

# La lettre de l'estampe

## Les formes de l'écrit et ses fonctions dans l'image imprimée en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle

Colloque organisé par *Marianne Grivel* et *Emmanuel Lurin* en collaboration  
avec *Estelle Leutrat*  
Avec la participation d'*Adélaïde Couillard*, *Réza Kettouche* et *Catherine Prioul*  
Les 17 et 18 novembre à l'INHA

Compte rendu par *Alicia Basso Boccabella*



## Présentation du colloque

Ces deux journées de colloque ont été organisées dans le cadre du LabEx EHNE *Écrire une nouvelle histoire de l'Europe*, avec le soutien du Centre André Chastel, de l'université Paris-Sorbonne, de l'université Rennes-II – Haute-Bretagne et du CNRS. Marianne Grivel et Emmanuel Lurin sont les initiateurs de ce projet, qu'ils ont conçu en collaboration avec Estelle Leutrat. Ils ont été aidés pour l'organisation par Adélaïde Couillard, Réza Kettouche et Catherine Prioul, membres du Centre André Chastel.

Le LabEx EHNE est un projet d'études collectives dont l'objectif est d'éclairer la crise que traverse actuellement en Europe, en développant une historiographie nouvelle dont les travaux s'adressent autant aux acteurs de la cité qu'aux enseignants et au monde scientifique. Le Centre André Chastel anime le septième axe de ce projet, dédié aux arts, qui étudie principalement les questions d'identités, d'échanges et de circulations dans l'histoire de l'art européen.

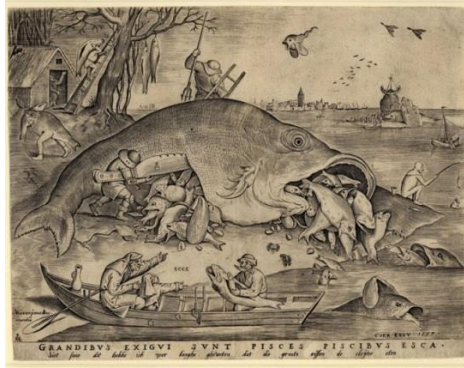
Le présent colloque, qui portait sur la culture et les arts du XVI<sup>e</sup> siècle, se proposait d'étudier les formes de l'écrit dans la gravure européenne, médium artistique et domaine de production en plein essor à cette époque. Les textes et les représentations sont deux formes d'expression graphique que l'on aurait tendance, à tort, à séparer et même à opposer dans la lecture des images. La « lettre », qui désigne l'ensemble des écritures et des marques ajoutées dans une estampe, est une partie intégrante de l'image gravée dont elle enrichit toujours la signification. Beaucoup d'estampes sont pourtant étudiées sans que les mots, les phrases, parfois les textes qu'elles contiennent ne soient vraiment pris en compte. Ce colloque avait donc pour objectif d'attirer l'attention du public et des chercheurs sur la valeur de la lettre, son invention intellectuelle et sa composition graphique, son style, mais aussi son rôle dans la conception, la lecture et l'interprétation des images. Les communications, qui seront publiées dans les années à venir, ont su tenir leurs promesses et offrir de nouvelles perspectives de réflexion.

### Première journée

#### *Matinée : L'utilisation de la lettre dans la gravure commerciale*

La première intervention du colloque traitait de la conception de la lettre et de l'usage des marques commerciales dans la production de Jérôme Cock. **Joris Van Grieken**, conservateur à la bibliothèque royale de Belgique, a souligné l'importance de ce graveur, imprimeur et marchand d'estampes établi à Anvers au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Dès 1540 apparaissent sur les planches publiées par Cock non seulement des noms d'artistes (auteur du modèle ou graveur de l'image), mais aussi son propre nom d'éditeur. Il faut rappeler que Jérôme Cock avait mené une carrière de peintre et de graveur avant de travailler dans l'édition et la vente d'estampes. Il reste que toutes les estampes passant dans son atelier recevaient une marque lisible portant son nom. On peut citer par exemple une gravure de Pieter van der Heyden d'après Pieter Brueghel l'Ancien, représentant un *Gros poisson mangeant un petit poisson* (1557). Cock se présente ici comme l'auteur de la gravure dont il n'est en vérité que l'imprimeur et l'éditeur. Cette conception très particulière de la signature – marque commerciale, mais qui présente aussi l'éditeur et marchand comme un « expert » en art, ou

plus exactement en publications artistiques – semble relever d’une stratégie essentiellement commerciale. Cette hypothèse est néanmoins fragilisée par le fait que les estampes à sujet religieux portant très rarement la marque de Jérôme Cock. Ce dernier apparaît comme une figure incontournable de la production des estampes au XVI<sup>e</sup> siècle, y compris dans l’usage de la lettre qui est ici original.



