Historique Lorrain, 1992), édité par Paulette Choné, Daniel Ternois, Jean Marc Depluvrez et Brigitte Heckel, Nancy 1992, p. 233, n° 196.

VAN BERGE-GERBAUD 1981

Mària von Berge-Gerbaud (éd.), *Gravures de paysagistes hollandais du XVII^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Institut Néerlandais, 1981), Paris 1981.

WEIGERT 1939

Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français, Graveurs du XVII^e siècle*, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, I-XIII, Paris 1939-2008, I, 1939.

WILDENSTEIN 1959

Georges Wildenstein, *Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII*, «Gazette des Beaux-Arts», 1959, pp. 1-122.

WIRTH 2010

Stanislas Wirth, dans *Henri IV à Fontainebleau: Un temps de splendeur*, catalogue d'exposition (Château de Fontainebleau, 2010-2011), édité par Vincent Droguet, Paris 2010, pp. 63-82.

WURZBACH 1910

Alfred von Wurzbach, *Niederlandisches Künstler-Lexikon*, I-II, Wien - Leipzig 1906-1910, II, 1910.

WÜTHRICH 1966

Lucas Hendrich Wüthrich, *Das Druckgraphische Werk von Matthäus Merian der Ältere*, Basel 1966.

WÜTHRICH-BINGSOHN 1993

Lucas Heinrich Wüthrich, Wilhelm Bingsohn, dans *Matthäus Merian des Ältere, Zeichner, Stecher und Verleger*, catalogue d'exposition (Frankfurt am Main, Museum für Kunsthandwerk et Basel, Kunstmuseum Basel, 1993-1994), édité par Wilhelm Bingsohn, Ulrike Fuss, Rosa Neugebauer et Ute Schneider, Frankfurt am Main 1993, pp. 66-67, n° 43.