Recueil d'estampes et livres d'art

Vanessa Selbach

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/990>

DOI : 10.4000/estampe.990

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Pagination : 64-67

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Vanessa Selbach, « Recueil d'estampes et livres d'art », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 240 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/990> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.990>

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

RECUEILS D'ESTAMPES ET LIVRES D'ART

À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles).

Textes réunis par Cordélia Hattori, Estelle Leutrat, Véronique Meyer, avec l'aide de Laura de Fuccia, Milan, Silvana Editoriale, 2010 (Biblioteca d'arte, 26). ISBN 978-8836615155.

Vanessa Selbach

Cet ouvrage regroupe les actes, en français et en italien, d'un colloque qui s'est tenu à Paris, à l'Institut national d'histoire de l'art et à l'Institut néerlandais, les 20 et 21 octobre 2006, sous l'égide de l'association des Historiens de l'art italien et de la fondation Custodia.

Il se revendique du texte fondateur de Francis Haskell, *La Difficile Naissance du livre d'art* (1992), qui étudiait d'un point de vue éditorial novateur l'entreprise de publication du « Recueil Crozat » (1729), qu'il considérait comme le prototype du livre d'art tel que nous le voyons aujourd'hui. Ce projet ambitieux d'un ouvrage illustré montrant l'évolution de l'art européen des origines, depuis l'Antiquité jusqu'à la période contemporaine, à travers des exemples de peintures, dessins et sculptures, était porté par le financier et collectionneur Pierre Crozat et le marchand éditeur collectionneur historien de l'art Pierre-Jean Mariette, aidés du comte de Caylus, antiquaire et artiste graveur lui-même ; trois personnalités majeures du monde de l'édition en France au XVIII^e siècle. Par des approches variées ces actes visent à nous faire mieux comprendre les prémices du livre sur l'art.

Ces études sont ainsi consacrées aux recueils d'estampes éditées en France, Italie, Allemagne et Grande-Bretagne, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, en fait essentiellement entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, avec deux incursions dans le XIX^e siècle : l'étude de Patrick Michel sur la genèse et les objectifs de la fameuse Galerie des Peintres flamands, hollandais et allemands de Jean-Baptiste Lebrun, et une tentative de réflexion générale, par Chiara Savettieri, sur les nombreux « recueils » qui suivirent la naissance du musée du Louvre, en prenant progressivement l'aspect de manuels ou guides portatifs illustrés.

Le XVI^e siècle est évoqué par une seule intervention d'Ilaria Andreoli sur les trois célèbres suites bibliques de Dürer, qui soulève des interrogations. Certes Dürer les a pensées comme un ouvrage, dont il est le concepteur et l'éditeur, comme elle le souligne bien, mais peut-on à cette époque parler de « recueil » ? La notion de « recueil » pour la diffusion de l'estampe reste problématique durant tout le XVI^e siècle, notamment dans les Pays-Bas ou en Italie, où la production d'estampes s'organise dans la seconde moitié du siècle : des suites de plus en plus nombreuses, si elles sont achetées au détail, sont peu à peu rassemblées dans des recueils auxquels on adjoint une page de titre ultérieurement, sans que l'on puisse parler d'édition à proprement parler d'une entité homogène et définie à l'avance (songeons aux études récentes sur la progressive constitution du *Speculum Romanae magnificentiae* de Lafréry ou au *Thesaurus sacrarum*

Cabinet de Boyer
d'Aguilles, publié
par Mariette.

historiarum Veteris / Novi Testamenti de Gérard de Jode). Il pourrait en être dit autant de plusieurs « recueils » évoqués ensuite, qui paraissent d'abord au détail, puis en suites, juste brochées, sans titre.

Le terme même de « recueil » reste ambigu et mérite d'être discuté et redéfini. C'est ce qu'essaye de faire Jean-Gérald Castex dans une intervention très synthétique sur l'emploi du mot « recueil » dans la littérature artistique des XVII^e et XVIII^e siècles, ses enjeux et ses fluctuations.

