
Les œuvres de jeunesse de Michel Lasne, de Paris à Anvers.

Michel Lasne's early works, from Paris to Antwerp.

Véronique Meyer



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/estampe/1513>

DOI : [10.4000/estampe.1513](https://doi.org/10.4000/estampe.1513)

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Référence électronique

Véronique Meyer, « Les œuvres de jeunesse de Michel Lasne, de Paris à Anvers. », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 263 | 2020, mis en ligne le 02 décembre 2020, consulté le 21 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1513> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.1513>

Ce document a été généré automatiquement le 21 juin 2021.



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

Les œuvres de jeunesse de Michel Lasne, de Paris à Anvers.

Michel Lasne's early works, from Paris to Antwerp.

Véronique Meyer

Je ne saurais trop remercier Karen Bowen, Nancy Demartin, Margeleine Marie-Charlotte Le Bailly, Huigen Leeflang, Marjoleine Leesberg, Michèle Leinen, Christof Metzger, Claire Rousseau, Jaco Rutger, Vanessa Selbach, et pour les renseignements et les photographies des dessins et des gravures qu'ils m'ont envoyées ; sans leur aide, il aurait été délicat d'écrire ces quelques pages.

- 1 Le séjour de Lasne à Anvers est aujourd'hui admis par tous les historiens de l'estampe mais ce qu'il y a exécuté reste à redécouvrir et à analyser car la plupart des gravures ont échappé à ses biographes. Il en est ainsi d'un ouvrage édité par Pierre de Jode, qui semble lui revenir au moins pour partie, celui des *Varie figure academice*, bien que ni Pierre-Jean Mariette, ni Abel Decauville-Lachenée¹, Jeanne Duportal² ou Roger-Armand Weigert³ n'en fassent mention... Cependant cette suite n'est pas inconnue des spécialistes de la gravure flamande et des livres pour apprendre à dessiner⁴. Alors qu'en est-il ? Cet ensemble peut-il en effet lui revenir ? Pour en décider il est indispensable de cerner son activité et le style qui fut le sien à Anvers. S'il est l'auteur de cet ouvrage cela serait une preuve supplémentaire que ses travaux anversoises, comme on le verra, ne se limitèrent pas à l'interprétation des œuvres de Rubens qui ont avant tout retenu l'attention⁵. Cela permettrait également de mieux cerner sa formation flamande et son évolution vers le style qui fut le sien à partir des années 1625-1630 ; pour saisir l'importance de ce voyage il a semblé également nécessaire de faire le point sur les années qui le précédèrent.
- 2 Michel Lasne naquit à Caen vers 1590. Après un bref séjour à Paris, il alla se former à Anvers où il demeura de 1617 à 1620, voire au début de l'année 1621. Si la date de sa naissance proposée par Weigert est exacte⁶, Lasne était alors âgé de 27 ans lorsqu'il arriva à Anvers et, bien que Mariette précise qu'il commença « de bonne heure à s'exercer à la gravure »⁷, il n'avait alors rien gravé qui mérite de retenir l'attention. Il se pourrait qu'il soit né cinq ans plus tard car Florent le Comte⁸ indique qu'il mourut en

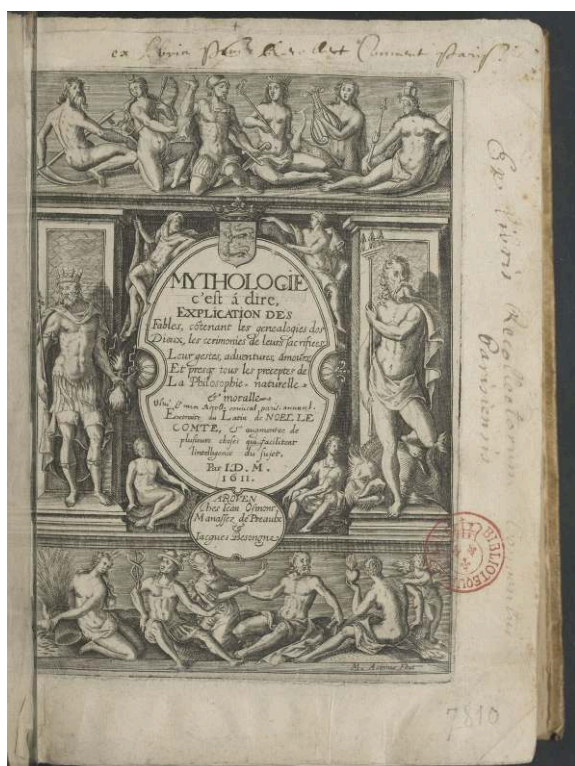
1667 à l'âge de 72 ans, ce qui situerait sa naissance en 1595. Dans ce cas, il n'aurait été âgé que de 22 ans au moment de son arrivée en Flandres, cependant cette assertion est en général écartée car dans les registres de l'état civil qui commencent en 1590 on ne trouve aucune trace de sa naissance ; faute de preuve je conserverai donc la date de 1590.

- 3 On ignore qui fut son premier maître, mais il est probable qu'il apprit les rudiments de son art de son père qui était orfèvre⁹ et qui grava lui-même au moins une estampe, par ailleurs digne d'intérêt¹⁰, un *Saint Joseph* signé *Jo Lasne sculp. Excudit*¹¹ (Ill. 1) ; ajoutons que son frère cadet, Jean-Etienne Lasne (1696-v.1659), qui travailla essentiellement à Bordeaux, fut lui aussi graveur¹², ce qui prouve l'intérêt de la famille pour cette profession.



ILL. 1. Michel Lasne, *Saint Joseph*. BnF, Estampes, Ed-27-fol., p. 40.

- 4 La première œuvre de Michel Lasne¹³, un frontispice pour une *Mythologie* traduite par Montlyard, éditée à Rouen par Jean Osmont, Manassez de Preaulx et Jacques Besongne date de 1611¹⁴ (Ill.2) ; il était donc âgé de 21 ans.



ILL. 2. Michel Lasne, Frontispice pour la *Mythologie* traduite par Montlyard, Paris, 1611. Arsenal, 4BL-1437.

- 5 Il s'agit d'une copie, dans le même sens, du frontispice que Thomas de Leu avait gravé en 1600 pour Paul Frelon (v. 1555-1611/1612), ce qui ne peut suffire comme le remarque Weigert pour supposer que Lasne fut son élève ; celui-ci étant mort entre le 16 juin 1611 et le 6 mars 1612, cet apprentissage hypothétique n'aurait été alors que de courte durée¹⁵.
- 6 Selon Mariette ses premiers essais sont si proches de ceux de Claude Mellan (1598-1688) « que l'on pourroit croire qu'ils avoient appris l'un et l'autre dans la même école ». Il supposait que Thomas de Leu ou Léonard Gaultier (v. 1561-v. 1635) aurait été le maître de Mellan¹⁶ et par là celui de Lasne. Mais avant 1621, on ne trouve aucune preuve d'une collaboration entre Lasne et Léonard Gaultier¹⁷, pas plus qu'entre Lasne et Mellan¹⁸.



ILL. 3. Michel Lasne, *Saint Leu et l'ange gardien*. BnF, Estampes, ED-27-fol, p. 31.

- 7 C'est aussi qu'on ne connaît en toute certitude que trois œuvres de Lasne antérieures au séjour anversois : le frontispice de la *Mythologie* de Montlyard, le terne *Saint Leu et l'ange gardien* (Ill.3)¹⁹, probablement conçu pour un livre, et le portrait du secrétaire et interprète espagnol de Louis XIII, *Ambroise de Salazar* (Ill. 4)²⁰, petite estampe au travail maigre et parcimonieux parue en 1617.



ILL. 4. Michel Lasne, *Ambroise de Salazar*. BnF, Estampes, Ed-27 (f)-fol.

- 8 Comme le remarque Maxime Préaud, le style de Mellan à ses débuts, et ajoutons celui de Lasne, s'approchait de la « *manière étriquée des artistes flamands travaillant en petit* » et notamment de celle de Charles de Mallery (1571-v. 1635) qui arrivé à Paris en 1599 avait

été naturalisé en 1601 ; après y avoir travaillé une dizaine d'années, il retourna à Anvers où il devint doyen de la gilde de Saint-Luc en 1620 et 1621²¹.