Pieter van der Heyden d’après Pieter Brueghel l’Ancien, *Gros poisson mangeant un petit poisson*, 1557, 22,7 x 29,6 cm, Londres, The British Museum, inv. n°1875.0710.2651

**Alexandra Kocsis** (université du Kent et université de Berlin) s’est ensuite intéressée à la figure d’Antoine Lafréry, célèbre éditeur et marchand d’estampes établi à Rome, dont elle a étudié la production en relation avec celle de Jérôme Cock. Ces comparaisons font apparaître une forte rivalité entre les deux éditeurs, notamment dans les images de « reproduction artistique ». L’éditeur anversois fut certainement l’un des premiers à publier des reproductions d’œuvres d’art encadrées par de la poésie, notamment de la poésie antique. Il est fort probable que cette pratique ait été reprise par Lafréry qui a développé une production similaire en Italie. Ainsi, entre 1559 et 1562, l’éditeur romain a publié deux images d’après des œuvres de Giotto et de Michelangelo, accompagnées d’un long texte gravé qui éclaire le sens des compositions. **Alexandre Kocsis** a mis en avant le fait que les textes italiens, dans les images de reproduction, étaient généralement moins poétiques que ceux que l’on trouve sur les publications de Jérôme Cock. Ce sont plutôt des commentaires qui insistent davantage sur la beauté des œuvres reproduites et la qualité de la gravure elle-même. Par exemple, la reproduction du *Jugement Dernier* de Michelangelo, publiée par Lafréry en 1559, est associée à un texte qui loue avant tout les qualités de l’estampe. Le but de l’intervention était donc de montrer les liens entre les productions de Cock et Lafréry, tout en soulignant des différences dans l’utilisation de la lettre et la perception des gravures de reproduction.

L’intervention suivante, celle d’**Emmanuel Lurin**, (université Paris-Sorbonne et Centre André Chastel), portait sur la conception formelle de la lettre et ses fonctions dans les reproductions gravées de monuments, de statues et d’objets d’art antique à Rome. Toutes ces images d’antiquités, qui prétendent à une forme d’exactitude documentaire et artistique, constituent à cette époque des sujets nouveaux : elles constituent un domaine spécifique de publication en gravure. La nécessité de représenter des inscriptions antiques, d’une part, de présenter l’objet et de souligner au lecteur/spectateur ses multiples qualités, d’autre part, conduit à de nouvelles manières de concevoir, tracer, formuler et disposer la lettre en gravure. Ainsi, les commentaires latins prennent souvent la forme d’inscriptions antiques, dont elles imitent à la fois les caractères, la disposition et le style, qu’ils soient gravés à l’intérieur ou sur les côtés de l’estampe. Ils peuvent aussi être « inscrits » un cadre ou, au contraire, incorporés à la composition, voire même cachés dans l’image. Dans tous les cas, l’idée est de la lire en même temps le ou les textes et le sujet de la gravure. Ce qui est vrai pour les représentations

des monuments se vérifie aussi dans la reproduction des statues antiques. La lettre peut alors être inscrite sur le piédestal, afin d'exacerber le sentiment d'authenticité et de fidélité au modèle de l'image. **Emmanuel Lurin** a conclu son intervention en expliquant que cette conception de la lettre à la fois technique, documentaire et laudative est essentielle dans les images de reproduction artistique. En effet, elle ne se retrouve pas uniquement sur les gravures d'antiquités, mais aussi dans toutes les autres reproductions d'œuvres d'art en gravure (Giotto, Michel-Ange, vues d'architecture, etc., en particulier dans les gravures de Béatrizet). C'est en lisant la lettre que l'on comprend à quel point l'estampe était devenue à Rome, dans les années 1540, un véritable « medium artistique » : technique originale, forme d'art et moyen de reproduction.

