

## La diffusion de la connaissance

Entre science et art

**Marcia Reed**

Traducteur : Rémi Mathis

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1065>

DOI : [10.4000/estampe.1065](https://doi.org/10.4000/estampe.1065)

ISSN : 2680-4999

### Éditeur

Comité national de l'estampe

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 66-69

ISSN : 0029-4888

### Référence électronique

Marcia Reed, « La diffusion de la connaissance », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 238 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1065> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.1065>

---



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

## LA DIFFUSION DE LA CONNAISSANCE, ENTRE SCIENCES ET ART

Susan Dackerman (dir.), *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museums ; New Haven and London, Yale University Press, 2011. ISBN 978-0300171075.

Marcia Reed (trad. de R. Mathis)

Ne pesant pas moins de 4 kilos, cet impressionnant volume de 442 pages, élégamment conçu, est le catalogue détaillé de l'exposition du même nom. Cette dernière a eu lieu aux Harvard Arts Museums du 6 septembre au 10 décembre 2011, puis au Northwestern University's Block Museum du 17 janvier au 8 avril 2012. Elle portait sur l'importance de l'art, et en particulier des estampes, dans le développement des sciences, et surtout dans la diffusion des expériences et des découvertes faites en Europe aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

L'ouvrage a été publié sous la direction de Susan Dackerman, qui a travaillé depuis 2005 sur ce projet colossal avec un grand nombre de chercheurs, à la fois spécialisés en histoire de l'art et en histoire des sciences, ainsi qu'avec une équipe de doctorants. Cette manière de procéder renvoie au travail collaboratif d'observation et d'étude des artistes et savants dont il est question dans l'exposition.

Dans son introduction « *Prints as Instruments (les estampes comme instruments)* », Susan Dackerman expose l'objectif de sa recherche. Elle s'applique à redéfinir la manière dont on considère les histoires de l'art et des sciences, soulignant la forte collaboration entre artistes, artisans, fabricants d'instruments, tenants de la philosophie naturelle, cosmologistes, cartographes, historiens, docteurs et botanistes. Les artistes ne se contentaient pas de travailler au service des professionnels et praticiens qui concevaient les expériences et faisaient les découvertes, en publiant leurs trouvailles. Les estampes elles-mêmes modelaient bien plutôt les pratiques d'observation et de découverte scientifiques. Elles constituaient le véhicule parfait pour accumuler et publier le corpus toujours plus important de connaissances dans la mesure où elles donnaient accès à des données visuelles dotées d'une autorité propre, qui pouvaient être revues et augmentées.

Les qualités tactiles et, dans certains cas, la troisième dimension facilitaient l'explication et la conceptualisation. L'estampe se trouve ainsi liée aux instruments de la science, tels que les cadrans solaires ou les globes que l'on pouvait construire en papier (ill. 1 et 2) ; ainsi qu'aux pratiques d'investigation, comme la dissection, illustrée par les estampes à rabat qui ornent les textes anatomiques.

L'exposition présente des exemples d'époque de ces œuvres et instruments scientifiques de papier, que les visiteurs peuvent manipuler. Mais Susan Dackerman va plus loin : dans cette exposition, elle vise à démontrer que les œuvres des artistes, parce qu'elles le documentent et permettent la diffusion de la connaissance, stimulent le progrès scientifique.



III. 1. Georg Hartmann, Astrolabe, Nuremberg, 1540. Laiton. Adler Planetarium & Astronomy Museum, Chicago, Illinois, M-22. Photo: Adler Planetarium & Astronomy Museum.

III. 2. Georg Hartmann, Astrolabe en papier, Nuremberg, 1542. Estampe (burin) collée sur carton et bois avec une pièce de laiton. Museum of the History of Science, University of Oxford, Inv. 49296. Photo: Museum of the History of Science, University of Oxford.