- 9 Lasne et Mellan allèrent tous deux se former à l'étranger, mais alors que Mellan choisit l'Italie où il se dirigea en 1625, Lasne huit ans plus tôt opta pour la Flandre ; ce choix n'est pas pour étonner : le marché français était alors inondé par la production flamande qu'il s'agisse des tableaux ou des gravures ; les graveurs et les éditeurs d'estampes anversoises notamment étaient en grand nombre à Paris où ils entretenaient des échanges suivis avec leur pays d'origine.

Le séjour à Anvers : considérations générales

- 10 Comme le souligne Mariette les débuts de Lasne furent laborieux ; de ces débuts il cite « *L'Apôtre saint Jacques combattant contre les infidèles*, [est] gravé dans le temps de sa première manière qui était fort sèche »²², *Margarite d'Austria* future reine d'Espagne (Ill. 5), « un des premiers ouvrages de gravure de Lasne [...], gravé fin et avec soin, mais d'une manière fort sèche et de fer²³ » ou encore, « *La sainte Vierge et Joseph adorant l'image de Jesus christ* peinte dans un cœur [...], pièce fort médiocre et du côté du dessin et du côté de la gravure »²⁴. Or ces gravures, sur lesquelles nous reviendrons, appartiennent toutes à la période anversoise.



ILL. 5. Michel Lasne, *Margarite d'Austria* future reine d'Espagne BnF, Estampes, Ed-27 (e)-fol.

- 11 Fait exceptionnel, car il est rare qu'on conserve autant d'œuvres de jeunesse d'un artiste, ce sont un peu plus d'une trentaine de pièces anversoises qui grâce aux notes manuscrites de Mariette ont pu être identifiées ; plusieurs d'entre elles manquent à Paris, au département des Estampes de la Bibliothèque nationale, mais certaines se trouvent à l'Albertina, d'autres à la Bibliothèque royale de Bruxelles, au Rijksmuseum d'Amsterdam, ou encore au musée Plantin-Moretus à Anvers.... Si la plupart sont

signées de son monogramme ML ou de son nom M. Lasne, ou encore Michel Asinius... d'autres sont anonymes²⁵.

- 12 Un survol rapide de cette production montre que sa manière ne se résume pas à la sécheresse évoquée par Mariette, et que si certaines estampes sont médiocres d'autres exécutées dans le même temps sont d'assez belle qualité. La raison de cette inégalité tient aux différents types de commandes qui ne requéraient pas tous le même soin. Ainsi certaines planches furent exécutées rapidement et à peu de frais. Lasne fut en effet chargé de travaux de nature variée. On trouve ainsi des illustrations et des frontispices de livres, des interprétations d'œuvres de Rubens, tableaux et dessins, ainsi qu'un livre pour apprendre à dessiner et des images de piété de plus ou moins grand format. Or lorsque la gravure est destinée à un public uniquement intéressé par le sujet et non par la qualité de l'œuvre, Lasne peut se montrer très négligent. Mariette ne s'écrie-t-il pas à propos de la « *La Sainte Vierge donnant le rosaire à saint Dominique et saint Louis, roy de France*. C'est un des ouvrages où Lasne s'est le plus négligé », ajoutant plus loin « Du plus mauvais ! Est-il possible qu'un habile homme puisse ainsi se négliger ! ». Cet écart de qualité explique que ses gravures soient difficiles à dater d'autant que pour cette période les millésimes qui apparaissent sur les frontispices sont les seuls repères qui permettent d'établir une chronologie.

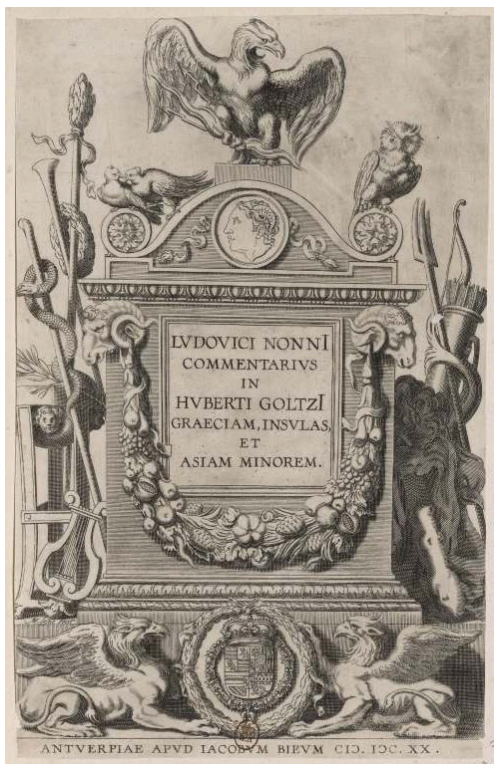
Les frontispices et les illustrations pour le livre

- 13 Avant d'arriver à Anvers, Lasne s'est probablement arrêté à Bruxelles. Là, pour le libraire Hubert Anthoine, il grava le frontispice du *Premier livre d'architecture de Jacques Francart contenant diverses inventions de portes*²⁶, pour lequel il pourrait avoir exécuté les nombreuses représentations qui s'y trouvent. On notera qu'Hubert Anthoine fit immédiatement copier dans le même sens le dessin qui avait servi au frontispice par un buriniste, sans doute flamand, resté dans l'anonymat. La comparaison entre cette nouvelle version et la gravure de Lasne, bien que d'assez belle qualité, montre ses limites. Les enfants dans la gravure anonyme ont plus de caractère et de naturel, le travail du burin est plus savant ; les différentes matières, que ce soit celles des ailes du chérubin, ou des guirlandes de fruits, sont d'un traitement plus vibrant grâce notamment à l'utilisation du pointillé²⁷. En regard la gravure de Lasne paraît d'un rendu un peu sec et monotone. Précisons d'emblée que plusieurs gravures anversoises de Lasne connaîtront le même sort : peu après leur parution elles furent remplacées par une nouvelle interprétation commandée à un Flamand.



ILL. 6. Michel Lasne, Frontispice pour *Nomismata Imperatorum romanorum aurea argentea a C. Julio Caesare*. BnF, Estampes, Ed-27-fol, p. 42.

- 14 De Bruxelles, Lasne passa à Anvers et, entre septembre 1617 et septembre 1618, il reçut de la guilde de Saint-Luc l'autorisation de travailler pour deux mois moyennant 6 florins²⁸. En 1617 d'après un dessin de Rubens aujourd'hui conservé au British museum²⁹, il grava le frontispice du *Nomismata Imperatorum romanorum aurea argentea a C. Julio Caesare...* pour Jacques de Bie (1581-1640)³⁰ (Ill. 6). Probablement inspiré par le dessin qu'il lui fallait traduire, Lasne grava une de ses plus belles planches, faisant preuve d'une inventivité nouvelle dans le choix des travaux qu'il sut varier suivant l'effet recherché : des tailles croisées plus ou moins serrées dans les ombres, des pointillés plus ou moins longs dans la transcription des chairs, et plus ou moins réguliers pour la traduction de la fourrure de la louve, ou en forme de vaguelettes pour le piédestal. En 1618 Jacques de Bie lui confia un second dessin de Rubens pour le frontispice d'un autre de ses livres, le *Graeciae universae Asiaeque minoris* de Hubert Goltzius³¹ (Ill. 7). Bien que de qualité, la gravure montre moins de liberté et une certaine maladresse dans la transcription du clair-obscur. Cette collaboration intrigua Mariette : Lasne n'aurait-il pas été le disciple de de Bie³² ? Là cependant s'arrête la collaboration entre les deux artistes, de plus les autres gravures anversoises de Lasne sont d'un graphisme différent.