*Après-midi : L'art de la lettre gravée : techniques, calligraphie, styles*

**Mathilde Bert** (université catholique de Louvain) a inauguré la séance de l'après-midi en présentant une recherche, encore en cours, sur la pratique de la signature à l'imparfait chez les graveurs. L'emploi de l'imparfait, dans une signature d'artiste, est évidemment inspiré de la littérature antique. Il reste particulièrement curieux dans le domaine des arts plastiques, où il insiste sur la durée d'une action qui s'accomplit dans le temps. Pline recommandait ce type de signature qui suggère le caractère imparfait et inachevé de l'œuvre d'art. L'artiste, en signant à l'imparfait, se proposait ainsi de poursuivre idéalement son œuvre jusqu'à sa mort. Il reste très difficile de retracer l'histoire de ce type de signature, qui concerne une grande variété d'œuvres à la Renaissance. **Mathilde Bert** a utilisé pour ses recherches la base de données du British Museum : entre 1500 et 1603, elle a dénombré dans les collections de ce musée quarante-neuf « faciebat », deux cent cinquante « execudebat » et soixante-dix-huit « incidebat ». Ces chiffres montrent que la signature à l'imparfait était relativement courante en gravure. Ce type de signature semble avoir été totalement absent de la gravure religieuse : il s'agirait bien d'un choix humaniste, qui demande de la personnalité de l'artiste autant que du sujet traité en gravure. **Mathilde Bert** a aussi relié l'usage de l'imparfait à la technique de la gravure au burin – qui exige un long travail et pourrait être mise en parallèle avec les idées de Pline. Mais ce sont surtout les sujets des œuvres qui paraissent inciter les artistes à signer les planches à l'imparfait. Par exemple, *Le Portrait de Jan van Leyden*, gravé en 1536 par Aldegrever qui signe à l'imparfait, fait peut-être référence à l'œuvre d'Apelle, artiste grec lui aussi portraitiste. Cet exemple confirme, avec d'autres, l'hypothèse d'une influence des milieux humanistes, qui s'intéressaient de près à l'Antiquité, sur l'œuvre des graveurs.

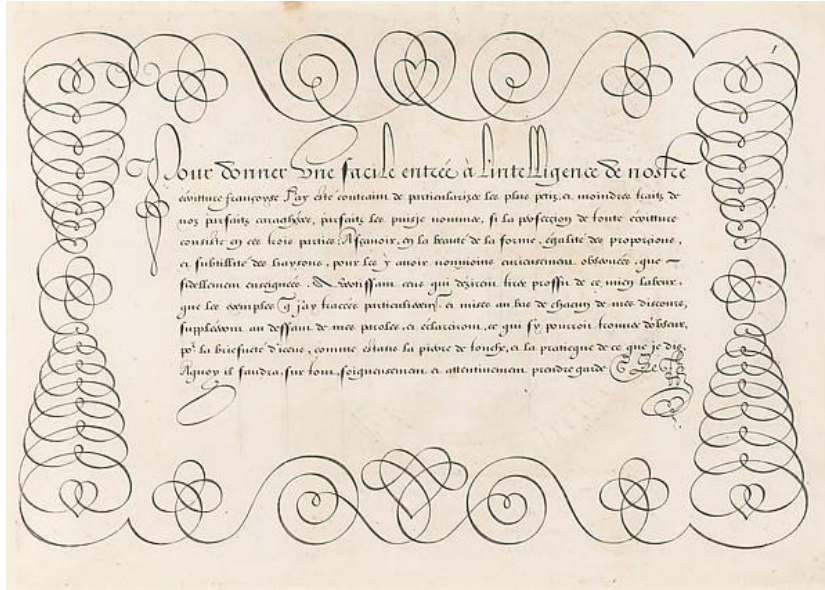


Heinrich Aldegrever, *Portrait de Jan van Leyden*, 1536, gravure, 27,4 x 22,7 cm, Achenbach Foundation of Graphic Arts, inv. 1963.30.70

