



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 124

Centre André Chastel – UMR 8150

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Histoire de l'Art

Présentée et soutenue par :

Nastasia GALLIAN

le 7 décembre 2019

**Les collections d'estampes en Europe
(v. 1450-v. 1610)**

Sous la direction de :

Mme Marianne GRIVEL – Professeur d'Histoire de l'Estampe et de la Photographie,
Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Corinne LE BITOUZÉ – Conservateur général et Directrice adjointe du Département
des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque nationale de France

Mme Sophie RAUX – Professeur d'Histoire de l'Art moderne,
Université Lyon 2

M. Michel HOCHMANN – Directeur d'études, Section des Sciences historiques et
philologiques, École pratique des Hautes Études - PSL

M. Philippe LORENTZ – Professeur d'Histoire de l'Art médiéval,
Sorbonne Université

Position de thèse

La naissance des collections de gravures constitue un phénomène mystérieux, qui ne peut être ni daté, ni localisé avec une précision absolue. Cette invention ne peut pas davantage être attribuée à une personne en particulier et il est souvent bien difficile d'établir avec certitude par quels réseaux elle s'est propagée en Europe. L'émergence d'un public pour l'estampe doit pourtant être concomitante avec l'invention de la gravure : si ce medium n'avait pas généré de profits en attirant des clients, les artistes n'auraient sans doute pas persévéré dans cette voie.

Jusque vers 1500, la nature de ce public est très mal documentée. Les sources manuscrites, extrêmement lacunaires pour cette période ancienne, ne livrent que de rares noms, dont on ne sait presque rien. Les testaments, les inventaires après décès, les correspondances et les archives de libraires du XV^e siècle, très rares, ne donnent quasiment aucune information sur les gravures que possédaient ces premiers clients et on est donc bien en peine de déterminer l'ampleur exacte de leurs achats et leur intérêt réel pour le medium. Les sources iconographiques sont heureusement un peu plus parlantes et permettent de montrer que de nombreux monastères d'une vaste aire géographique s'étendant de la Meuse au Danube achetaient (voire produisaient) des estampes dans le but de les rassembler et de les conserver. De la seconde moitié du XV^e siècle, datent également des imprimés et des manuscrits ornés de gravures par des particuliers comme le notaire Jacopo Rubieri (v. 1430-v. 1500) à Venise ou l'humaniste Hartmann Schedel (1440-1514) à Nuremberg.

La nature de ces ensembles pose cependant problème. Conservées dans les volumes de textes qu'elles sont destinées à illustrer et à décorer, ces gravures constituent-elles pour autant de véritables collections ? Elles sont certes le résultat d'une collecte, d'une action visant à réunir en un même lieu des œuvres multiples, mais elles ne sont présentes que de manière accidentelle dans la collection, dont l'objet réel est constitué par les manuscrits et les livres qui les renferment. Elles seraient donc davantage une première manifestation, encore imparfaite et en germe, de collection d'estampes, autrement dit une première étape, provisoire mais nécessaire, dans la construction de cette pratique.

Ce terme même de « collection » doit être défini. On pense bien sûr à la fameuse définition proposée en 1987 par Krzysztof Pomian au début de *Collectionneurs, amateurs et curieux – Paris-Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, qui circonscrit le champ de la collection en fonction

