



HAL
open science

Pourquoi un prince luthérien doit-il collectionner les gravures ? Les conseils de Gabriel Kaltemarckt à Christian Ier de Saxe (1587)

Nastasia Gallian

► To cite this version:

Nastasia Gallian. Pourquoi un prince luthérien doit-il collectionner les gravures ? Les conseils de Gabriel Kaltemarckt à Christian Ier de Saxe (1587). 124-Sorbonne. Carnet de l'École Doctorale d'Histoire de l'art et Archéologie [actes de la journée doctorale en Histoire de l'Art de l'ED 124, Paris, Sorbonne Université, 28 janvier 2016], 2020. halshs-02634245

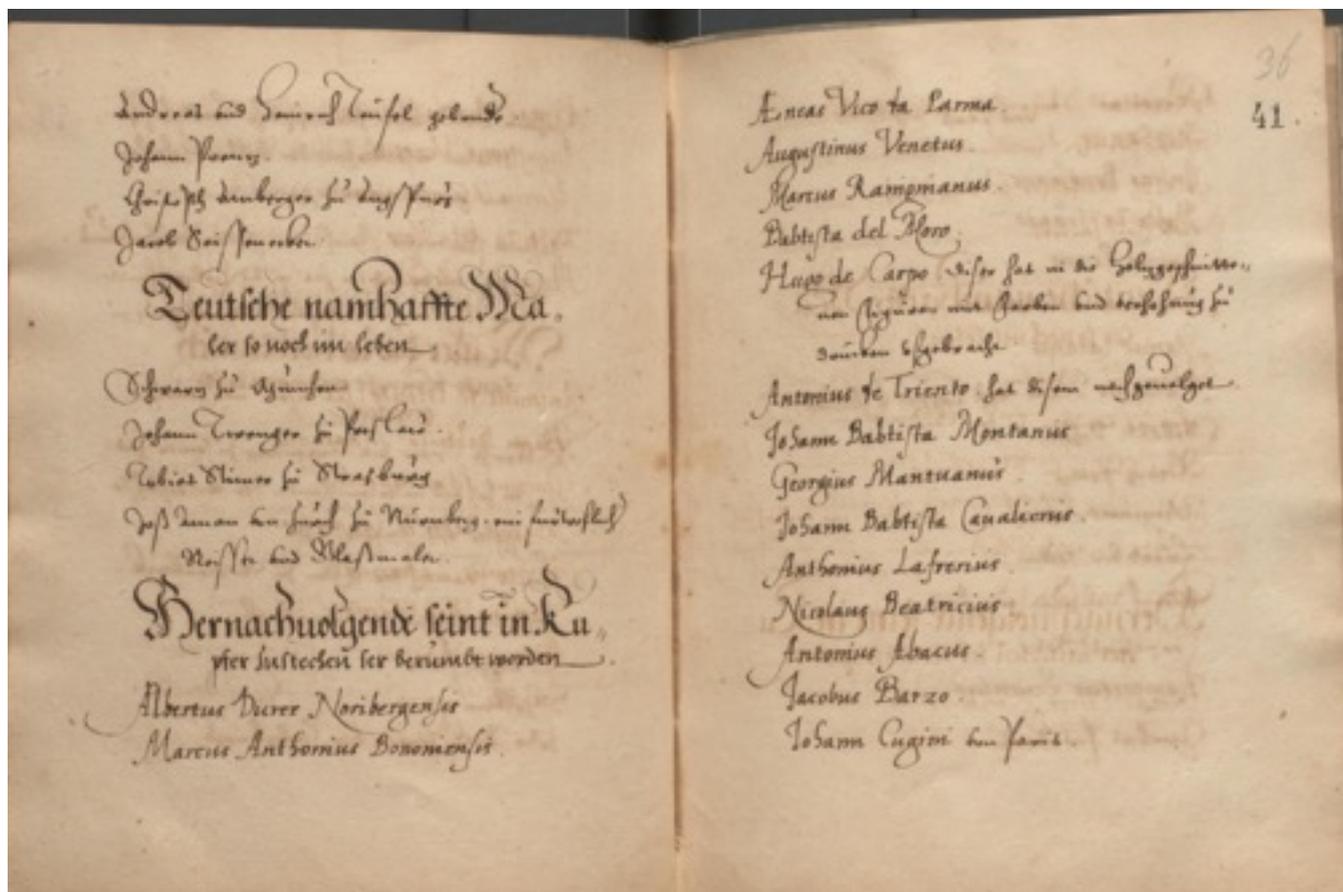
HAL Id: halshs-02634245

<https://shs.hal.science/halshs-02634245>

Submitted on 27 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



NASTASIA GALLIAN

Pourquoi un prince luthérien doit-il collectionner les gravures ? Les conseils de Gabriel Kaltemarck à Christian I^{er} de Saxe (1587).

Communication présentée le 28 janvier 2016
Article publié le 13 avril 2020

Résumé :

En 1587, Gabriel Kaltemarckt rédige un mémoire pour guider l'Électeur de Saxe dans ses achats d'œuvres d'art. En proposant à Christian I^{er}, entre autres, une liste de graveurs à collectionner pour sa gloire et celle de Dieu, il cherche à l'inciter à rassembler des estampes de grande qualité, qui seront considérées, au sein de la *Kunstkammer*, à la fois comme des œuvres d'art à part entière et comme des substituts à d'autres œuvres d'art.

Le 2 juin 1587, l'érudit Gabriel Kaltemarckt adresse à l'Électeur Christian I^{er} de Saxe (1560-1591) un mémoire contenant ses recommandations en matière de collections artistiques. Ce document manuscrit d'une cinquantaine de pages, intitulé *Bedencken, wie eine kunst-cammer aufzu richten seyn mochte*, est aujourd'hui conservé aux Archives de Saxe à Dresde¹. On ignore tout des circonstances de sa rédaction : il peut s'agir d'une initiative spontanée de la part de Gabriel Kaltemarckt ou, plus vraisemblablement compte tenu de l'absence de justification de la démarche dans le texte, de la réponse à une demande formulée par Christian I^{er}, fraîchement arrivé à la tête de l'État après la mort de son père en février 1586.

La biographie de l'auteur du mémoire est mal établie. D'origine autrichienne, Kaltemarckt est connu à Dresde entre 1579 et 1611, année probable de sa mort. En 1605, il publie son unique livre, *Paradiswasser*². On conserve également six dessins de sa main³, principalement des copies d'œuvres italiennes (Michel-Ange, Titien, Pordenone). La dédicace de l'un d'entre eux à Christian, encore prince héritier, a laissé supposer qu'il avait pu être son maître de dessin, mais aucun document d'archive ne vient corroborer cette hypothèse.