Carl Heinrich von Heineken, le fameux garde du cabinet de Dresde, que les deux interventions de Martin Schuster et Virginie Spenlé éclairent subtilement pour évoquer la genèse et les objectifs de la fabrication de sa « Galerie de Dresde », établissait en 1771 une distinction entre les diverses et déjà nombreuses publications de ce type qui formaient alors une section importante des collections d'estampes. Pour lui elles doivent former la première des douze classes qui constituent une collection d'estampes. Il distingue trois termes recouvrant trois catégories d'estampes : les « Galeries » reproduisant les collections de souverains, les « Cabinets » de grands seigneurs et particuliers, enfin les « Recueils » désignant tout autre

volume de gravures publié par des graveurs ou des éditeurs. Cette volonté de classification de ces nouvelles publications qui se multiplient depuis la seconde moitié du XVII^e siècle témoigne bien de l'importance qu'elles prenaient dans les esprits du temps et reflète les intérêts esthétiques et idéologiques qui présidèrent à la constitution des futurs grands musées européens. Mais l'emploi de ce vocabulaire par les contemporains (et par Heineken lui-même d'ailleurs) reste souvent assez flou, comme le souligne très spirituellement Maxime Préaud dans sa préface.

Les interventions sont essentiellement consacrées à l'étude de recueils constitués de gravures exécutées d'après des tableaux et des dessins, à l'exception de celle de Virginie Spenlé concernant la collection d'antiques de Dresde, de Michiel Plomp sur Jan de Bisschop et ses *Icones* (1668) et ses *Paradigmata graphices* (1671) inachevés, recueils de gravures d'après des statues antiques visant à l'éducation du public et à l'instruction des artistes, et de Nicolas Iodice sur le projet inachevé d'Élisabeth-Sophie Chéron sur les pierres gravées antiques, qui passionnaient alors les cercles d'amateurs.

Les études sont en grande majorité monographiques, ce qui permet d'étudier plus en profondeur un cas précis, son contexte, ses objectifs, ses difficultés de réalisation, sa diffusion. Certaines contributions essaient cependant d'embrasser plusieurs publications et d'offrir une tentative de perspective d'évolution du genre : Olga Medvedkova offre un panorama des nombreuses publications sur la peinture dans l'Antiquité romaine, de Pietro Santi Bartoli et Giovanni Pietro Bellori à Caylus et Mariette, avec une utile liste de ce type de publications de 1680 à 1805. Évelina Borea tente une synthèse de la production éditoriale en Italie, où dans un souci d'émulation et de concurrence mêlées, de nombreuses publications veulent offrir une histoire illustrée des différents foyers de l'art de la péninsule.

Les premiers recueils, aux XVI^e et XVII^e siècles, sont généralement le fait d'initiatives individuelles, d'artistes, ou collectionneurs et amateurs, comme par exemple l'intéressante étude de Laura de Fuccia sur l'entreprise de Charlotte-Catherine Patin, de la célèbre famille des médecins érudits Patin, qui fait paraître en latin et en italien à Padoue en 1691 un *Choix de peintures italiennes*, dûment commentées. Citons encore au XVIII^e siècle un rare essai de monographie avec les *Cento Pensieri* d'Anton Domenico Gabbiani publiés à Florence en 1762 par son élève et admirateur Ignazio Hugford, dont Simonetta Prosperi Valenti Rodinò rapporte scrupuleusement l'histoire de l'édition dans ses aspects techniques et éditoriaux.

Ces recueils d'initiative individuelle sont souvent restés inachevés ou repris et publiés ultérieurement, comme par exemple le recueil conçu par le graveur Bernard Picart pour célébrer les décors peints par Lebrun et Le Sueur à l'hôtel Lambert et publié par le graveur Duchange en 1740, dossier repris par Marc Favreau, ou le cas du « recueil Jabach », célèbre et interminable entreprise de publication des dessins français et italiens de la collection du financier allemand, commencée en 1666, publiée d'abord sous forme de livrets, pour ne devenir un « recueil » avec une page de titre que lors de sa réédition par Joullain en 1754, dont Christine Rimbault retrace les vicissitudes et donne une liste d'attributions et de localisation des dessins ayant appartenu à ce collectionneur.

Le cas du « Cabinet de roi », ensemble de volumes peu à peu rassemblés et progressivement conçus par le pouvoir pour exalter la grandeur de Louis XIV en publiant par l'estampe la richesse de ses collections artistiques, de ses demeures, et le triomphe de ses victoires militaires, reste à part puisqu'il est le fait d'un souverain et qu'il n'avait pas à l'origine de vraie vocation commerciale, mais devait servir de cadeaux honorifiques et diplomatiques. Marianne Grivel en reprend l'étude en repartant des sources documentaires et archivistiques pour mieux retracer la genèse et les développements de son histoire.