des dispositions prises pour conserver, exposer et maintenir hors du circuit économique les objets qui y sont rassemblés et qui, coupés de leur valeur d'usage, deviennent alors des sémiophores. Cette définition pose néanmoins quelques problèmes dès lors qu'on veut l'utiliser pour comprendre la nature des premières collections d'estampes, que ce soient les ensembles de livres truffés de la seconde moitié du XV^e siècle, ou les collections, bien différentes en essence, qui apparaissent au siècle suivant et au début de l'ère baroque. Le premier problème consiste à déterminer dans quelle catégorie de sémiophores tombe la gravure. S'il est en effet aujourd'hui acquis que l'estampe est une œuvre d'art, cela n'a en revanche rien d'incontestable pour un homme de la Renaissance et cela fait même l'objet d'une construction théorique progressive à cette période et aux siècles suivants. Par ailleurs, les gravures peuvent très bien, à cette époque, être rassemblées comme instruments scientifiques (cartes géographiques, globes, instruments de mesure), mais aussi comme substituts de papier aux antiques et aux objets de curiosité. De fait, elles seraient donc une catégorie d'œuvres qui transcenderaient les catégories attendues d'une collection de cette période. Bon nombre de collectionneurs ont d'ailleurs eu conscience de cette qualité tout à fait particulière et se sont intéressés à ce médium justement pour ces propriétés-là. Œuvres sur papier multiples, relativement peu onéreuses à l'achat, représentant des sujets très variés, voyageant facilement, peu encombrantes, pouvant être conservées en liasses, en rouleaux, dans des cadres ou dans des recueils, les estampes cumulent les avantages et trouvent aisément leur place dans de grandes collections encyclopédiques, dans les collections d'amateurs, mais aussi dans des ensembles érudits et spécialisés dans une discipline particulière, où elles côtoient et démultiplient virtuellement tableaux, sculptures, *scientifica*, spécimens naturels, objets exotiques, outils, livres, etc. Un autre problème de la définition de Pomian tient à la nécessaire exposition au regard des objets dans la collection. Or, du fait des caractéristiques matérielles que nous venons de citer, les gravures s'accumulent souvent en grand nombre dans les cabinets et les bibliothèques, si bien qu'il est souvent impossible de les laisser toutes en vue en même temps. Le plus souvent, elles sont donc rassemblées en lots, soit dans des armoires ou sur des étagères, soit dans des coffres ou des tiroirs. Elles peuvent également être conservées sous forme livresque et sont alors dissimulées sous une reliure. Enfin, la dernière limite vient des mesures de protection qui devraient assurer l'intégrité des œuvres. Il s'avère que, à cette période, les estampes sont très souvent tronquées, silhouettées, collées, annotées ou augmentées d'éléments hétérogènes. Ces œuvres multiples imprimées sur papier, dont il était possible d'acquérir plusieurs exemplaires pour des sommes souvent modestes, constituaient parfois davantage des matériaux malléables que des œuvres intouchables, ce qui en fait donc de fait des objets à part dans les collections.

La prise de conscience de ces spécificités propres aux collections d'estampes s'est faite progressivement. En 1938, Arthur M. Hind refuse encore d'envisager qu'il y ait eu des collectionneurs dans les premières décennies d'existence de la gravure. Ce champ d'étude est véritablement inauguré par Henri Zerner en 1961, date à laquelle il consacre un court article aux amateurs d'estampes italiens actifs à l'époque de Marcantonio Raimondi. Il faut néanmoins attendre les années 1980 et 1990 pour que d'autres historiens de la gravure entreprennent de compléter plus largement les lacunes de l'historiographie, qui évoquait jusque là de manière très vague la question du public de l'estampe sans chercher à analyser le petit groupe formé à l'intérieur de celui-ci par les collectionneurs. L'étude fondatrice en la matière est celle que Peter Parshall a consacrée en 1982 aux trente-quatre volumes d'estampes provenant des collections de l'archiduc Ferdinand de Tyrol (1529-1595) et toujours conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Sont également essentielles les recherches de Michael Bury sur le goût pour l'estampe dans l'Italie de la Renaissance (1985), qui définissent une première typologie des collections d'estampes, en distinguant deux grandes catégories. La première est constituée d'ensembles dans lesquels les gravures sont choisies en fonction des sujets qu'elles représentent. Tombent sous ce coup les collections spécialisées dans une discipline particulière (les études antiquaires par exemple), mais aussi les fonds d'estampes d'interprétation, qui s'intéressent aux gravures seulement parce qu'elles dérivent de l'invention d'un grand artiste travaillant dans un autre médium. Le deuxième type de collections considère quant à lui les estampes comme des œuvres d'art à part entière. Relèvent de ce type les pratiques d'amateurs, mais aussi les collections formées par les artistes.