ILL. 7. Michel Lasne, Frontispice pour *Graeciae universae Asiaeque minoris*. BnF, Estampes, Ed-27-fol, p. 4.

- 15 Après avoir travaillé pour de Bie, Lasne reçut commande de cinq illustrations pour trois ouvrages publiés en 1619 par les libraires anversois Peter II et Jean II Bellère et Geeraert I van Wolsschaten. Les deux premières, un *Saint François recevant les stigmates* signé *M.l. fe. in.*³³ et un *Saint Jacques combattant contre les infidèles*³⁴ qui se trouvent respectivement sur la page de titre du *Missae Propriae Festorum ordinis Fratrum minorum* et du *Missae propriae sanctorum Hispanorum qui generaliter in Hispania celebrantur*, sont d'une exécution hâtive et monotone. Les trois autres, *La Cène*³⁵, *La Résurrection*³⁶ (Ill. 8), et *La Toussaint*³⁷, destinées au *Missale Romanum*³⁸, s'avèrent être des copies partielles, inversées, de qualité très inégale, de gravures exécutées en 1614 par Theodore Galle d'après Rubens pour le même ouvrage publié chez Moretus³⁹. S'inspirant avec plus ou moins d'application de ces modèles que dut lui confier Galle chez qui il travaillait, à moins que ce soit Charles de Mallery qui grava notamment la vignette du titre⁴⁰, il se familiarisa avec la transcription du clair-obscur et celles de compositions plus complexes, aux personnages vus pour certains en raccourci et dans des attitudes mouvementées⁴¹.



ILL. 8. Michel Lasne, *La Résurrection*. BnF, Estampes, Ed-27-fol, p. 26.

- 16 Lasne reçut également commande de trois autres illustrations, une *Assomption*⁴², une *Adoration des mages* (ill. 9)⁴³, et une *Adoration des bergers*⁴⁴ qui portent l'excutit de Théodore Galle, sans doute là encore des copies destinées à illustrer une bible ou un missel, pour lesquelles il se montra très négligent comme en atteste un dessin souvent fautif. Il suffit pour s'en assurer de regarder le bras tendu de l'Enfant.



ILL. 9. Michel Lasne, *Adoration des Mages*. Nancy, musée des beaux-arts, Donation Jacques et Guy Thuillier, TH 99. 15.3629.

- 17 Ces quelques exemples montrent des variations de qualité d'autant plus surprenantes que les gravures les plus médiocres se situent chronologiquement après les plus belles. Comment expliquer une telle différence ? Il se pourrait que les frères Bellère, Wolsschaten, et Théodore Galle aient été indifférents à la qualité des œuvres que Lasne leur donnait et qu'ils les acceptèrent sans rechigner alors qu'au contraire, soucieux de perfection, de Bie suivit de près son travail. Mais cette différence trouve aussi son explication dans la qualité des dessins que Lasne eut à reproduire, d'un côté ceux exceptionnels de Rubens pour de Bie, et de l'autre les siens, qu'il s'agisse d'invention ou copies, or Lasne était encore très malhabile en ce domaine et sa gravure ne pouvait que s'en ressentir.

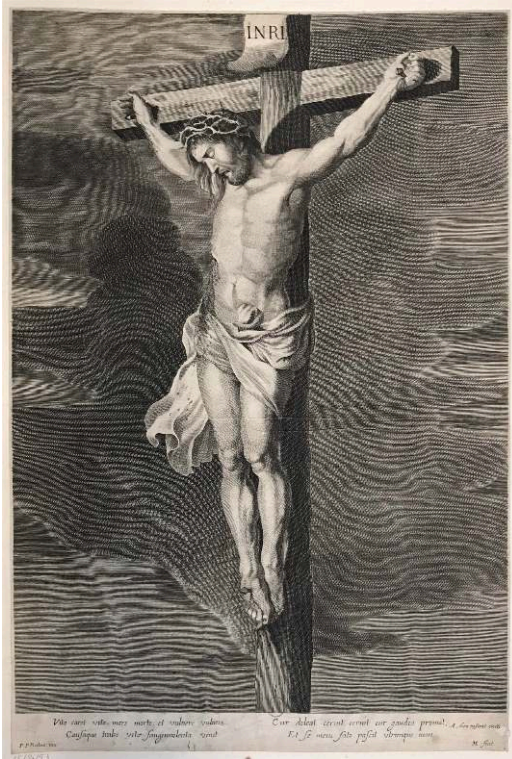
L'interprétation des tableaux de Rubens

- 18 Lasne a probablement travaillé directement pour Rubens dont il fut un des premiers graveurs. Celui-ci le chargea de la transcription de *Suzanne et les vieillards* (Ill. 10) qu'il dédia à la poétesse Anne Roemers Visscher⁴⁵ ; mais sans doute peu satisfait du résultat, en 1624 il chargea Pontius d'en donner une nouvelle interprétation⁴⁶.



ILL. 10. Michel Lasne, *Suzanne et les vieillards* d'après Rubens. BnF, Estampes, Ed-27-fol., p. 2.

- 19 Cependant la gravure atteste des progrès considérables faits par Lasne depuis son arrivée à Anvers. Ceux-ci viennent du fait que pour la première fois il était chargé d'interpréter un tableau et qu'il était ainsi contraint de chercher un nouveau mode d'expression requérant un métier plus ample, plus nuancé et plus varié⁴⁷. Il ne s'agissait plus de copier une gravure déjà existante ou un dessin. Certes le résultat est un peu décevant, le bas des hanches de Suzanne, le poing du vieillard debout près d'elle et les veines de son compagnon sont d'un traitement maladroit ; le clair-obscur est charbonneux et le rendu des lumières simplifié, la taille est encore maigre, cependant la gravure est digne d'intérêt. Ce sont les mêmes recherches qui apparaissent dans le *Christ en croix*, probablement commandé là aussi par Rubens, qui bien qu'assez décevant fut édité plus tard par le Flamand Bonenfant (1598-1644)⁴⁸ (Ill. 11).



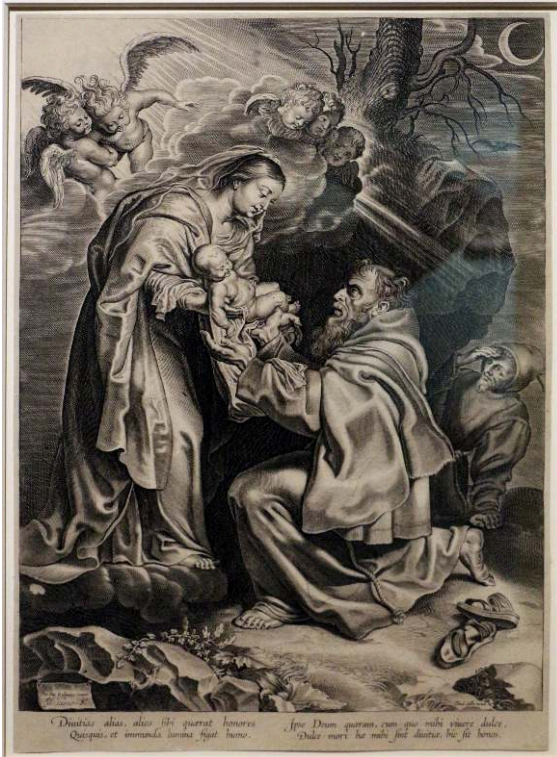
ILL. 11. Michel Lasne, *Christ en croix d'après Rubens*. BnF, Estampes, Ce-34- a-fol., p. 119.

- 20 Lasne eut à graver au moins trois autres compositions de Rubens. La première, une *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste* (Ill. 12) pour Pieter de Jode l'Ancien, d'après un dessin de Rubens, au lavis brun, à la plume et encre brune, aujourd'hui conservé au British museum⁴⁹.



ILL. 12. Michel Lasne, *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*. BnF, Estampes, Ed-27-fol, p. 5.

- 21 D'assez bel effet, la gravure n'est cependant pas exempte de défauts ; le dessin est par endroits maladroit, le traitement des lumières de nouveau brutal et le rendu du paysage schématique à l'extrême comme souvent chez Lasne à cette époque. Mais si Vorsterman revint en 1620 sur le sujet dont il donna une transcription plus délicate et subtile, ce n'est sans doute pas que l'œuvre de Lasne fut jugée décevante mais bien plutôt que ce dernier travailla d'après un dessin, alors que Vorsterman, qui édita lui-même sa gravure, prit pour modèle le tableau auquel Rubens avait ajouté sainte Élisabeth appuyée sur le berceau⁵⁰.



ILL. 13. Michel Lasne, *Saint François de Paule d'après Rubens*. BnF, Estampes, Cc-29-fol.

- 22 Les deux autres interprétations de tableaux de Rubens, exécutées elles pour Theodore Galle, un *Saint François de Paule recevant l'Enfant* (Ill.13)⁵¹ et un *Saint François d'Assise recevant l'Enfant*⁵² (Ill. 14) auraient pu former un pendant, mais la gravure du *Saint François de Paule* est de dimensions légèrement supérieures.