C'est en tout cas en véritable connaisseur des arts que se présente Kaltemarckt dans son mémoire de 1587, où il disserte de l'histoire de la sculpture, de la peinture, de la gravure et du collectionnisme avec beaucoup d'assurance et en présentant des jugements

¹ Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 9835/12. Le mémoire a fait l'objet de deux publications : GUTFLEISCH et MENZHAUSEN, 1989, p. 3-32 (édition du texte en allemand et sa traduction en anglais) ; et DÄMMIG, 2012, p. 46-61.

² KALTEMARCKT, 1605.

³ Les dessins de Kaltemarckt ont été étudiés par : MÜLLER, 2006, p. 129-133.

tranchés. Il rédige ce texte, comme nous l'apprend un passage, au retour d'un voyage en Italie au cours duquel il a eu l'occasion de se familiariser avec les usages italiens en matière de pratique artistique, de recherches esthétiques, de discours sur l'art, mais aussi de collectionnisme : à Florence, il a ainsi consulté le fonds de dessins de l'*Accademia del Disegno*, discuté avec des marchands d'art et étudié les collections des Médicis. Son texte témoigne aussi d'une connaissance fine des *Vies* de Vasari, auxquelles il emprunte, dans son mémoire, la hiérarchie des arts, des époques, et, en partie, des artistes.

I. Un plaidoyer pour la création d'une *Kunstammer* à Dresde

Plus qu'un compte-rendu de voyage, le manuscrit de Kaltemarckt est avant tout une argumentation visant à démontrer à Christian I^{er} l'intérêt de créer une collection d'art à Dresde, tout en lui proposant des solutions pratiques pour la mise en œuvre de cette entreprise. En bon courtisan, il débute son texte en définissant les traits qui rendent un souverain illustre et son nom mémorable. Selon lui, plus que les batailles et les conquêtes militaires, plus que l'établissement d'une paix durable et d'une administration juste, ce sont la protection et l'encouragement de tous les arts qui assurent la pérennité de la gloire du prince. La fondation de bibliothèques pour conserver les œuvres littéraires et historiques consignant et louant les hauts faits du souverain ainsi que la création de collections d'art seraient donc des instruments essentiels au service du souverain, qui lui permettraient de se faire l'égal des grands rois de l'Antiquité (les bibliophiles Ptolémée et Attale par exemple) et des illustres princes de la Renaissance (les Médicis, François I^{er}, Maximilien I^{er} et Henri VIII notamment).

Après avoir cité ces figures d'autorité, Gabriel Kaltemarckt s'attache à circonscrire le champ des objets qui doivent constituer une *Kunstammer* d'une qualité équivalente aux grandes collections d'art européennes contemporaines. Selon lui, doivent y être rassemblés, dans cet ordre de préséance, des sculptures, des peintures, des objets de curiosité et des médailles. Dans la suite du texte, il s'intéresse principalement aux statues et aux tableaux, avant d'aborder un autre type d'œuvres : les gravures. Pour chaque médium, il propose une liste d'artistes dont les œuvres sont à posséder et entreprend d'établir des normes pour la collection. Les noms des sculpteurs et des peintres sont répartis par époque, selon la partition vasarienne : le bel âge de l'Antiquité⁴, le renouveau

⁴ Sur les sources littéraires (Pline l'Ancien, Pausanias, Quintilien, Ovide) utilisées par Kaltemarckt pour écrire ses anecdotes sur l'art antique et établir ses listes de sculpteurs et de peintres antiques, voir : DUBIELZIG, 1990, p. 1-6.

de la fin du Moyen Âge et enfin l'époque de la perfection de l'art à la Renaissance. Dans cette dernière période (qui est la seule concernée pour la gravure), il procède volontiers par écoles géographiques, en plaçant en avant l'Italie, puis en poursuivant avec les pays au nord des Alpes (anciens Pays-Bas espagnols et Allemagne).

Après avoir identifié les artistes qui doivent être représentés dans la *Kunstammer*, Kaltemarckt s'intéresse aux modalités pratiques de la fondation d'une telle collection. Il compare alors les différents moyens de transporter les objets jusqu'à Dresde et, surtout, donne des conseils pour limiter le budget nécessaire aux acquisitions : il avance ainsi l'idée d'un recours général aux copies et moulages afin d'obtenir des pièces de qualité, dont les originaux sont souvent déjà immobilisés dans des collections prestigieuses ou coûtent des sommes beaucoup trop importantes pour le prince d'un État connaissant des difficultés financières. Pour mener à bien les acquisitions et gérer la collection, Kaltemarckt propose de nommer deux gardes de la *Kunstammer*, choisis pour leur érudition, leur savoir sur les trois périodes définies précédemment et pour leurs connaissances en peinture, gravure, sculpture et moulage – autant de qualités que Kaltemarckt s'attribue dans son texte, ce qui laisse à penser que son mémoire était avant tout une tentative d'obtenir une charge à la cour de Saxe⁵.

L'auteur conclut son texte en stipulant que son mémoire n'est que la première étape d'une démarche qui reste à poursuivre (par lui-même, peut-on sous-entendre), et qu'il faudra réfléchir à l'ordonnancement des objets, une fois qu'on en aura rassemblé suffisamment. Il en profite néanmoins pour indiquer que les outils et instruments scientifiques (c'est-à-dire des pièces qui peuvent éventuellement servir à produire les œuvres d'art sans en être elles-mêmes), doivent être conservés hors de la *Kunstammer* et hors de la bibliothèque, dans un espace qui leur serait spécialement dévolu.

II. La critique d'un type de *Kunstammer* inadéquat : état des collections en 1587

Cette dernière remarque, qui semble mal articulée avec le texte qu'elle clôt, est particulièrement importante parce qu'elle fonctionne comme une pointe venant éclairer *a posteriori* la lecture du mémoire. En effet, même si Kaltemarckt passe le fait sous silence, il existe en réalité une *Kunstammer* à Dresde depuis 1560, et sous cette appellation même⁶. Fondée par le père de Christian I^{er}, l'Électeur Auguste I^{er} de Saxe (1526-1586),

⁵ GUTFLEISCH et MENZHAUSEN, 1989, p. 6.