La caractérisation des collectionneurs existe également, en creux, dans les portraits tirés par Mark McDonald de deux collectionneurs majeurs de la Renaissance : Philippe II d'Espagne (1527-1598), qui rassembla environ sept mille gravures à l'Escorial, et Fernand Colomb (1488-1539), propriétaire de près de trois mille gravures. D'autres recherches ont pour ambition de suivre le phénomène sur plusieurs générations. On pense, entre autres, à l'étude que Marianne Grivel a consacrée aux amateurs parisiens des XVI^e et XVII^e siècles, et à l'essai de Stephan Brakensiek sur les collections d'estampes allemandes du XVI^e au XIX^e siècle. Trois colloques ont également travaillé dans la même direction : *Collecting Prints and Drawings in Europe ca. 1500-1750* à Londres en 1997, *Collecting Prints and Drawings* à Irsee en 2014 et, la même année, *Curieux d'estampes : collections et collectionneurs de gravures en Europe (1500-1815)* à Paris.

Récemment, Antony Griffiths a défini une collection d'estampes comme étant un ensemble organique au sein duquel les gravures gagnent une nouvelle signification. Sa cohérence serait assurée par la vue d'ensemble qu'en a le collectionneur, qui pose les critères de sélection et d'acquisition des œuvres en fonction d'un dessein qui lui est propre. Aussi convaincante soit-elle, cette définition pose des problèmes pratiques si on veut l'appliquer aux premières décennies du collectionnisme d'estampes. Les seules sources fiables permettant d'affirmer qu'un collectionneur de cette période avait bel et bien une vision d'ensemble de sa collection sont malheureusement la plupart du temps soit parcellaires, soit complètement absentes. On perd alors nécessairement la dimension vivante et organique de la collection et on doit se contenter d'une vision figée et même morte, donnée par le portrait qui en est dressé par un notaire ou un expert plus ou moins scrupuleux au moment du décès de son propriétaire.

Malgré ce défaut inhérent à leur nature, les inventaires après décès constituent des sources primordiales pour identifier les collectionneurs d'estampes, connaître le contenu de leurs fonds, se faire une idée des méthodes de classement qu'ils utilisaient et comprendre comment les gravures s'articulaient avec les autres objets qu'ils possédaient. Souvent dressés rapidement, ces documents présentent néanmoins comme défaut récurrent d'être lapidaires, et tout particulièrement lorsque les objets inventoriés n'ont qu'une faible valeur pécuniaire, ce qui est généralement le cas des gravures. Le flottement lexical qui existe à cette période n'aide pas non plus à repérer facilement et avec une certitude absolue les estampes. L'imprécision et la variété de la nomenclature employée par les notaires ne sont pas les seules limites des inventaires après décès de cette période. Plus on remonte dans le temps, moins ces actes notariés sont nombreux, ce qui altère nécessairement la chronologie du collectionnisme d'estampes que l'on peut en tirer. Cette perte circonstancielle d'informations, liée à la mauvaise conservation des documents, se double également de lacunes régionales causées par la faible prévalence de ces sources dans les États allemands, où l'établissement d'inventaires après décès est loin d'être la norme, hormis pour les dynasties princières, la haute aristocratie et les familles patriciennes. À l'inverse, les États italiens, la France, l'Espagne ou les Pays-Bas disposent de fonds d'inventaires suffisamment consistants et variés d'un point de vue social pour suivre, au moins en partie, l'évolution du goût pour l'estampe au sein de la population. Statistiquement parlant, il est donc logique d'y trouver davantage de collections d'estampes, ce qui fausse forcément la géographie que nous pouvons tirer de ces sources.