ILL. 14. Michel Lasne, *Saint François d'Assise recevant l'Enfant*. BnF, Estampes, Ce-29-fol.

- 23 Hymans⁵³ remarquait à propos du *Saint François d'Assise* que, « sans être dénué d'adresse ni de quelque sentiment de l'effet, l'œuvre se caractérise par une certaine vulgarité de physionomie et rend très-imparfaitement le style de Rubens ». La comparaison avec la version faite en 1650 par Cornelis Visscher II, pour Pieter Soutman⁵⁴, met en évidence cette difficulté à saisir l'expression des personnages. Lasne a lui-même exécuté le dessin préparatoire⁵⁵ à partir du tableau, ce qui prouve qu'il se sentait suffisamment à l'aise pour entreprendre cet exercice auquel peu de graveurs se pliaient. Dans le dessin préparatoire comme dans la gravure on retrouve les mêmes travers : Lasne ne parvient pas à saisir les expressions des personnages, ainsi la Vierge n'a plus ni la grâce, ni la noblesse que lui avait donnée Rubens ; il fige l'action qui perd en naturel et en dynamisme ; il s'appesantit sur les détails et donne un caractère tourmenté à la scène ; son interprétation manque de douceur et de nuance : il intensifie les contrastes qu'il rend avec dureté.
- 24 Hymans est plus élogieux pour *Saint François de Paule* qu'il juge « d'un fort bel effet », admirant le « très grand caractère de tête du saint »⁵⁶ même s'il souligne de nouveau que Lasne saisit imparfaitement la manière du peintre ; on remarquera cependant que la façon dont les lumières se posent sur le corps de l'Enfant sont assez peu plaisantes et qu'elles apparaissent comme une véritable signature de Lasne durant son séjour anversoïse.



ILL. 15. Michel Lasne, *La Vierge à l'Enfant debout appuyé sur son berceau* d'après Rubens. BnF, Estampes, RC-36 (fc)-fol.

- 25 Avec *La Vierge à l'Enfant debout appuyé sur son berceau* (Ill. 15) qui lui revient au moins pour partie et qu'Erasmus Quellin (1607-1678)⁵⁷ réédita par la suite après l'avoir fait entièrement retravailler par Pontius ou par Vorsterman, Lasne se plie à un autre type d'exercice. Chargé d'intervenir sur la planche, il en exécuta probablement l'essentiel à la demande de Peter de Jode qui signa le premier état comme graveur, et le second comme éditeur⁵⁸.
- 26 Ainsi Lasne se familiarisa avec l'interprétation de tableaux et de dessins de qualité, bien que ce ne fût que d'après Rubens. Cet exercice fut primordial puisqu'en France il eut à graver des œuvres de l'Albane (IFF 16), Annibal Carrache (IFF 18), Diepenbeck (IFF 4, 28-29, 742), Le Brun (IFF. 41, 56, 59, 748, 752), Pourbus, (IFF 5), Van Dyck (IFF 11, 23, 417), Véronese (IFF 61), Simon Vouet (IFF 23, 24)... Il dut cependant attendre les années 1630, à moins que la *Vierge à l'Enfant au Livre* (Ill. 16)⁵⁹, exécutée vraisemblablement d'après Bernard van Orley (1487-1541), l'ait été peu après son retour à Paris.



ILL. 16. Michel Lasne, *Vierge à l'Enfant au Livre d'après van Orley* (BnF, Estampes, Ed-27-fol., p. 6).

Images de piété

27 Les travaux que Lasne exécuta pour Théodore Galle furent variés. En plus des interprétations savantes d'œuvres de Rubens, celui-ci le chargea de quelques images de dévotion, les unes gravées avec soin comme les deux grands portraits en pendant de *Saint Ignace* [IFF 89]⁶⁰ et de *Saint François Xavier*⁶¹ dont les travaux fins et serrés rappellent ceux des Wierix et de Charles de Mallery, les autres exécutées de façon hâtive et négligée comme le *Bienheureux Stanislas Kostka en prière devant l'apparition de sainte Barbe et du saint Sacrement*⁶². D'autres gravures durent suivre et bien que la lettre n'en dise rien, il est probable que ce soit à Anvers que Lasne grava *Marie et Joseph adorant l'image du Christ dans un cœur* que Mariette jugeait non sans sévérité fort médiocre⁶³, le *Saint Anthoine de Padou adorant l'enfant assis sur le livre* qu'il estimait à juste titre « des 1^{ers} commencemens de M. Lasne »⁶⁴, ou encore le *Bienheureux Gaetan adorant l'enfant entre les bras de la Vierge*⁶⁵. Quant au *Charles Borromée en prière devant l'autel*, qu'il fut réédité à la fin du XVII^e siècle par Jacobus de Man et Gaspard Huberti ne laisse aucun doute sur son origine anversoise⁶⁶. Il en est de même du *Saint Jérôme en médiation sur les saintes écritures face à l'apparition du Christ entre La Foy, l'Hymen et la Charité au pied du crucifix* [IFF 93]⁶⁷, pièce en hauteur éditée par Michael Snyders (1588-1630 ?) qui avec le *Saint-Antoine recevant les stigmates*, déjà évoqué, gravé en 1619 pour le *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum*⁶⁸, sont les premières compositions dessinées et gravées par Lasne. Bien que très médiocres, elles sont une nouvelle preuve de l'importance du séjour anversoise pour la formation de Lasne.

Le recueil pour apprendre à dessiner

- 28 La production anversoise de Lasne se caractérise par sa diversité. Le livre pour apprendre à dessiner⁶⁹ paru en 1629 chez Peter de Jode, huit ans après qu'il ait quitté Anvers en est un exemple. Les planches sont anonymes et le nom de Lasne fut ajouté en 1696 au plus tard, soit 29 ans environ après la mort de Lasne, par Jean A. de Poutre au bas de neuf des 24 planches⁷⁰, celles qui représentent des hommes nus dans des positions variées⁷¹. Puis peu après Jacobus de Man (1643/1647-1719) en fit paraître une troisième édition, à Anvers également⁷².



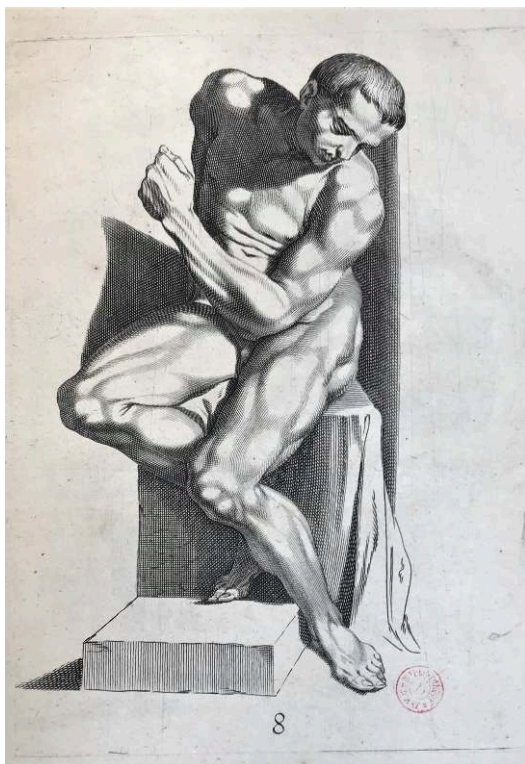
ILL. 17. Michel Lasne, *personnage n°13*. INHA, 4 Est 519.

- 29 La date tardive à laquelle le nom de l'artiste a été ajouté laisse planer un doute sur la fiabilité de cette attribution que vient cependant lever l'analyse stylistique car réapparaissent les défauts relevés dans les gravures précédentes : un dessin hésitant, des figures qui manquent de relief et semblent comme aplaties (Ill. 17, personnage n°13), des raccourcis maladroits (Ill. 18, personnages n°18) ; ce sont ceux qu'on trouvait dans le traitement des soldats de la *Résurrection du Christ*.