⁶ Voir notamment SYDRAM, 2012A, p. 15-33.

elle comporte plus de neuf mille cinq cents items, ce qui en fait l'une des collections les plus importantes au nord des Alpes avec celle de Munich. En 1587, c'est-à-dire un an après la mort d'Auguste et alors même que Kaltemarckt est en train de rédiger les *Bedencken*, cette collection est en cours d'inventaire, ce que l'auteur ne peut ignorer. La liste⁷ qui est établie à ce moment-là nous apprend qu'il s'agit d'une collection très largement dominée par les outils d'artisanat en bois ou en métal richement ornés. Joachim Menzhausen évalue la part de ces objets à 75 % des items consignés (soit sept mille trois cent cinquante-trois pièces), quand les tableaux, cartes accrochées au mur et sculptures ne représentent que 1,5 % du total (cent trente-cinq œuvres) ; les livres, parmi lesquels se trouvent des livres à figures et des suites d'estampes reliées, constituent quant à eux 3% (deux cent quatre-vingt-huit entrées) de la *Kunstammer*⁸.

Ce que critique ici à mots voilés Kaltemarckt, c'est donc le fait que les collections électorales laissées en patrimoine à Christian I^{er} soient dévolues aux arts et métiers et non aux beaux-arts, autrement dit qu'elles aient une vocation utilitaire (technique et scientifique) quand elles devraient avant tout revêtir une valeur esthétique. Cette volonté de réorienter et de redéfinir la *Kunstammer* transparait dans tout le mémoire de 1587, et se ressent aussi dans les réflexions dédiées aux gravures, qui sont particulièrement symptomatiques des infléchissements drastiques envisagés par l'auteur.

Des estampes sont en effet bien présentes dans les collections d'Auguste I^{er}, où elles revêtent différentes formes : cartes géographiques accrochées aux murs ou roulées sur des tables, livres à figures, recueils d'estampes, albums, gravures en feuilles. À une très large majorité, il s'agit d'œuvres en taille-douce, souvent conservées en regard de dessins. L'inventaire après décès indique que les estampes ponctuent les sept sections de la *Kunstammer*. Dans la première salle (la *Reiskammer* dévolue aux œuvres d'art et objets rares et précieux en lien avec l'étranger), se trouvent des cartes, des paysages, des portraits (dont une matrice de cuivre doré montrant Charles Quint¹⁰) et quelques scènes religieuses. Le deuxième espace, dédié aux arts et techniques, fait voisiner la collection d'outils avec la bibliothèque interne de la *Kunstammer* (distincte de la *Librerey*, déployée dans un espace qui lui est propre), où se trouve rassemblée la majeure partie du fonds

⁷ Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10009 Kunstammer, Sammlungen und Galerien, Nr. 001. Cet inventaire a été publié par SYNDRAM, MINNING, et VÖTSCH, 2010.

⁸ MENZHAUSEN, 1985, p. 71-72 ; repris et augmenté dans MENZHAUSEN, 1995, p. 149-151.

⁹ MELZER, 2010, p. 36-159.

¹⁰ Oeuvre de Jobst Camerer (aujourd'hui Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, [s. n°]).

d'arts graphiques. Dans les autres salles, sont principalement conservées des cartes, des vues de villes ou des représentations d'événements princiers¹¹. La plupart de ces œuvres sont liées au goût personnel de l'Électeur pour les sciences et techniques et sont présentées à proximité immédiate des outils (de maçon, tourneur, médecin, imprimeur, jardinier, etc.) et des instruments scientifiques (compas, horloges, sphères, etc.), dont elles constituent des compléments figurés essentiels, d'autant plus appréciés qu'ils sont facilement cumulables en grand nombre du fait de leur faible encombrement. Les nombreuses cartes, dessinées ou gravées, sont ainsi à mettre en rapport avec la passion d'Auguste I^{er} pour la métrologie et la géographie, et les instruments scientifiques gravés sur papier, tels que l'astrolabe de Leonhard Thurneysser zum Thurn¹², devaient être utilisés au cours des recherches menées par l'Électeur dans la *Kunstammer*. On trouve aussi dans la bibliothèque de deux cent quatre-vingt-huit volumes aménagée dans la deuxième salle des traités de cosmographie (Ortelius, Gemma Frisius), d'astronomie, d'ethnologie (Bertelli, Damman), d'architecture (Vitruve, Alberti, Serlio), de perspective et de géométrie (Jamnitzer, Dürer, Sebald, Hirschvogel). Les côtoient, au sein de cet espace consacré aux sciences appliquées, des suites de gravures religieuses (Virgil Solis), antiquaires (Cock) et ornementales (Cock d'après Cornelis Floris) ainsi que des recueils de portraits (Philips Galle) et de variations architecturales (d'après Vredemann de Vries).

Par la diversité des sujets qu'elles abordent, les gravures d'Auguste I^{er} participent donc de fait à la tentative d'englober et de refléter le monde dans sa totalité au sein de la *Kunstammer* : elles sont là pour documenter, compléter et mettre en valeur les collections et¹³, comme les autres objets qu'elles recèlent, sont destinées à être manipulées et utilisées comme sources¹⁴. L'éclatement des collections graphiques à Dresde répond du reste bien aux préceptes en matière d'ordonnancement édictés par Samuel Quiccheberg à Munich en 1565¹⁵. Selon lui, il faut en effet recourir aux estampes dans toutes les « classes » et « inscriptions » (c'est-à-dire dans tous les sous-ensembles du théâtre de la

¹¹ Par exemple le rouleau du *Cortège funèbre du landgrave Philippe l'Ancien en 1567* gravé au burin par Hans Mai (*loc. cit.*, Ca 184h), exposé près du *Cortège funèbre d'Auguste de Saxe en 1586* par Daniel Bretschneider (*loc. cit.*, Ca 184g), récemment ajouté au moment de l'inventaire de 1587.

¹² Leonhard Thurneysser zum Thurn, *Dess Menschen Circkel und Lauff*, gravure sur bois, 1575 (Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Astron. 71).

¹³ PARSHALL, 1994, p. 7.

¹⁴ Viktor Hantzsch, un des premiers chercheurs à s'être intéressé à la *Kunstammer* d'Auguste I^{er}, pensait que les outils, livres et instruments pouvaient être utilisés voire empruntés par les artisans et les artistes de la cour ; il s'appuie néanmoins sur des sources postérieures au décès de l'Électeur. Cf HANTZSCH, 1902, p. 230.

¹⁵ QUICCHEBERG, 1565.

mémoire qu'est la collection) : aussi en trouvera-t-on aussi bien avec les instruments mathématiques, les objets exotiques, les curiosités naturelles ou les outils d'artisanat qu'avec les statues antiques ou les médailles. Si elles sont donc pensées avant tout comme des objets à valeur documentaire dont l'intérêt est d'éclairer et de compléter le reste des collections, une inscription entière leur est néanmoins réservée dans la cinquième classe : une bibliothèque interne à la *Kunstammer* est ainsi prévue pour abriter les suites reliées, recueils ou albums de gravures – exactement comme ce qui est mis en place à Dresde par Auguste I^{er}.