Au fur et à mesure que l'on avance dans la période il ressort clairement des différentes contributions, ce que fait remarquer également Jean-Gérald Castex, que le rôle de l'éditeur devient de plus en plus primor-

dial dans la réalisation de ces recueils gravés, qui visent à des fins commerciales précises devant répondre aux attentes des amateurs – véritables ouvrages de plus en plus scientifiques, où les estampes gravées par de bons artistes étaient accompagnées d'explications de connaisseurs. Seuls des éditeurs professionnels pouvaient mener à bien de telles entreprises, requérant la collaboration de nombreux graveurs, la participation bien souvent de lettrés, et nécessitant donc un financement considérable et une bonne maîtrise des réseaux de diffusion. Le plus bel exemple est peut-être illustré par l'Anglais John Boydell, brillamment évoqué par Barthélemy Jobert, dont les entreprises visant à reproduire par l'estampe les dessins et peintures conservées dans diverses collections de Grande-Bretagne connurent un vif succès en Europe, en particulier les *Most Capital Paintings* (neuf volumes de 1769 à 1792) qui contribuèrent au rayonnement de l'école anglaise du XVIII^e siècle.

Évidemment la figure qui apparaît le plus fréquemment à propos de ces grandes entreprises éditoriales du XVIII^e siècle est celle de Pierre-Jean Mariette, qui en tant que marchand issu d'une grande famille de graveurs éditeurs, mais aussi expert, connaisseur et historien, au fait des arcanes du monde des peintres, des graveurs, comme des collectionneurs ou du commerce de l'art, était le mieux placé pour participer ou conduire de telles opérations. Kristel Smentek lui consacre d'ailleurs une intervention très dense qui nous révèle la participation plus ou moins cachée de Mariette à de nombreuses publications, jusqu'à la rédaction de la galerie de Dresde de Heineken. Le comte de Caylus, graveur et collectionneur érudit, est aussi plusieurs fois évoqué, au centre notamment de la contribution de Maria Teresa Caracciolo, qui discute de l'influence possible de *L'Histoire de Joseph* gravée par Caylus en 1757 sur l'inspiration et le goût des peintres d'histoire entre la France et l'Italie vers le milieu du siècle.

Si les nouvelles pratiques commerciales qui président à la publication de ces recueils sont généralement bien mises en valeur, la question du financement de ces ouvrages reste souvent peu fouillée. Il semble que nous manquions de sources sur ces matières, à l'exception peut-être de l'entreprise Boydell et du Cabinet du roi, commande royale.

Le souci croissant de la fidélité des gravures à l'œuvre représentée, les partis pris d'interprétation qui importaient déjà aux amateurs et connaisseurs anciens sont amplement discutés et mis en valeur dans les interventions ; faisant parfois même le cœur de l'étude, comme la belle analyse de Claudia-Alexandra Schwaighofer sur les progrès techniques dans la représentation des dessins en fac-similé au cours du XVIII^e siècle. Les textes accompagnant les gravures et leur aspect scientifique font moins souvent l'objet d'une telle attention, ce qui est peut-être dommage dans cette perspective revendiquée des éditeurs scientifiques du colloque de réfléchir sur la naissance du « livre d'art » ou du livre sur l'art.

Enfin petit regret d'ordre formel, on aurait souhaité un index des artistes et personnalités du monde de l'art ici évoqués, d'autant plus utile que certains protagonistes se retrouvent d'une intervention à l'autre, et que le saut d'un essai à l'autre aurait été facilité.

Le choix des recueils étudiés dans le cadre d'un colloque est forcément sélectif, beaucoup auraient pu être étudiés et restent encore à l'être. Les perspectives de recherches stimulantes qui s'ouvrent ici incitent donc à poursuivre dans cette voie. L'on se prend à rêver d'une base de données ou répertoire collectif des recueils gravés européens... Ce qui, dans un second temps, pourrait donner lieu à de vraies synthèses plus globales sur l'ensemble de la production des « recueils » en Europe, leur évolution au fil des siècles vers le livre d'art, et leur influence probable sur la pensée de générations successives d'historiens de l'art.