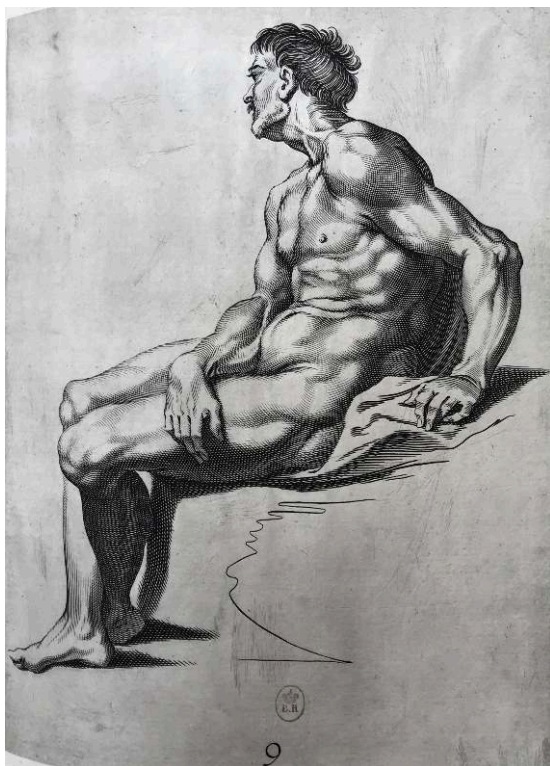


ILL. 18. Michel Lasne, *personnages n°18*. INHA, 4 Est 519.

- 30 Autre trait caractéristique de bien des gravures de Lasne à cette époque, les blancs aux contours schématiques formant par endroits des boursouflures ovales (Ill. 19-20, personnage n° 8, 9) qu'on retrouve par exemple sur le corps de l'Enfant du *Saint François de Paule* de Rubens ; il en va de même du ton heurté (Ill. 21, personnage n°7) et des tailles brutales qui apparaissent parfois dans les interprétations des tableaux de Rubens et par la suite dans certaines œuvres parisiennes exécutées peu après le retour de Lasne en France comme dans les portraits de *Jacques de Charron* (Ill. 22)⁷³ et de *Nicolas Chevalier*⁷⁴ (Ill. 23) datés de 1621.



ILL. 19. Michel Lasne, *personnage n° 8*. INHA, 4 Est 519.



ILL. 20. Michel Lasne, *personnage n° 9*. INHA, 4 Est 519.



ILL. 21. Michel Lasne, *personnage n° 7*. INHA, 4 Est 519.



ILL. 22. Michel Lasne, *Jacques de Charron*. BnF, Estampes, Ed-27 (a)-fol., 115.



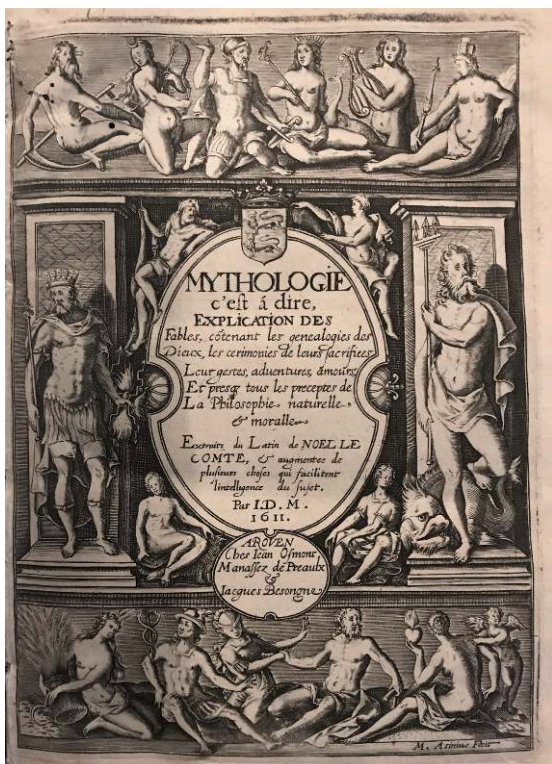
ILL. 23. Michel Lasne, *Nicolas Chevalier*. BnF, Estampes, Ed-27 (a)-fol, p. 111.

- 31 Les erreurs et approximations anatomiques fréquentes chez Lasne et qui apparaissent également dans ce livre sont caractéristiques des difficultés rencontrées par Lasne à cette époque. C'est en vain qu'il tente de débrouiller le jeu complexe des muscles des deux dessins préparatoires de Pierre de Jode, montrant l'un un *Homme nu, debout, de dos*⁷⁵ et l'autre *Deux personnages couchés attaqués par des serpents*⁷⁶. Si par ces quelques gravures Lasne s'exerce à dessiner le corps masculin, il faut admettre que l'ensemble séduisant à première vue n'est pas très convainquant ; peu à l'aise avec ce genre d'exercice, durant toute sa carrière il n'abordera plus que très exceptionnellement le nu.

Conclusion

- 32 Est-ce un hasard si, arrivant à Anvers, Lasne s'adressa à Théodore Galle, le beau-frère de Mallery qu'il avait probablement connu à Paris ? Est-ce Mallery qui l'introduisit auprès de Théodore Galle ? Pareillement, est-ce un hasard si Mallery grava le frontispice du *Missale romanum* livre que Lasne fut chargé d'illustrer ? À Anvers Lasne travailla également dans l'atelier de Pierre de Jode qui à l'égale de de Brie et de Galle faisaient graver des œuvres de Rubens. S'appuyant sur la lettre des estampes, Mariette note dans son exemplaire de l'*Abecedario* d'Orlandi : « Je trouve que Michel Lasne étoit à Anvers en 1617 et 1620, et qu'il étoit de retour en France en 1621. Sa manière de graver, sèche et quarrée, me feroit croire qu'il a pu être disciple de Théodore Galle et encore plustot de Pierre de Jode le vieux qui non seulement gravoit mais tenait boutique d'estampes et faisoit graver pour son compte de jeunes artistes ». Même si ce fut sans doute de courte durée, Lasne travailla également avec Rubens. Cette collaboration fut décisive pour l'évolution de son art. Il se vit confier des œuvres ambitieuses pour

lesquelles il dut chercher un métier plus libre, plus varié, plus contrasté en passant également à un format plus grand, avec des personnages plus monumentaux. Certes, les œuvres de Lasne n'ont pas l'envergure de celles de Vortserman, Bolswert, et Soutman qui peu après deviendront les interprètes favoris du peintre. C'est aussi, comme le remarquait Hymans (p. 46), que contrairement à eux le milieu dans lequel Lasne se forma se rattache à l'ancienne école anversoise. Cette formation eut donc ses limites. Les effets de cette formation ne se firent pas sentir immédiatement et jusqu'en 1625 sa production parisienne ne fut pas toujours à la hauteur de ce qu'elle avait été à Anvers ; Lasne ne trouva sa voie et ne finit par s'imposer que peu à peu.

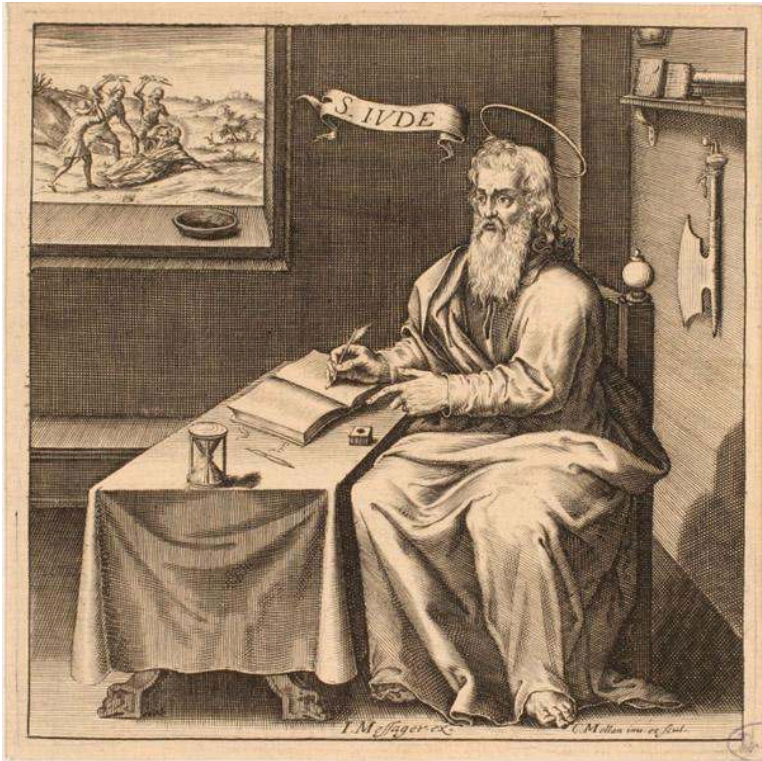


ILL. 24. Frontispice pour Frizon, *Sainte Bible Française*. Arsenal, 4B°Z1437.



ILL. 25. Léonard Gaultier, *Prophète Isaïe*, illustration pour *la Sainte Bible Française* de Frizon, Paris, 1621. Arsenal, 4B°Z1437.