III. Propositions pour réformer les collections d'estampes de la *Kunstammer*

A. Redéfinition des fonctions de la *Kunstammer*

La place réservée aux estampes par Gabriel Kaltemarckt est bien différente du programme de Quiccheberg. Dans les *Bedencken*, les gravures dignes d'être conservées sont considérées, au même titre que les peintures et les sculptures, avant tout comme des œuvres d'art, fruits du génie de personnalités renommées et choisies parmi les meilleures de l'histoire de l'art. C'est à cette seule condition que les estampes peuvent être mises au service de trois causes : la gloire du prince, la morale et Dieu, qui sont les finalités de toute collection d'art authentique selon Kaltemarckt.

Comme toutes les œuvres d'art, les gravures ont un rôle à jouer dans la conservation de la mémoire du nom du prince. Si Christian I^{er} veut que la postérité de ses hauts faits soit assurée, comme l'a été celle de Ptolémée en Égypte ou comme l'est celle des Médicis à Florence, s'il veut rivaliser avec eux sur le plan de la mémoire, il doit s'intéresser davantage aux arts. De manière surprenante, Kaltemarckt détourne très rapidement cette équation de la question du mécénat pour la porter sur le terrain de la collection, envisagée comme « *sterckung der gedechtnus*¹⁶ », autrement dit comme un moyen efficace d'acquérir une forme d'immortalité tant auprès de ses alliés que de ses ennemis. Kaltemarckt ne développe pas davantage cette idée, mais on peut penser qu'il fait dériver ici le champ du « théâtre de la mémoire » du macrocosme vers le prince, qui est désigné comme seul véritable principe de la *Kunstammer*. Dans le nouvel ordre ainsi esquissé, Kaltemarckt ne semble ménager aucune place à des œuvres de commande qui

¹⁶ Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 9835/12, f° 8r.

célébreraient explicitement l'Électeur de Saxe, leur préférant, sans avancer la moindre justification, des œuvres préexistant au prince ou dont l'exécution contemporaine ne dépendrait pas de lui, mais sur lesquelles il pourrait néanmoins faire acte de propriété.

De cette ambition politique et historique, Kaltemarckt passe à des considérations morales : collectionner les œuvres d'art inciterait à vivre selon des préceptes justes (« dem guten nachzufolgen, und das böse zumeiden¹⁷ »). Rassembler des peintures, des gravures ou des sculptures aurait ainsi pour intérêt de former le public (notamment la jeunesse) à la vertu en lui mettant sous les yeux des figures exemplaires de l'histoire sainte, antique ou contemporaine, parmi lesquelles, évidemment, celle de Christian I^{er}. Le plaisir de la vue serait donc mis au service d'une juste cause, celle de l'édification de la jeunesse, formée en même temps à la moralité et au bon goût.

Cette formation morale et esthétique par la fréquentation des collections d'art est enfin portée à un troisième niveau par Kaltemarckt : celui de la foi. Parce qu'il est capable de provoquer chez l'homme une honnête joie (« gebürlich[e] eerlich[e] freude¹⁸ »), l'art doit être regardé comme un don de Dieu. Accorder sa juste place à l'œuvre d'art, en faire un objet de collection à la fois esthétique et éthique, revient donc à accepter de manière authentique ce don. Le prince luthérien est donc celui qui ne s'adonne pas à un usage hérétique des images : il rejette non seulement l'idolâtrie pratiquée par les peuples antiques et les papistes, mais aussi l'iconoclasme prôné par les calvinistes et les musulmans. Alors que tous les exemples de collectionneurs de la Renaissance qu'il cite sont catholiques (à l'exception de Henri VIII), Kaltemarckt cherche donc à définir une pratique du collectionnisme qui serait proprement luthérienne et la singularise davantage par ses intentions que par les moyens de son application, qui ne diffèrent en rien de ceux employés par ses modèles papistes. Comme il s'agit d'un texte rédigé dans un contexte courtisan, qui est destiné à plaire à son destinataire et qui n'a aucune ambition théologique, Kaltemarckt ne développe pas davantage l'argument de l'œuvre d'art comme juste moyen d'honorer Dieu¹⁹. Rappelons simplement que nous sommes en Saxe, terre d'origine de la Réforme luthérienne et que, malgré des réserves²⁰, le nouveau culte

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Loc. cit.*, f. 8v.

¹⁹ Notons que la première salle de la *Kunstammer* d'Auguste I^{er} de Saxe expose une estampe représentant une assemblée luthérienne en prière (anonyme allemand, *Vera Imago Veteris Ecclesiae Apostolicae*, burin, fin du XVI^e s. ; aujourd'hui Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, A 129323), comme pour présider au reste des collections et les placer sous la protection de Dieu.

²⁰ Sur les usages ou le rejet des images chez les luthériens et les calvinistes, voir notamment : EIRE, 1990, p. 51-68.

reconnaît volontiers à l'image des fonctions pédagogiques, un rôle dans les loisirs et une place dans l'exercice de la foi²¹. Kaltemarckt prend néanmoins soin de mentionner ces points dans son mémoire afin de convaincre le nouveau prince de ne pas céder à son conseiller principal, le calviniste Nikolaus Krell, sur la question des œuvres d'art²².

B. Une collection des meilleurs graveurs

Les trois ambitions définies par Kaltemarckt pour la *Kunstkammer* de Dresde, qui appliquent dans un cadre temporel les fonctions dévolues à l'image par le luthéranisme, ne peuvent se réaliser que par l'accumulation d'œuvres d'excellente qualité, réalisées par les meilleures maîtres des grandes disciplines artistiques. Aussi l'auteur s'attache-t-il à proposer de longues listes d'artistes devant nécessairement être représentés dans toute *Kunstkammer* authentique.