Si les sources archivistiques ne permettent pas d'établir un panorama absolument précis et exhaustif des débuts du collectionnisme d'estampes, les sources iconographiques de cette période n'offrent pas davantage de certitudes. Un corpus important de gravures de cette époque charnière dans l'histoire de l'estampe a été conservé, mais rares sont les œuvres portant des marques de propriété permettant de remonter jusqu'à leurs premiers propriétaires.

A ces lacunes auxquelles on ne peut échapper, il faut également ajouter certains biais méthodologiques qu'il a fallu poser afin de mener à bien notre étude. Comme il était en effet impossible de sonder toutes les sources archivistiques et iconographiques européennes, les recherches ont été concentrées sur quelques villes, qui étaient connues de l'historiographie pour être particulièrement actives dans le champ du collectionnisme d'œuvres d'art et qui étaient donc davantage susceptibles de compter des collectionneurs d'estampes. Cette sélection a nécessairement influé sur les conclusions de notre thèse, qui ne présentent qu'une vue partielle et partielle d'un phénomène qui devait très certainement toucher aussi des régions périphériques ou des villes secondaires. Ça et là, ces activités en marge des grands pôles apparaissent par touches, qui donnent un aperçu de l'expansion réelle du collectionnisme d'estampes en dehors des grands centres artistiques et humanistes.

Sans pouvoir aboutir à des résultats exhaustifs ni absolument incontestables (notamment pour la période la plus ancienne), nous nous proposons donc de cadrer au mieux l'apparition et l'expansion du collectionnisme d'estampes dans un espace européen qui est à la fois morcelé d'un point de vue politique et religieux, et relativement unifié d'un point de vue culturel. Les bornes données à cette étude n'ont rien d'absolu, ne serait-ce que parce que la vie de certains collectionneurs empiète en-deçà et au-delà des dates retenues de 1450 et 1610. Le jalon posé en amont correspond à peu près au moment où apparaissent les premiers manuscrits truffés de gravures, qui peuvent être considérés comme des formes archaïques de collecte d'estampes. Celui posé en aval renvoie pour sa part à la mort de plusieurs collectionneurs importants, dont Rodolphe II (1552-1612) et Vincent 1^{er} de Mantoue (1562-1612), qui ont entrepris de créer leurs fonds dans la seconde moitié du XVI^e siècle, au moment où le collectionnisme d'estampes s'enracine durablement en Europe. Les années 1610 correspondent également à l'époque où le nombre d'estampes dans les collections commence à croître de manière exponentielle, y compris chez les particuliers, rompant de fait avec les ensembles plus limités existant durant la période étudiée dans cette thèse.

Ceci étant posé, l'objectif de cette thèse est de comprendre dans quelles conditions et dans quels buts se forment ces premières collections d'estampes. Cette étude adopte d'abord une approche diachronique, qui permet de montrer comment on passe d'un phénomène balbutiant au milieu du XV^e siècle à des pratiques organisées, voire méthodiques, largement répandues dans certaines couches de la société au moment où l'on bascule dans l'âge baroque. Le premier chapitre étudie les premières manifestations, encore imparfaites, de ce phénomène et s'intéresse aux ensembles de gravures collectées dans le but d'être collées dans des textes manuscrits ou imprimés. À partir du dernier quart du XV^e siècle, ces pratiques archaïques commencent à être relayées progressivement par une approche proprement moderne de la collection, mais sans disparaître complètement pour autant. Le deuxième chapitre s'intéresse à cette période de transition, qui couvre un intervalle, mal documenté, entre 1470 et 1510, durant lequel apparaissent les premiers ensembles de gravures indépendants des textes. Il étudie ensuite les mécanismes ayant favorisé la diffusion et l'enracinement durable du collectionnisme d'estampes en Europe, en s'attachant à dégager les jalons essentiels dans ce processus et à étudier la répartition des collections dans l'espace.