- 33 De retour en France il fut chargé avant tout de graver des effigies de bienheureux, des frontispices et des illustrations de livre. Il en fut ainsi pour la *Sainte Bible Française* de Frizon (Ill. 24)⁷⁷. Les figures de prophètes gravées par son maître supposé Léonard Gaultier (Ill. 25)⁷⁸ montrent que celui-ci lui est supérieur, ce que confirme le style sage et menu du frontispice dû à Lasne. Quant au *Saint Jude* (Ill. 26) gravé par Mellan⁷⁹ il ne le cède en rien en qualité au *Saint Jean* et au *Saint Paul* (Ill.27) de Lasne ce qui est surprenant puisque Mellan n'a pas encore quitté Paris pour Rome et qu'il reste dans la continuité de ce qui se fait en France depuis le début du siècle.



ILL. 26. Claude Mellan, *Saint Jude*, illustration pour *la Sainte Bible Française* de Frizon, Paris, 1621. BnF, Estampes, Ed-32 (b)-fol, p. 17.



ILL. 27. Michel Lasne, *Saint Paul*, illustration pour *la Sainte Bible Française* de Frizon, Paris, 1621. Arsenal, 4B°Z1437.

- 34 Cette liberté, ces noirs intenses, cette inventivité dont Lasne savait faire preuve dans certaines gravures anversoises ne transparaissent pas ici. On ne trouve pas cette

« touche libre et résolue » évoquée par Mariette qu'il avait commencé à faire sienne et qui triomphera par la suite, c'est aussi qu'il n'eut pas alors l'opportunité de graver les œuvres de peintres importants qui lui auraient permis de donner la mesure de son talent. Quoi qu'il en soit, Lasne semble être revenu avec une certaine notoriété, ce dont atteste le grand nombre de commandes qu'il reçut dès ce moment ; le 8 septembre 1621, Peiresc n'écrivait-il pas à John Barclay à propos du frontispice de l'*Argenis*, « Nous le ferons graver par Michel Lasne, qui expédie promptement sa besogne et ne fait pas mal »⁸⁰. Cependant c'est à Léonard Gaultier et non à Lasne qu'échut la commande du frontispice et à Mellan celle du portrait de l'auteur et des illustrations⁸¹ ! Ainsi la concurrence s'avéra serrée entre les trois graveurs qui devaient marquer profondément la gravure française du XVII^e siècle.

NOTES

1. *Le graveur caennais Michel Lasne. Notice sur sa vie et son œuvre et catalogue des gravures que possède la Bibliothèque municipale de Caen*, Caen, H. Delesques, 1889.
2. Michel Lasne, *L'Amateur d'estampes*, 1923, p. 43-56.
3. IFF.
4. Ce livre a récemment fait l'objet d'une notice dans *El maestro de papel, Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX*, musée du Prado, 2019, n° 17.
5. Voir notamment Alexis Merle Dubourg, *Peter Paul Rubens et la France (1600-1640)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2004, p. 11 et 117-118, 238-240.
6. p. 27.
7. T. IV, fol. 180.
8. *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveure, ou introduction à la connoissance des plus beaux arts...* Paris, Étienne Picart, Nicolas le Clerc, t. 3, p. 195-196.
9. Peut-être commença-t-il par apprendre le métier d'orfèvre.
10. Si le dessin est un peu schématique, surtout celui des mains et des cheveux, l'ensemble est d'un burin franc, décidé et supérieur à ce que fait Michel Lasne à ses débuts.
11. IFF Jean Lasne, n° 1, p. 12.
12. IFF Jean-Étienne Lasne, p. 13-27.
13. On notera que rien ne prouve que Lasne ait gravé une illustration pour *l'Auguste basilique de l'abbaye royale de Saint Arnould de Metz...* de Valladier (Paris, P. Chevalier, 1615) IFF 553 ; il s'agit probablement d'une erreur. Précisons que Lasne a gravé le portrait du jésuite en 1627 et en 1640 (IFF 528-529).
- IFF, p. 29.
14. IFF, 552. Contrairement à ce qu'indique Weigert (IFF 551) le frontispice pour *Les larmes et regrets du Soldat François sur le Trespas de Henry le Grand*, paru chez Jean de Bordeaux en 1611, n'est pas dû à Lasne mais à un anonyme que Lasne copie avec une grande maladresse ; sa gravure, qui n'est pas datée, doit être de peu postérieure.
15. Voir IFF p. 29. Sur Thomas de Leu, voir Maxime Préaud *et al.*, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987, p. 230.
16. IFF Mellan, p. 15. On sait depuis que Mellan a en fait été l'apprenti de Jean Leclerc.
17. Cette année ils collaborent à la *Sainte Bible française* de Frizon (IFF Gaultier, n° 511-528).

18. Mellan collabore également à la *Bible* de Frizon. En 1622 et 1623 chacun grave un portrait de *Nicolas de Verdun* (IFF Mellan, n° 66 ; IFF 533) et de *Nicolas Coeffeteau* (IFF Mellan, n° 322, IFF 564). Selon Maxime Préaud Mellan aurait travaillé pour le premier portrait d'après un dessin de Lasne et pour le second d'après sa gravure.
19. IFF 97.
20. IFF 502. Voir ici l'article que Vanessa Selbach consacre à Mallery.
21. *Dictionnaire des éditeurs d'estampes, op. cit.*
22. [IFF 90] ; voir Rijksmuseum, RP-P-OB-63.880 (dite d'après Michel Lasne).
23. [IFF 232] ; la gravure est inventoriée sous le nom d'*Anne d'Autriche* dans l'IFF 214.
24. Mariette IV, 158 et 181v, propos rapportés par Weigert [IFF 35]. Cette gravure est conservée à l'Albertina, t. 1, n°12 ; Mariette dans la table du volume précise : « d'où naissent trois tiges de lys couronnées, dans une forme ovale, inventé et gravé par le même ». La gravure est cependant seulement signée du monogramme *ML*, en bas vers le centre, sous le cœur, sans autre précision.
25. Henri Hymans, *Histoire de la gravure de l'école de Rubens*, Bruxelles, Fr. G. Olivier, 1879, p. 45-55.
26. Ce frontispice est sans doute à l'origine des commandes qui lui furent passées à son retour en France qu'il s'agisse des fontaines exécutées d'après Francini entre 1622 et 1624 pour l'*Histoire de Fontainebleau* du père Dan (IFF 617) ou du frontispice pour l'*Art de bâtir de Le Muet* édité à Paris par Melchior Tavernier en 1623 (IFF 590).
27. Pour une reproduction de ces deux versions voir le site Architectura du CESR de Tours. La gravure n'est pas mentionnée par l'IFF, ni par Mariette.
28. Hymans, *op. cit.*, p. 46 et IFF, p. 29.
29. Le dessin à la plume, encre noire et lavis gris, rehaussé de blanc sur tracé au graphite montre Rome, couronnée par la Victoire, assise sur un piédestal orné du groupe de Romulus et de Remus allaités par la Louve avec, de part et d'autre, un prisonnier assis les bras liés derrière le dos. British Museum, 1900,0824.137.
30. IFF 554. Le frontispice fut réutilisé en 1620 par Luis Nunez pour *le Ludovici Nonni Commentarius in Huberti Goltzi Graeciam* édité par Hieronymus Verdussen, puis en 1644 par Plantin ; le cuivre est conservé au Musée Plantin Moretus (IFF 555 et après 703 ; *Corpus Rubenianum*, vol. I, n° 39, p. 188-193 et vol. 2, fig. 130).
31. IFF 555. L'aigle de Jupiter surmonte un monument sépulcral entouré des attributs d'Hercule, de Neptune et de Diane, avec au bas, entre deux griffons, les armoiries de l'archiduc Albert. Voir John Rowlands, *Rubens : Drawings and Sketches*, Londres, British Museum, 1977 et 21-22, *Corpus Rubenianum*, XXI 39a.
32. *Notes manuscrites*, t. IV, v. le fol. 179 : « Je croirais assez volontiers que Lasne devint le disciple de Jacques de Bie [...]. Il faut examiner le temps que de Bie étoit à Paris et quand il est mort, et confronter à la vie avec les dates des premiers ouvrages de Lasne. » De Bie serait arrivé en France en 1634 au plus tard, il publie alors *Les familles de la France illustrées par les monuments des médailles anciennes et modernes* (chez Roccollet), suivies en 1636 de *La France Métallique et des Vrais portraits des rois de France* (chez Camusat) et en 1637, pour Baudoïn des planches de *l'Iconologie, ou explication nouvelle de plusieurs images...* (J. Villery). Voir Marie-Claude Canova-Green, « Du cabinet au livre d'histoire : les deux éditions de *La France métallique* de Jacques de Bie », *XVII^e siècle*, 2011/1, n° 250, p. 157- 170.
33. Pour *Michel Lasne fecit et invenit*. Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-63.881.
34. Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-63.880 (dite d'après Michel Lasne), signé en bas à droite dans la composition *M. Lasne fec.*
35. Cette gravure mentionnée dans le *Corpus Rubenianum* (*op. cit.*) n'est ni décrite ni localisée.
36. La *Résurrection* est la seule planche mentionnée par Weigert (IFF 60) mais son utilisation pour le *Missale romanum* n'est pas précisée.
37. Signée en bas à droite *M. Lasne*, la *Toussaint*, de qualité bien inférieure à la *Résurrection*, reprend la partie inférieure de la gravure de Theodore Galle et introduit des changements