Pour ce qui concerne la gravure, il cite quarante-trois noms²³ [figures 1 et 2]. La liste s'ouvre avec Albrecht Dürer (1471-1528), peintre-graveur dont la renommée est si considérable au XVI^e siècle que toute collection graphique de qualité se doit d'en posséder les gravures sur cuivre et sur bois²⁴. La préséance semble lui être accordée du fait de son excellence technique, de la valeur reconnue à ses œuvres par le marché de l'art, mais sans doute aussi du fait de sa germanité. Le choix de placer Albrecht Dürer immédiatement devant l'Italien Marcantonio Raimondi (v. 1480-v. 1534), graveur mis en avant par Giorgio Vasari²⁵ (source évidente des *Bedencken*) ne peut en effet qu'être significatif : cela vise à signaler le point de vue septentrional de l'entreprise de Kaltemarckt et témoigne de sa volonté de rééquilibrer une histoire de l'art écrite par des Italiens en y faisant entrer largement les grandes figures artistiques du nord des Alpes.

²¹ KAUFMANN, 2002, p. 409.

²² Cat. expo. HAMBOURG, NEW YORK et ROME, 2004-2005, p. 28-29.

²³ L'identification des graveurs cités dans cette liste est proposée par MELZER, 2010, p. 235-237.

²⁴ On trouve ainsi de nombreuses œuvres de Dürer dans les collections d'estampes princières contemporaines de Christian I^{er}, telles que celles de Philippe II d'Espagne (1527-1598), d'Albert V (1528-1579) et Guillaume V (1548-1626) de Bavière ou de Ferdinand de Tyrol (1529-1595). Cf BUBENIK, 2013, p. 39-74.

²⁵ VASARI, 1568 ; trad. CHASTEL, 1984, p. 55-140.

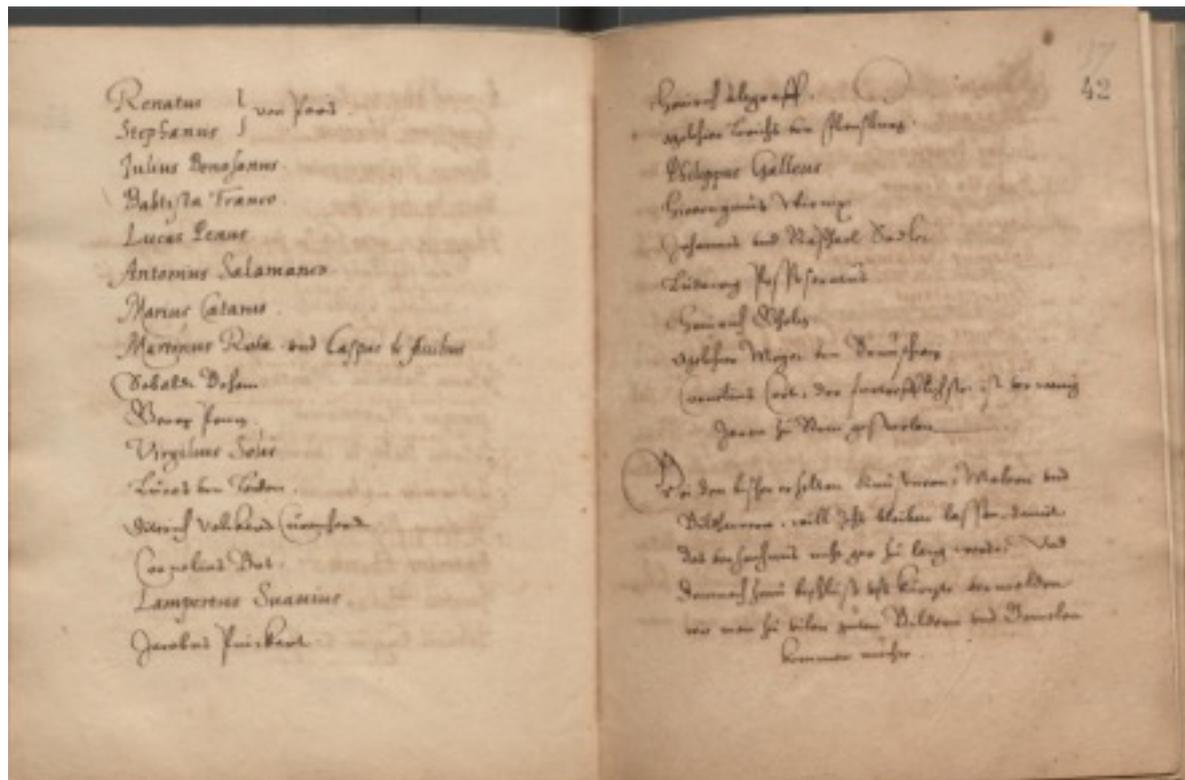
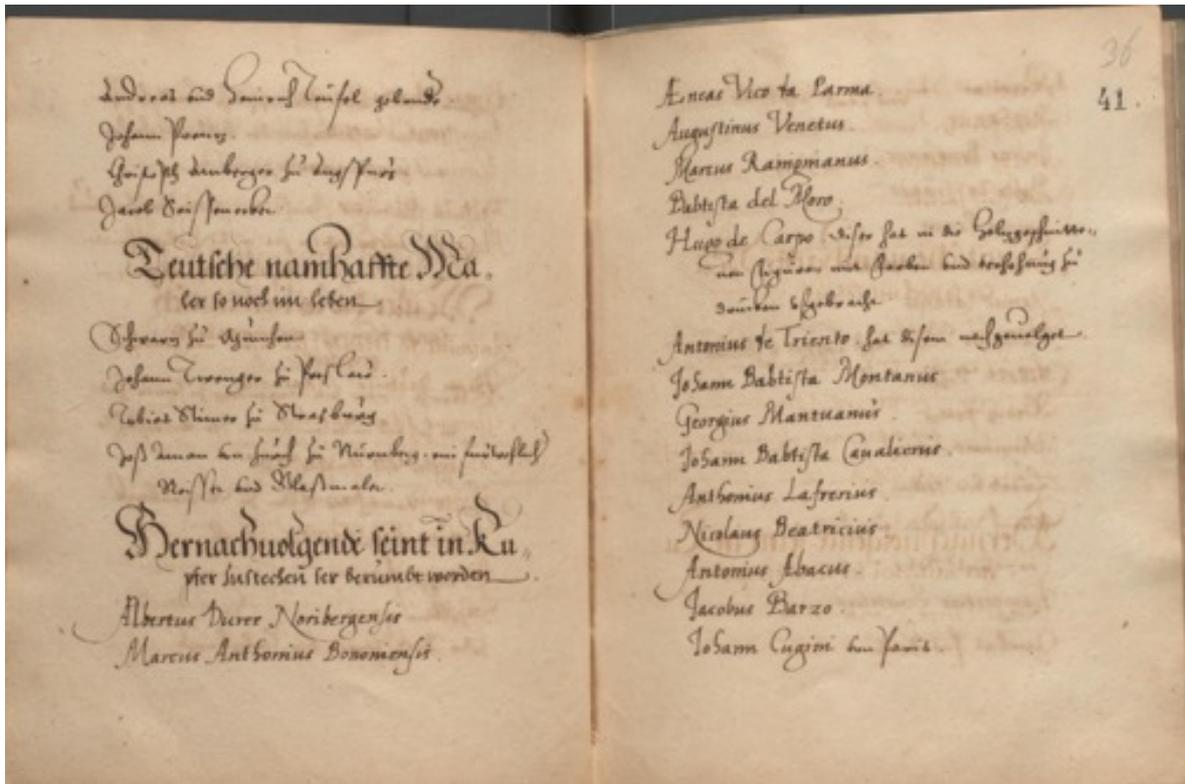


Fig. 1 et 2 : liste des meilleurs graveurs selon Gabriel Kaltemarckt (Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 9835/12, Bl. 40v-42r. Original et reproduction : tous droits réservés © Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden).