**Marianne Grivel** (université Paris-Sorbonne et Centre André Chastel) s'est ensuite intéressée la conception technique de la lettre dans la gravure française du XVI<sup>e</sup> siècle, seuls les Pays-Bas et l'Italie ayant été jusqu'ici évoqués. Il est vrai que l'art de la gravure était bien moins répandu en France à cette époque. En outre, la lettre des gravures françaises est généralement moins prolixe que dans les autres pays européens. Marianne Grivel présente une typologie des écritures gravées (signature, mention d'éditeur, commentaires, etc.), en relation avec les techniques de gravure dont elle rappelle toute l'importance. A propos de la signature, elle note le fait que les graveurs de taille-douce ont signé très tôt leurs œuvres qu'ils dataient parfois. La mention de l'éditeur apparaît plutôt dans la seconde moitié du siècle pour la gravure française. S'agissant des titres, légendes et commentaires, ils sont a priori peu courants chez les aquafortistes, beaucoup plus répandus dans la gravure au burin et la gravure sur bois. Enfin, de manière générale, la typographie demeure assez sommaire et assez proche de celle utilisée dans les livres. Les inventaires après décès, qui nous renseignent aussi sur les outils utilisés en gravure, montrent que l'on trouve à cette période les mêmes formes de caractères, qui sont aussi celles des livres publiés.

L'après-midi s'est poursuivie avec une intervention de **Ruth S. Noyes** (Wesleyan University) portant sur une étude de la calligraphie cursive à travers le *Giardino de scrittori*, manuel d'écriture de Marc Antonio Rossi édité en 1598. Les gravures de cet ouvrage sont l'œuvre du français Philippe Thomassin, un réformé qui avait fui les persécutions et s'était réfugié à Rome. Elles donnent au lecteur un ensemble de modèles et de normes calligraphiques pour chaque lettre, la « *rigola de la lettera* », mais témoignent aussi de l'évolution des techniques de gravures qui imitent à la perfection les formes de l'écriture cursive. La généralisation de la gravure sur cuivre, moins contraignante que la gravure sur bois, a permis l'introduction de la typographie cursive (sous ses différents styles) dans le domaine de l'imprimé. **Ruth S. Noyes** a aussi souligné les liens existants entre les convictions religieuses, le contexte politique, les styles graphiques et la pratique de la gravure dans l'œuvre de Philippe Thomassin.

Enfin, cette première journée de colloque s'est terminée sur une présentation de **Marc Smith** (Ecole nationale des Chartes et EPHE). Le chercheur s'est attardé sur le rôle des graveurs dans les premiers livres d'écriture publiés en France entre 1560 et 1650. Il a d'abord rappelé que les livres d'écriture ont été surtout étudiés par des spécialistes de la calligraphie : les questions de forme et de style priment toujours sur le contenu, qui est assez banal. La qualité technique et artistique des planches, et donc de la gravure, est pourtant essentielle : ces livres d'écriture étaient commercialisés par des marchands d'estampes et non par des libraires. Ce type d'ouvrage apparaît vers 1560 en France, bien après l'Italie (1514). On observe aussi que les premiers livres des maîtres écrivains français n'étaient pas illustrés. Par la suite, ils ont mis en avant une écriture principalement cursive, fondée sur le mouvement : une écriture informelle, parfois personnelle, dans laquelle on perçoit la main du graveur. L'importance du travail du graveur apparaît notamment dans le conflit qui a opposé l'écrivain Guillaume Le Gangneur au graveur Simon Frisius, concernant des ouvrages édités en 1599. L'artiste souhaitait en effet être considéré comme un auteur, au même titre que Le Gangneur. Et en effet, lorsqu'on compare ses manuscrits aux lettres éditées, on note que l'écriture est quasiment la même. Il y a donc eu un conflit de propriété intellectuelle, qui fut tranché en faveur du maître écrivain. Par cet exemple, mais aussi par l'étude des particularités de la calligraphie française, **Marc Smith** a mis en évidence le rôle fondamental du graveur dans les manuels d'écriture français, qui connaîtront par ailleurs un creux dans leur histoire au début du XVII<sup>e</sup> siècle.



Une page de *La Technographie* de Le Gangneur, gravée par Frisius, 1599, 20 x 27 x 3 cm, Metropolitan Museum, inv. 28.106.17