importants dans la partie supérieure. Rien ne permet de reconnaître l'art de Rubens dans cette gravure au dessin schématique. L'exemplaire de la Bibliothèque Hendrik Conscience, le seul que nous ayons retrouvé, conserve la *Toussaint* contrairement aux autres illustrations de Lasne qui semblent en avoir été extraites [inv. F 26182 :1[C2-572 c]. Selon Karen Bowen que je remercie pour m'avoir indiqué la localisation de cet exemplaire ainsi que Claire Rousseau et Mme Le Bailly, ces compositions seraient gravées d'après Charles de Mallery.

38. Le titre exact : *Missale Romanum, ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, Pii V. pont. max. jussu editum, et Clementis VIII. auctoritate recognitum*. Voir *Corpus rubenianum, op. cit.*, n° 23, 26, 28, p. 133, 139, 146. Les modifications ne sont pas signalées ; ne le sont pas non plus les noms des éditeurs et la localisation des exemplaires.

39. Dans la *Résurrection* gravée par Lasne, le soldat terrifié qui à gauche se retourne et regarde le Christ, maintenant en lévitation, a été supprimé. Pour la gravure de Théodore Galle voir l'épreuve du British Museum, inv. 1891,0414.1128.

40. Les modifications ne seraient-elles pas dues à la volonté d'éviter le plagiat et donc une poursuite pour contrefaçon de la part de Moretus ? Sans doute y a-t-il aussi une volonté de reprendre les mêmes thèmes, ce qui permettait d'identifier le livre et de délivrer un même message ; on remarquera ainsi que les différentes éditions du *Missae Propriae Festorum ordinis Fratrum minorum* et du *Missae propriae sanctorum Hispanorum qui generaliter in Hispania celebrantur* présentent au titre, sur plusieurs décennies, le même sujet avec des variantes importantes qui éloignent les différentes versions de la stricte copie. Saint Jacques chassant les infidèles se retrouve ainsi sur un grand nombre d'éditions de même que saint François recevant les stigmates.

41. La comparaison avec la gravure de Theodore Galle montre les difficultés de Lasne à abandonner cette écriture sèche et maigre dont parle Mariette, à saisir l'expression juste des personnages et la nature des objets ; quant au dessin il est encore maladroit. Plus que du style de Theodore Galle Lasne s'inspire de celui du frère de ce dernier, Cornelius qui travaille lui aussi aux rééditions du missel, mais pour Moretus, et qui grava la même composition en contrepartie mais avec le soldat effrayé (voir Rijksmuseum, RP-P-OB-6861). Ces éditions et les nombreuses versions auxquelles elles donnèrent lieu restent à étudier.

42. Cette planche ne nous est connue que par l'épreuve mise en vente sur *ebay* le 28 novembre 2019.

43. Nancy, musée des beaux-arts. Donation Jacques et Guy Thuillier, inv. TH 99. 15.3629.

44. Bruxelles, inv. SI 25489, En bas de la composition ; *Et peperit filium...*

45. IFF 3.

46. Gravure dans le même sens, entre autres changements une draperie, dont les vieillards se saisissent, cache en partie l'arrière-train de la jeune femme voir British. (R,3.31 ill.) Le tableau de Rubens n'est plus aujourd'hui connu que par les gravures qui en ont été faites.

47. Les traitements différenciés de la pergola, de la fontaine, des pièces d'orfèvrerie en apportent la preuve.

48. IFF 57. Pour l'état avec le nom de Bonenfant voir l'épreuve du Rijksmuseum (RP-P-OB-23.425, ill.) qui attribue la gravure à l'Anversois Adriaen Millaert (1633(?) -1667/1668). Voir A. Merle du Bourg *op. cit.* Sur Bonenfant, Alexis Merle du Bourg et Mickael Szanto, « Une firme d'édition d'estampes flamandes à Paris sous Louis XIII », *Revue de l'Art*, n° 131, 2000/1, p. 25-46 et M. Szanto, « Les banquiers Lumague, La stratégie de l'"artium amatoris" : les banquiers Lumague et le commerce parisien de l'art dans la première moitié du 17^e siècle », *Nouvelles de l'Estampe*, n° 177, juil.-sept. 2001, p. 7-19.

49. IFF 38 ; British Museum, Inv. 1860,0616.89. Le dessin est de dimension légèrement inférieure à celle de la gravure qui est en contrepartie, de forme rectangulaire et non ovale.

50. Voir Rijksmuseum RP-P-OB-33.026, ill. Signalons que Nicolaas Lauwers (1600 - 1652) édita une médiocre copie en contrepartie de la gravure de Lasne [*P. P. Rubens invent*, à droite, *Niclaes*

Lauwers excud., British museum, inv. 1891,0414.767. Le tableau est conservé à l'Art Institute of Chicago.

51. IFF 83.

52. IFF 79. Hymans souligne que la gravure est proche de celles de Cornelius Galle : « le burin est essentiellement flamand et fort épris de la taille dite en « dos de maquereau ». (*op. cit.*, p. 48). La gravure est dédiée au mathématicien, cosmographe et astronome napolitain, Ottavio Pisani (1575-1637) actif à Anvers de 1612 à 1637.

53. *Op. cit.*, p. 48.

54. Voir Rijksmuseum database, RP-P-OB-62.065.

55. Anvers, Musée Plantin-Moretus, PK OT.00268. Dessin à la sanguine, signé en bas à droite, dans la composition *Lasne*. Voir Ary J. J. Delen, *Catalogue des dessins anciens ; écoles flamande et hollandaise*, Anvers, Musée Plantin-Moretus, 1988, p. 104, 2 vol. Conservé au Palais des beaux-arts de Lille Le tableau est en contrepartie ; dans la gravure le compagnon du saint manque et les angelots dans le ciel ont des attitudes légèrement différentes. Il se pourrait que Lasne ait également dessiné lui-même le saint François d'Assise.

56. *Op. cit.*, p. 49.

57. [IFF 20], la gravure se trouve cependant dans les recueils Cc-27 (2)-fol., fol. 69, n° 90 et Rc-36 (fc)-fol. ; voir Marjolein Leesberg et Simon Turner, *The New Hollstein Dutch & Flemish Etcings, Engravings and Wuidcuts 1450-1700. The De Jode dynastie*, Oudekerk aan den Ijssel, 2021, vol. VII (à paraître), n° 29 ; Hecquet (n° 31, p. 37-38) le premier attribua cette gravure à Lasne, il fut suivi par Basan et par les différents biographes de Lasne.