Le patronage de Dürer est d'autant plus visible que, juste après son nom, débute une série de quatorze graveurs italiens : outre Marcantonio Raimondi, interprète de Raphaël déjà cité, on y trouve, dans cet ordre d'apparition : Enea Vico (1523-1563), Agostino Veneziano (v. 1490-v. 1540), Marco Dente da Ravenna (v. 1490-1527), Battista del Moro (v. 1512-1573), Ugo da Carpi (1480-1532, désigné comme l'inventeur de la gravure sur bois en *chiaroscuro*), Antonio da Trento (1500-v. 1550), Giovanni Battista Montano (1534-1621), Giorgio Ghisi (1512-1582), Giovanni Battista de Cavalieri (v. 1525-1601), les deux Français installés à Rome Antoine Lafréry (v. 1512-1577) et Nicolas Béatrizet (1510 / 1515-1565/1577), l'architecte Antonio Labacco (1495-1567) et un « Jacobus Barzo » qui est sans doute Vignole (1507-1573). Suivent trois figures françaises de l'École de Fontainebleau : Jean Cousin Père (v. 1490/1500-1560/1562), René Boyvin (1525-1625 ?) et Etienne Delaune (1518/1519-1583), puis Kaltemarckt revient aux graveurs italiens avec Giulio Bonasone (v. 1500-1574), Battista Franco (1498-1561), Luca Penni (v. 1500-1556), Antonio Salamanca (1500-1562), Mario Cartaro (v. 1560-1623), Martino Rota (1520-1583) et enfin Gaspare ab Avibus (1536-1580). La seconde partie de la liste est entièrement consacrée aux graveurs issus des États allemands ou des anciens Pays-Bas : Hans Sebald Beham (1500-1550), Georg Pencz (v. 1500-1550), Virgil Solis (1514-1562), Lucas de Leyde (1494-1533), Dirck Volckertsz. Coornhert (1522-1590), Cornelis Bos (1506/1510-1556), Lambert Suavius (1510-v. 1567), un certain « Jacobus Pinckart », Heinrich Aldregraver (1502-1561), Melchior Lorck (1527-1583), Philips Galle (1537-1612), Hieronymus Wierix (v. 1553-1619), les frères Jan (1550-1600) et Raphael Sadeler (1560-1628). L'énumération se conclut avec les romanistes Lodewijk Toeput (actif en Italie sous le nom de Pozzoserrato jusqu'en 1603), Hendrick Goltzius (1558-1617), Melchior Meier (actif 1572-1582) et Cornelis Cort (1533-1578). À cette liste, il faut aussi ajouter le nom de Jost Amman (1539-1591), cité avec les peintres allemands vivants, mais également désigné comme graveur.

Ce document constitue sans conteste l'une des énumérations de graveurs et d'éditeurs d'estampes les plus complètes existant au XVI^e siècle dans un texte théorique. Si on la compare avec la « Vie de Marcantonio Raimondi », on constate qu'elle comporte une vingtaine de noms ignorés par Vasari, tous choisis parmi les artistes nordiques. Cela s'explique certes par l'origine géographique de Kaltemarckt déjà évoquée, mais aussi par l'enrichissement considérable que connaît l'offre d'estampes en Europe du Nord dans la seconde moitié du siècle. La grande originalité de Kaltemarckt est donc de prendre acte des développements récents du marché de l'estampe, notamment de la fondation à Anvers des dynamiques maisons d'édition de Hieronymus Cock, Hieronymus Wierix et

Philips Galle. Il intègre également au recensement initié par Vasari les graveurs maniéristes flamands, en particulier Hendrick Goltzius et Cornelis Cort, qui portent la modernité artistique au nord des Alpes au moment de la rédaction du mémoire.

S'il est plus complet que ses contemporains, le panorama de l'histoire de la gravure que dresse ici Kaltemarckt présente néanmoins des limites. Il exclut notamment les origines de cet art, qu'il ne fait pas remonter en deçà des années 1490, période où le jeune Dürer (artiste le plus ancien de sa liste) réalise ses premières gravures : ne l'intéressent donc pas les premiers burins rhénans ou italiens, et encore moins les gravures sur bois des premières décennies, souvent réalisées par des artistes anonymes ou auxquels il ne prête que peu d'intérêt. D'autre part, Kaltemarckt se contente d'énumérer des noms, sans apporter aucune indication (hormis pour Ugo da Carpi et Cornelis Cort) ni commentaire esthétique²⁶ ; de même, aucune œuvre n'est singularisée dans cette liste, qui fait la part belle à des individualités plus qu'à des productions. Encore une fois, dans le contexte courtisan qui est celui de la rédaction du texte, il est probable que l'auteur se soit imposé une certaine concision afin de ne pas lasser son lecteur princier, tout en laissant entendre qu'il en sait davantage sur le sujet et que, à la demande de son protecteur, il pourrait développer plus avant son propos : son but est ici seulement de suggérer sa fine connaissance des graveurs du XVI^e siècle (ce qui, rappelons-le, est un des traits que tout bon garde des collections doit posséder) afin d'obtenir une charge à la cour.

C. Le rôle des gravures d'interprétation

Dans sa liste de graveurs fameux, Gabriel Kaltemarckt prend en compte aussi bien les peintres-graveurs que les interprètes d'autres artistes : dans la *Kunstkammer* peuvent donc se côtoyer, sans aucune frontière, les estampes d'invention et les gravures reproduisant des œuvres d'art réalisées dans d'autres media, notamment des tableaux et des statues.