## Deuxième journée

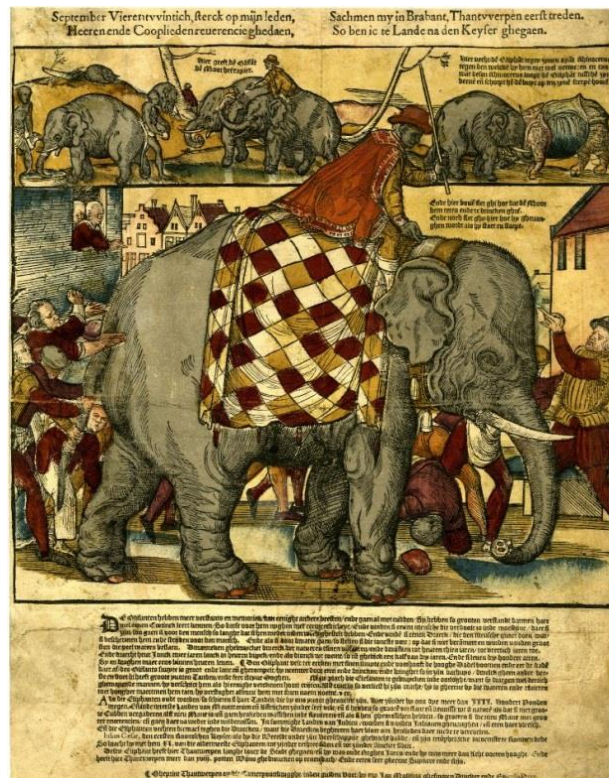
### *Matinée : Iconographie et lecture des images, le sens de la lettre*

La deuxième journée du colloque s'est ouverte par une intervention de **Loretta Vandi** (Scuola del Libro, Urbino), portant sur l'iconographie de Girolamo Savonarola, le célèbre frère dominicain. Son portrait vu de profil a été reproduit dans de nombreux livres, notamment après sa mort. L'iconographie se concentre souvent sur la figure du moine en train de prêcher face à la foule, ou bien sur certains épisodes de sa vie. À ces images ont été associés des textes, tirés de ses propres écrits. Il est donc important de comprendre que ces illustrations étaient considérées à l'époque comme un support de méditation. Dès lors, la lettre est une invitation à l'introspection, en reprenant des textes du prêcheur. L'un des plus célèbres textes de Savonarola est le *Summery of Revelation*. Dans l'une des éditions, la notion de la mort est inscrite sur un ruban au-dessus de la foule qui écoute le prêcheur : la lettre permet de suggérer visuellement la parole vivifiante du maître, la force et la profondeur de son message. D'une certaine manière, elle offre une seconde lecture à l'illustration, où elle occupe une place prépondérante. **Loretta Vandi** a démontré le fait que les illustrateurs utilisaient de manière subtile les caractères, les textes, mais aussi la forme physique de la lettre, au sein de la composition graphique, pour renforcer le sens de l'image et transmettre des idées.

Le sens de la lettre, dont la présence complète ou modifie la signification intrinsèque de l'image, a aussi été étudié par **Anne-Katrin Sors** (Georg-August Universität, Göttingen). Sa communication était centrée sur les ouvrages de Jan David, illustrés par Théodore Galles et imprimés à Anvers autour de 1600. Si les gravures diffèrent par leur sujet et leur composition, elles présentent toujours un titre et une légende développée, composée de trois vers écrits en français et hollandais, toujours dans une volonté de guider le lecteur. Ces livres, mais aussi ces illustrations, sont donc des œuvres particulièrement pédagogiques du fait de la combinaison entre l'illustration et les différentes parties de la lettre : le texte est illustré par de nombreuses images, elles-mêmes légendées par des textes qui permettent d'approfondir le sens de la représentation. **Anne-Katrin Sors** a rappelé que le premier livre qui a utilisé de

manière systématique la lettre pour expliquer les images est celui de Sebastian Brant, *Memorabiles Evangelistarum Figurae* (1502). David et Galles ont donc poursuivi une idée ancienne qui trouve certainement ses origines dans la tradition du livre illustré au Moyen Âge.