58. On peut sans doute voir le burin de Lasne dans certaines parties un peu faibles : le dessin des mains de la Vierge et de l'Enfant, et le traitement schématique des lumières. Leesberg et Turner, *op. cit.*, n° 29.

59. Attribution proposée par Vanessa Selbach (communication écrite). Le nom du peintre n'est pas mentionné dans la lettre de la gravure (IFF 10).

60. Gravure signée en bas à droite, *M. Lasne. Sculp.* ; épreuve conservée à Vienne, Österreichische Nationalbibliothek. Inv. PORT_00127549_01.

61. Cette gravure signée *ML* en bas à droite, dans la composition, n'est pas signalée dans l'IFF. Je remercie Jaco Rotger qui m'a signalé l'existence de ces deux gravures conservées au château de Wolfegg. Voir aussi Bruxelles, SII 26623 et SII 26622 et à Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. PORT_00127979_01.

Le portrait semble procédé de celui gravé par Jérôme Wierix d'un graphisme très différent, où le saint est représenté sur un fond blanc, les mains croisées sur la poitrine (Rijksmuseum, RP-P-1904-843 ; Hollstein Dutch, *The Wierix family*, *op. cit.*, 2004 ; VII, n° 1464.

62. Bruxelles, S.I.25489 ; la gravure signée *M.L. F.*, en bas à droite dans la composition, n'avait pas encore été mentionnée. Une autre version en contrepartie, d'après la même composition, signée *Anna van Bouckel fecit*, a été éditée à Paris, chez Mariette (115 x 70), München, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 117096 D. On ne sait pas grandchose de cette graveuse d'origine flamande, établie à Paris, qui était la sœur de Balthasar Moncornet et la fille de Pierre Moncornet, laquelle avait épousé Karel van Boeckel ; plusieurs de ses œuvres furent publiées à Paris par Messenger et Mariette ; signalons par exemple un portrait de *Christophe de Portugal* d'après Dumonstier (Rijksmuseum, inv. RP-P-1883-A-7197).

63. L'iconographie assez rare en France évoque d'avantage celle qu'on trouve alors en Flandres, ce qui laisse supposer que la gravure pourrait avoir été exécutée à Anvers.

64. Mariette IV, 160 cité dans l'[IFF 65]. Une épreuve de cette gravure, par ailleurs anonyme, mais le traitement ne laisse aucun doute quant à l'attribution, est conservée à l'Albertina dans l'œuvre de Lasne t. 1, n° 73. Il s'agit d'une copie médiocre, dans le même sens d'une gravure de Jérôme Wierix, voir Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-66.970. Susanna van Ruyven-Zeman, Marjolein Leesberg, Jan Van der Stock, *The Wierix family*, Hollstein Dutch, Rotterdam, Amsterdam, 2004, part. VI ; p.

190, n° 1336. Cette copie n'est pas mentionnée. Rien ne reste de la délicatesse du burin, de la vibration des tailles, de la subtilité des expressions, désormais la jambe droite de l'Enfant pend hors du livre sur lequel les doigts du saint sont repliés différemment. Dans la gravure de Lasne, le titre est inscrit en haut de la composition.

65. IFF [87] la gravure décrite par Mariette (t. IV, 160 et 181 v°) se trouve à l'Albertina (t. 1, n° 75).

66. Signé M. *Lasne f.* Voir Munich, Staatliche graphische Sammlung (inv. N. 88932.D) ; portrait absent de l'IFF.

67. Mariette précise que le *Saint Jérôme* fut « gravé dans le temps de ses premières manières et qu'il étoit aux Pays-Bas, où l'on conjecture qu'il a reçu les premiers préceptes de sa gravure » (t. IV, 160), cité par Weigert. Une épreuve de cette estampe signée M. *Lasne Jnu* se trouve à l'Albertina, t. 1 n° 74.

68. Composition en largeur, d'un rendu sec et d'un dessin schématique ; cependant le visage du saint n'est pas dépourvu de caractère.

69. VARIE FIGVRE / ACADEMICHE. / *Novamente Raccolte dal naturale / con grandissima fatica, e spesa molto / commodo per la giouentu la quaele / si diletta dal arte dal DISEGNO / messe in luce da Pietro de Iode / d'anuversa... Antwerpen. 1629.* Voir Paris, INHA, 4 Est 519. Pour d'autres exemplaires, Leesberg et Turner, n° 1.

70. Il s'agit des planches 7-13, puis 16 à 20.

71. La date correspond à celle de l'activité de l'éditeur Jean A. Le Poutre dont on sait peu de choses, si ce n'est qu'il était actif à Anvers et qu'il a gravé avant tout des portraits pour la plupart en manière noire comme celui de Léopold Ier exécuté entre 1683 et 1697 (British, inv. 2012,7022.1). Le nom de Pierre de Jode n'apparaît plus ni dans la partie en Italien, ni dans la partie en flamand, de Poutre y a mis le sien. Voir l'exemplaire Los Angeles, Getty Research Institute.

72. Que le nom de A. de Poutre apparaisse encore dans la partie italienne du titre permet de préciser que l'édition de J. de Man est la dernière ; on remarquera que la mention « *Petrus de Ioden* », a été rétablie dans la partie flamande). La Bibliothèque royale de Bruxelles conserve des épreuves de cette édition, plus rare que les deux autres (S.I. 21417-21423 ; 21426-21430). L'éditeur a ajouté son nom et modifié légèrement le titre ; on lit désormais, *messe in luce da I.A. de Poutre, d'Anversa* et en bas de la partie en flamand, *Petrus de Ioden*, avec sur le socle *Jacobus De Man le Père*. En dehors des trois dernières gravures représentant des animaux exécutées d'après Pierre Brueghel le Jeune, les autres planches, d'un graphisme très différent, sont laissées dans l'anonymat. De Man réédita le portrait de Charles Borromée gravé par Lasne, déjà mentionné, ainsi qu'un autre livre anatomique, *Academiae Graphices*, dessiné et édité également en 1629 par P. de Jode (British Museum, inv. 1872,0511.1110).

73. Le portrait figure dans *L'Histoire universelle de toutes les nations...* Paris, Th. Blaise, 1621 in-fol. (IFF 270 ; utilisation inconnue pour le livre).

74. IFF 273.

75. Dessin pour la planche n° 17, en vente chez Christie's en 1997, signalé par Marjoleine Leesberg.

76. Dessin à la plume, encre brune, et lavis gris, pour la planche n° 18, conservés à Bruxelles, signalé par Marjoleine Leesberg.

77. IFF, 562. Pour les livres illustrés par Lasne entre 1621 et 1624, voir IFF, 559-590.

78. IFF Gaultier, 511-528.

79. IFF Mellan, 293.

80. Philippe Tamizey de Larroque, *Lettres de Peiresc*, Paris, 1898, t. VII, p. 492. L'ouvrage parut en 1621 chez Buon mais sans frontispice ; celui-ci ne fut exécuté qu'en 1623.

81. IFF Mellan, 303-314.

RÉSUMÉS

Contrairement aux œuvres de sa maturité, les premières gravures de Michel Lasne restent à découvrir et à étudier pour comprendre sa formation et ses expériences artistiques. Dans ce cadre, assez exceptionnel alors, son voyage à Anvers fut déterminant. Il s'y familiarisa avec l'interprétation d'œuvres ambitieuses la plupart inventées par Rubens et il travailla dans les ateliers de Jacques de Bie, Theodore Galle et Pierre de Jode ; ses œuvres très variées, illustrations pour le livre, interprétation de tableaux et de dessins, images de piétés, recueil pour apprendre à dessiner, vont du plus médiocre au meilleur et montrent qu'il répondait à des commandes pour des publics aux exigences diverses.

Unlike the works of his maturity, Michel Lasne's first engravings remain to be discovered and studied in order to understand his training and artistic experiences. In this context, quite exceptional at the time, his trip to Antwerp was decisive. There he became familiar with the interpretation of ambitious works, most of them invented by Rubens, and he worked in the studios of Jacques de Bie, Theodore Galle and Pierre de Jode. His very varied works, illustrations for books, interpretation of paintings and drawings, pictures of pietas, a collection to learn how to draw, range from the mediocre to the best and show that he was responding to commissions for audiences with diverse requirements.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : 17e siècle

AUTEUR

VÉRONIQUE MEYER

Professeur d'histoire de l'art à l'université de Poitiers