C'est cette seconde catégorie d'estampes qu'évoque plus particulièrement la fin du mémoire²⁷. Les gravures sont envisagées par l'auteur comme des moyens de copier des œuvres d'art qui ne peuvent appartenir à l'Électeur, soit parce qu'elles sont beaucoup trop

²⁶ Le seul jugement de valeur concernant un graveur est porté sur Lucas de Leyde, dont il souligne, dans sa section consacrée à la peinture, la moindre valeur face à Albrecht Dürer. Cf Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 9835/12, f° 37v.

²⁷ *Ibid.*, f. 47v.

chères, soit parce qu'elles ont déjà un propriétaire. Avec les moulages en plâtre et les copies peintes de tableaux, les estampes peuvent donc servir d'expédients tout à fait acceptables pour remplir les collections saxonnes d'œuvres d'excellente qualité. Leur coût relativement faible à l'achat, la facilité avec laquelle elles peuvent être transportées jusqu'à Dresde et stockées dans la *Kunstammer* ainsi que l'existence de structures de distribution bien organisées sont autant d'atouts favorisant l'entrée en masse des gravures dans les collections.

Lorsqu'il évoque les reproductions d'œuvres réalisées dans d'autres media, on peut imaginer que Kaltemarckt a en tête des estampes comme celles gravées par Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, les *Jugements derniers* de Giorgio Ghisi et Nicolas Béatrizet d'après Michel-Ange, le *Laocoon* de Marco Dente ou bien encore les planches montrant des statues antiques éditées par Antoine Lafréri dans le *Speculum Romanae Magnificentiae*. Puisque figurent dans la liste deux contrefacteurs de Dürer, les graveurs Hieronymus Wierix et Marcantonio Raimondi, il est également possible qu'il envisage le cas des copies gravées d'après des estampes originales. Cela est même d'autant plus probable que la notion d'authenticité des estampes n'est que rarement prise en considération par les collectionneurs de la Renaissance.

Toujours est-il que l'estampe est envisagée par Kaltemarckt comme un substitut, une représentation faisant signe vers un original absent, dont elle enregistre les traits pour les transmettre au spectateur. À ce titre, elle ressort donc de l'*imago contrafacta*²⁸, dont un large usage est fait dans les *Kunstammern* à vocation universelle, telles que celle d'Albert V de Bavière²⁹. Ici néanmoins, son champ d'application est restreint uniquement à la représentation d'œuvres d'art et il ne lui est pas demandé d'offrir un aperçu de la diversité de la nature. Chez Kaltemarckt, les gravures fonctionnent comme les instruments privilégiés d'une appropriation symbolique opérée par le collectionneur sur des œuvres d'art qui sont à la fois présentes physiquement dans la *Kunstammer* (les estampes comme œuvres d'art à part entière), mais qui peuvent aussi n'y être qu'en puissance (les estampes en tant que représentations d'objets hors de la portée du prince, comme des tableaux des grands maîtres ou des statues antiques célèbres). Cette équivocité de la nature de l'estampe, telle qu'elle est pensée par l'érudit, est mise au service de l'enrichissement réel et virtuel des collections et contribue à les démultiplier jusqu'à y

²⁸ Pour une étude lexicale et ses champs d'application à la Renaissance, cf PARSHALL, 1993, p. 554-579.

²⁹ PILASKI KALIARDOS, 2013, p. 135-174.

intégrer, par simulacres, des objets appartenant à d'autres collections pour les subordonner symboliquement à Christian I^{er}.

Conclusion. Un texte suivi d'effets ?

Au terme de notre analyse, la question d'une éventuelle application du programme de Gabriel Kaltemarckt se pose évidemment. Le fait est que, malgré son caractère fortement prescriptif, ce mémoire est resté pendant plusieurs décennies lettre morte. La tentative même de son auteur d'obtenir une charge de conseiller artistique ou de garde des collections à la cour de Saxe semble avoir été un échec, puisque son nom ne figure dans aucun registre du personnel princier. L'audience de son texte a, selon toute vraisemblance, également dû être fort restreinte, dans la mesure où il n'a été publié qu'au XX^e siècle : sans doute n'a-t-elle pas dépassé la cour et le cercle des connaisseurs et des artistes de Dresde où, selon l'usage du temps, le manuscrit a néanmoins pu circuler. Le principal destinataire du mémoire, Christian I^{er}, n'en fit en tout cas que peu d'usage puisque, durant son court règne (1586-1591), la *Kunstammer* ne changea pas radicalement de visage. Il semblerait même que le souverain ait eu à cœur de la conserver telle qu'il l'avait trouvée lors de son accession au trône en mémoire de son père.

Un infléchissement est tout de même à noter, et il concerne les gravures : plusieurs artistes cités par Kaltemarckt font leur entrée dans la *Kunstammer* durant cette courte période. En 1588 et 1591, Christian I^{er} fait en effet l'achat, pour une somme inconnue, d'un œuvre complet d'Albrecht Dürer auprès d'Endres Cranach, fils du peintre Lucas Cranach le Jeune³⁰. Il ajoute ainsi à la collection électorale, déjà pourvue des traités de géométrie du peintre-graveur, soixante-quinze gravures sur cuivre et cent-trente gravures sur bois : entrent alors dans la *Kunstammer* des estampes en feuilles, les grandes suites (l'*Apocalypse*, la *Grande Passion*) et des œuvres monumentales comme le *Grand char triomphal* et l'*Arc de triomphe de Maximilien I^{er}*³¹. Cette acquisition marque véritablement l'entrée de la gravure sur bois artistique dans les collections. Sous Christian I^{er}, la collection de gravures s'enrichit également d'une suite de la *Passion du Christ* gravée par

³⁰ MELZER, 2010, p. 215-216.

³¹ Ces nouvelles acquisitions et leur provenance sont consignées dans l'inventaire de la *Kunstammer* en 1595 : Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10009 Kunstammer, Sammlungen und Galerien, Nr. 003, f° 90r, 242r, 244r-245r ; publié partiellement dans MELZER, 2010, p. 560-570.

Adriaen Collaert (d'après des dessins de Stradanus) et éditée par Philips Galle, cadeau du Hofmarshall Christof von Loß³².

Mais la véritable conversion de la *Kunstammer* se fait une trentaine d'années après la mort de Christian I^{er}, à partir de 1624. Sous l'impulsion du garde des collections Lucas Brunn, qui connaît vraisemblablement le mémoire de Kaltemarckt, soigneusement conservé dans les archives électorales, la disposition des collections est totalement remaniée et les œuvres d'art sont alors réparties par médium. À partir de ce moment-là, les gravures sont rassemblées avec les dessins, et non plus éclatées entre différents lieux de la collection³³.

³² Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10009 Kunstammer, Sammlungen und Galerien, Nr. 003, f° 240r.

³³ MELZER, 2010, p. 197.

Table des illustrations

Fig. 1 et 2 : liste des meilleurs graveurs selon Gabriel Kaltemarckt (Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 9835/12, Bl. 40v-42r. Original et reproduction : tous droits réservés © Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden).

Sources

Sources manuscrites :

Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10009 Kunstammer, Sammlungen und Galerien, Nr. 001 : inventaire de la *Kunstammer* (1587).

Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10009 Kunstammer, Sammlungen und Galerien, Nr. 003 : inventaire de la *Kunstammer* (1595).

Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 9835/12 : KALTEMARCKT, Gabriel, *Bedencken, wie eine kunst-cammer aufzurichten seyn mochte* (1587).

Éditions des sources manuscrites :

DÄMMIG Matthias, « Gabriel Kaltemarckts *Bedencken, wie eine kunst-cammer aufzurichten seyn mochte* von 1587 mit einer Einleitung » in SYNDRAM Dirk et MINNING Martina (éds.), *Die kurfürstlich-sächsische Kunstammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung*, Dresde : Sandstein Verlag, 2012, p. 46-61.

GUTFLEISCH Barbara et MENZHAUSEN Joachim, « *How a Kunstammer Should Be Formed: Gabriel Kaltemarckt's Advice to Christian I of Saxony on the Formation of an Art Collection, 1587* », *Journal of the History of Collections*, 1, 1, 1989, p. 3-32.

KALTEMARCKT Gabriel, *Paradiswasser, Das ist Beschreibung der vier Wasser, Pison, Gihon, Hidekel und Phrath [...]*, Leipzig : Henning Grossen, 1605.

SYNDRAM Dirk, MINNING Martina et VÖTSCH Jochen, *Die Inventare der kurfürstlich-sächsischen Kunstkammer in Dresden*, vol. I, *Das Inventar von 1587*, Dresde : Sandstein Verlag/Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2010.

Sources imprimées :

CHASTEL André (dir.), *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. VII, Paris, Berger-Levrault, 1984.

QUICCHEBERG Samuel, *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, Munich : Adam Berg, 1565.

VASARI Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, V, 2^e éd., Florence : Filippo et Jacopo Giunti, 1568.

Bibliographie

BRAKENSIEK Stephan, *Vom « Theatrum mundi » zum « Cabinet des Estampes » : das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821*, Zurich et New York : Georg Olms Verlag, 2003.

BUBENIK Andrea, *Reframing Albrecht Dürer. The Appropriation of Art, 1528-1700*, Farnham ; Burlington : Ashgate, 2013.

DUBIELZIG Uwe, « Ancient Art in Gabriel Kaltemarckt's *Kunstkammer*. Literary Sources of the Passages on Antiquity », *Journal of the History of Collections*, 2, 1, 1990, p. 1-6.

EIRE Carlos M. R., « The Reformation Critique of the Image » in SCHRIBNER Bob (éd.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden : Otto Harrassowitz Verlag, 1990, p. 51-68.

HANTZSCH Viktor, « Beiträge zur älteren Geschichte der kurfürstlichen Kunstkammer in Dresden », *Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde*, XXIII, 3-4, 1902, p. 220-295.

KAUFMANN Thomas, « Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum » in BLICKE Peter (éd.), *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, Munich : Oldenbourg, 2002, p. 407-454.

MARX Barbara, *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, Berlin et Munich : Deutscher Kunstverlag, 2005.

MELZER Christien, « Zur Vorgeschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts zwischen 1560 und 1738 », *RIHA Journal*, 4, 2010, en ligne.

<http://www.riha-journal.org/articles/2010/melzer-vorgeschichte-dresdner-kupferstich-kabinett> [consulté le 01/05/2016].

MELZER Christien, « Zur Theorie der Druckgraphik in Gabriel Kaltemarckts *Bedencken, wie eine Kunst Cammer aufzurichten sein möchte* (1587) » in CASTOR Markus (dir.), *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin et Munich : Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 223-240.

MELZER Christien, *Von der Kunstkammer zum Kupferstich-Kabinett : zur Frühgeschichte des Graphiksammlens in Dresden (1560-1738)*, Zurich et New York : Georg Olms Verlag, 2010.

MENZHAUSEN Joachim, « Elector Augustus's *Kunstkammer* : an Analysis of the Inventory of 1587 » in IMPEY Oliver et MACGREGOR Arthur (éds.), *The Origins of Museum: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford : Clarendon Press, 1985, p. 69-75.

MENZHAUSEN Joachim, « Kurfürst Augusts Kunstkammer. Eine Analyse des Inventars von 1587 », *Neues Archiv für Sächsische Geschichte*, 66, 1995, p. 147-156.

MÜLLER Jürgen, « Renovatio artis Saxoniae. Sull' interpretazione dei *Bedenken* di Gabriel Kaltemarckt del 1587 » in EBERT-SCHIFFERER Sybille (éd.), *Scambio culturale con il nemico religioso : Italia e Sassonia attorno al 1600*, actes de la journée d'étude internationale (Rome, 4-5 avril 2005), Milan : Silvana, 2006, p. 129-141.

PARSHALL Peter, « Imago Contrafacta : Images and Facts in the Northern Renaissance », *Art History*, 16, 4, 1993, p. 554-579.

PARSHALL Peter, « Art and the Theater of Knowledge: The Origins of Print Collecting in Northern Europe », *Harvard University Art Museums Bulletin*, 2, 3, 1994, p. 7-36.

PILASKI KALIARDOS Katharina, *The Munich Kunstkammer. Art, Nature, and the Representation of Knowledge in Courtly Contexts*, Tübingen : Mohr Siebeck, 2013.

SYNDRAM, 2012A

SYNDRAM Dirk, « Die Anfänge der Dresdner Kunstkammer » in SYNDRAM Dirk et MINNING Martina (éds.), *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung*, Dresde : Sandstein Verlag, 2012, p. 15-45.

SYNDRAM, 2012B

SYNDRAM Dirk et MINNING Martina (éds.), *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung*, Dresde : Sandstein Verlag, 2012.

Catalogue d'exposition :

Princely Splendor: The Dresden Court, 1580-1620, Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, 10 juin - 26 septembre 2004 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 26 octobre 2004 - 30 janvier 2005 ; Rome, Fondazione Memmo - Palazzo Ruspoli, 1^{er} mars - 29 avril 2005 (Dirk SYNDRAM et Antje SCHERNER, Milan : Electa, 2004).