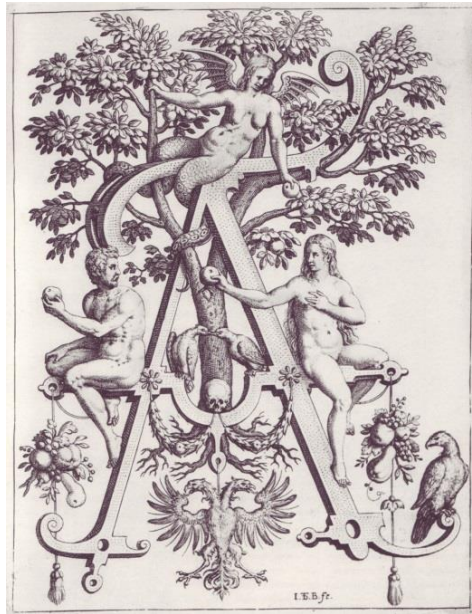
**Jeroen Luyckx** (Illuminare, University of Leuven) a proposé, dans le prolongement des communications précédentes, une analyse de l'utilisation de la lettre dans l'image imprimée à Anvers, au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle. Il a commencé par rappeler l'importance de la ville à cette époque, concernant la production des estampes et des livres illustrés. Or, beaucoup de ces gravures étaient accompagnées d'une lettre très importante. Les formes gravées sur bois, qui pouvaient être imprimées directement sur des pages de textes, étaient encore très utilisées. **Jeroen Luyckx** a donné l'exemple d'une gravure imprimée par Jan Mollijns représentant un éléphant lors de son passage à Anvers : image populaire, qui pouvait être placardée sur les murs, qui porte un commentaire très développé. L'association de texte et d'images à Anvers au XVI<sup>e</sup> siècle a aussi pu prendre d'autres formes : sur des cartes géographiques, sur des portraits nobiliaires ou royaux, ou encore sur des images religieuses. Les frontispices ornementaux, encadrant des parties de textes, étaient aussi très prisés. Ainsi, la lettre explique, identifie, décore, ou approfondit le sens de l'image.



Jan Mollijns, *September Vierentvintich, sterck op mijn leden...*, 1563, 40 x 33 cm, British Museum, inv. 1928,0310.97

La matinée s'est clôturée sur l'intervention de **Grégory Wallerick** (université de Nantes), qui portait sur la pédagogie de la lettre dans l'imagerie de Théodore de Bry. Ce graveur liégeois, actif à Francfort, a illustré un grand nombre de livres sur la géographie et les peuples des Amériques qui présentent une riche iconographie. Les relations entre ces gravures et le texte, mais aussi la disposition des planches dans les volumes mériteraient une étude approfondie. Il faut rappeler qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, l'impression des textes et des gravures faisait appel à des techniques très différentes : les pages des livres n'étaient pas toujours imprimées

avec leurs illustrations. Les imprimeurs recouraient à des systèmes de repérage, les illustrations étant fréquemment réunies dans un cahier à part, ou à la fin du volume. Sur certaines images topographiques, Théodore de Bry intègre la lettre au paysage ou aux scènes figuratives, pour identifier les lieux, les personnages, les événements, etc. Selon **Grégory Wallerick**, Théodore de Bry a cherché à rendre visible un territoire méconnu du lecteur à travers une imagerie séduisante et efficace, qui fait aussi appel à l'écrit.

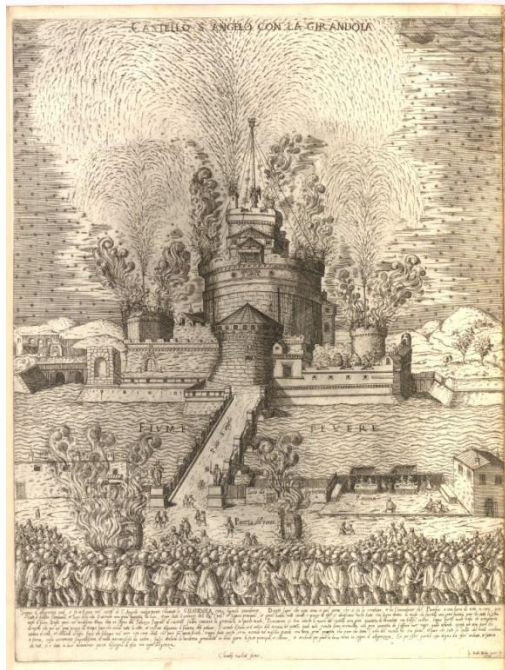


Théodore de Bry, « Lettre A », *Neiw Kuntliches Alphabet*, 1595, collection particulière.