Cette nécessaire clarification chronologique et géographique étant faite, différents types de collections sont analysés. En reprenant et en affinant la distinction opérée par Michael Bury entre collections d'estampes artistiques et collections d'estampes utilitaires, quatre grandes familles sont ainsi apparues. Les collections d'amateurs, étudiées au chapitre III, relèvent du premier type défini par Bury, en ce qu'elles témoignent d'une affinité particulière pour l'art. Elles impliquent une sélection des gravures plus ou moins drastique en fonction des critères posés par l'amateur, dans le but de ne rassembler que des estampes de grande qualité, témoignant du génie de leur inventeur si ce sont des gravures d'interprétation, ou de celui du peintre-graveur si ce sont des œuvres originales. Cette sélection, qui s'accompagne également de la mise en place de dispositifs spécifiques visant à créer les conditions propices à la contemplation des gravures, est également caractéristique des collections princières (chapitre IV). Inclus, le plus souvent, dans des *Kunst- und Wunderkammern* ou des bibliothèques encyclopédiques et pléthoriques, ces fonds se rencontrent principalement dans le Saint Empire germanique et en Espagne. Ils se distinguent des pratiques des amateurs par leur ampleur, démultipliée par les moyens financiers considérables pouvant être déployés par les souverains, mais aussi par leur inscription dans des réseaux complexes d'objets hétéroclites visant à glorifier les vertus et le pouvoir de leur propriétaire. Dans ces ensembles, certaines gravures avaient non seulement une valeur esthétique, mais aussi des usages pratiques puisqu'elles pouvaient être employées comme sources par les artistes de la cour et manipulées

par des savants ou par le prince lui-même dans le cadre de ses études. Cette double nature des collections princières permet d'enclencher l'étude des deux derniers types de collections d'estampes, qui sont tous deux utilitaires, mais dans des champs différents. Le cinquième chapitre est consacré aux gravures rassemblées dans les ateliers de toute l'Europe, les artistes constituant dès les années 1470 une clientèle de choix pour les graveurs. À la fois outils pédagogiques utiles à la formation initiale et continue, objets mnémotechniques, modèles et supports propices à stimuler l'imagination du créateur, ces estampes sont très fréquemment rassemblées par les peintres, sculpteurs, architectes, peintres-verriers, graveurs et artisans de cette époque, et sont partie prenante du petit matériel de ces artistes au même titre que les dessins, les petits bronzes, les modèles en plâtre ou les livres. Ces gravures, collectées pour les informations visuelles qu'elles véhiculent et destinées à être manipulées, peuvent être des œuvres interprétant les compositions des grands maîtres ou bien des estampes originales. De fait, et malgré leur usage pratique, ces collections ont donc un contenu assez similaire à celui que l'on trouve dans les cabinets d'amateurs contemporains. En revanche, cette qualité les distingue nettement du dernier type de collections utilitaires : celles des érudits. Les ensembles savants, étudiés au chapitre VI, renferment en effet des estampes scientifiques, choisies uniquement pour leurs capacités à transmettre des connaissances de manière claire et fiable, sans que leur valeur esthétique ne soit prise en considération. Ce sont des collections spécialisées dans une discipline spécifique, qui ont pour ambition de collecter tous les savoirs disponibles en la matière, qu'ils existent sous forme textuelle ou imagée. Cartes géographiques, estampes antiquaires, gravures renseignant sur l'actualité et illustrations botaniques permettent au collectionneur non seulement d'acquérir de nouvelles connaissances, mais aussi de documenter et de démultiplier virtuellement les autres objets et spécimens qu'il possède dans sa collection. Ces gravures peuvent également participer de la constitution active d'un discours scientifique et fonder une démonstration historique, géographique ou naturaliste.

Cette typologie des collectionneurs d'estampes, qui fait apparaître les traits communs existant entre certaines pratiques particulières et parfois fortement individualisées, est complétée par des notices consacrées aux figures principales. Rassemblées dans le deuxième volume, elles recensent les sources et la bibliographie permettant de connaître ces collections et en dressent un portrait succinct. Elles récapitulent également leur historique, pour autant qu'il soit connu, et mentionne les marques de propriété, les montages ou les traits distinctifs permettant d'identifier les œuvres de cette provenance.