### *Après-midi : La lettre comme forme textuelle*

La dernière session du colloque a été ouverte par **Alessia Alberti** (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), dont l'intervention portait sur l'œuvre de Giovanni Ambrogio Brambilla. Cet artiste milanais, encore peu connu, présente l'originalité d'avoir été non seulement peintre et graveur, mais aussi poète. Il est d'ailleurs possible de reconnaître sa propre écriture sur certaines estampes, gravées à l'eau-forte, qui portent son monogramme. On peut citer par exemple une estampe de 1579, *Cartel S. Angelo con la girandola*, qui comporte dans la partie inférieure une large description de la fête de la Girandole sur le Château Saint-Ange à Rome. Il y a chez cet artiste un lien très fort entre l'écriture et la pratique du dessin ou de la gravure. Ses estampes contiennent ainsi des textes poétiques, à l'instar d'une image intitulée *Il piacevole e nuovo giuoco novamente trovato detto Pela il Chiù*, de 1589. Pour approfondir le sens de ce voyage moralisant, Brambilla a ajouté une poésie, sans doute de son cru, répondant à un schéma fonctionnel et travaillé que l'on retrouve sur d'autres travaux personnels. **Alessia Alberti** a conclu son étude en insistant sur la figure d'amateur de Brambilla : graveur amateur avec un style graphique propre, mais aussi poète amateur et peintre amateur. Il est une figure typique des années 1580-1590, durant lesquelles existe une grande porosité entre les genres et les pratiques artistiques.





Giovanni Ambrogio Brambilla, *Castello S. Angelo con la girandola*, 1579, 50 x 38 cm, British Museum, inv. 1947,0319.26.113

**Estelle Leutrat** (université de Bretagne Rennes II – Haute Bretagne) s’est ensuite intéressée à l’iconographie du tyrannicide dans les placards ligueurs en l’honneur de Jacques Clément. Elle a commencé par rappeler l’histoire de ce moine qui a poignardé à mort, en 1589, le roi de France Henri III. De nombreux portraits ont été publiés après l’événement, en France comme à l’étranger, pour légitimer l’action de Jacques Clément, présenté comme un libérateur du peuple et un envoyé de Dieu. L’image seule ne pouvait suffire, en particulier sur les placards qui constituaient avant tout des instruments de persuasion. On ne sait pas quelle fut la première gravure de Jacques Clément, qui est toujours représenté très simplement : en manteau noir, légèrement de profil, le bras droit parallèle au cadre. Pour accentuer son statut de martyr, l’image met toujours en valeur sur la blessure qu’il avait reçu au front, d’un coup porté par le roi, mais aussi le bras par lequel il a assassiné le tyran. **Estelle Leutrat** a souligné le fait que son portrait avait été nettement travaillé par ses partisans, de nombreux témoignages le décrivant comme un petit homme à la barbe noire et à la figure ingrate. Les portraits de Jacques Clément dérivent tous du même prototype : seuls le sens de l’image et la lettre peuvent être modifiés d’une gravure à une autre. Certains textes insistent sur la vérité du portrait, d’autres racontent son acte, d’autres encore diffament le roi pour mieux insister sur les qualités du martyr. La lettre est généralement isolée par des bandes décoratives. Ces placards, nouveaux en France, inaugurent un genre singulier d’affiches imprimées où le texte et l’image fonctionnent toujours ensemble.

La dernière intervention du colloque était celle de **Nastasia Gallian** (université Paris-Sorbonne), qui a communiqué sur les *Belles Figures et Drolleries de la Ligue*, de Pierre de l’Estoile. Cet ouvrage est un recueil factice compilé par Pierre de l’Estoile à partir de 1569. Plusieurs restaurations sont venues modifier l’ordre initial, mais l’album demeure une source précieuse pour l’étude des événements politiques entre 1574 et 1611. La collection réunit des sources écrites et figurées : textes imprimés et images politiques qui avaient été utilisées par les ligueurs pour discréditer Henri IV. Pierre de l’Estoile cherchait clairement à préserver la mémoire des conflits religieux, mais aussi à saisir l’air du temps dans toute sa frénésie. Il n’est absolument pas neutre, agissant à la fois en qualité de témoin et d’auteur. Dans ses

propres annotations, il explicite le sens d'un texte, éclaire l'iconographie, ajoute tout ce qui pourrait manquer pour une bonne compréhension des documents. Ainsi, à l'occasion, il donne à l'estampe des éléments de « lettre » dont elle était initialement dépourvue (un titre, une légende, etc). Ses interventions sont parfois moralisantes : il dénonce et critique la propagande de la Ligue. Ainsi, dans cet album, les gravures et les imprimés apparaissent comme des sources brutes que l'historien compile, travaille et fait dialoguer ensemble. Nastasia Gallian a souligné le fait que la collection documentaire était certainement lacunaire : des documents ont été probablement supprimés par Pierre de l'Estoile, qui avait conscience de la dangerosité de son travail.