En étant publiées, les œuvres scientifiques acquièrent une autorité, dont on peut donner les références, et qui peut être mise en cause. Dans ses diverses formes – cartes, diagrammes, plans... – les estampes peuvent éclairer des concepts peu adaptés aux explications textuelles ; parfois même en servant de modèles de démonstration.

L'exposition se révèle particulièrement intelligente quand elle prend en compte les diverses disciplines scientifiques émergentes, et sa structure est rigoureusement adaptée. Les entrées du catalogue reviennent sur chaque estampe, ainsi que sur le texte. Le volume reflète bien l'organisation de l'exposition – les espaces privilégiés étant traités sous la forme de chapitres écrits par des spécialistes : *Printmaking and Knowledge* (L'estampe et la connaissance) ; *Constellation and Configuration* (Constellation et configuration) ; *Observing Nature* (Observer la nature) ; *The Rhinoceros* (Le rhinocéros) ; *Theater of Nature* (Le théâtre de la nature) ; *Measurement* (La mesure) ; *Printed Instruments* (Instruments imprimés) ; *Mapping* (Cartographie), et *Allegories of Knowledge* (Allégories de la connaissance).

Ces thèmes ne se déroulent pas forcément parallèlement les uns aux autres, mais ils s'enrichissent mutuellement et se recouvrent pour raconter une histoire collective : comment le développement de la science a été favorisé par la coopération de l'art et des savants, et le caractère complémentaire de leur production. Comme le démontrent les chapitres sur l'astronomie, la botanique et l'anatomie (Observation), celui sur l'histoire naturelle illustrée (Théâtre de la nature) et surtout l'article « Georg Hartmann and the Development of Printed Instruments in Nuremberg » de Suzanne Karr Schmidt, dans certains cas, on ne peut même pas parler de communautés fermées mais de groupes qui échangent de manière collégiale et s'appuient sur les compétences et les réalisations les uns des autres.



III. 3. Anonyme, d'après Albrecht Dürer et Hans Liefrinck le Vieux, *Rhinoceros*, v. 1550. Gravure sur bois colorée à la main, typographie et empreintes de plantes. British Museum, 1928.0310.98. Photo: The Trustees of the British Museum.

On ne pouvait qu'être fasciné par cette exposition, d'autant que le catalogue est un véritable coffre aux trésors par sa sélection de textes et d'images sur les histoires entrelacées de l'art et de la science. Par instants – délicieux –, les estampes se transforment en une divertissante parade de spécimens à la fois impressionnants et curieux : des baleines échouées aux images astrologiques des animaux qui résident dans les cieux, en passant par l'impressionnant « Great Lion » de Jacques de Gheyn II, dans le chapitre sur le « Théâtre de la nature ». Les portraits d'animaux illustrent ce chevauchement en élargissant le réservoir de la connaissance. Pour paraphraser les remarques introductives de Susan Dackerman lors de la conférence du 3 décembre 2011, les estampes représentent ce que l'on sait – pas forcément ce que l'on observe ou peut observer. La vraisemblance n'est donc pas toujours le but premier ; il arrive couramment que les représentations soient adaptées ou simplifiées pour faire passer certaines idées.

L'exposition souligne l'importance de Dürer et cela dès les premières sections. Le clou est son rhinocéros, gravure sur bois qu'il réalise en 1515, qui apparaît dans plusieurs sections, attestant sa popularité mais aussi l'autorité de cette représentation. Afin d'entrer dans les détails, le catalogue propose une section entière sur le Rhinocéros, « Dürer's Indexical Fantasy: The Rhinoceros and Printmaking » qui aborde la fonction à la fois « fantastique et littérale » (p. 170) d'images iconiques telles que celle-ci. Susan Dackerman observe que cette image en particulier « incarne la tension envahissante entre les premiers développements de la recherche empirique à partir de la nature et l'émergence de pratiques artistiques qui expriment la nature de la représentation en soi » (p. 165)

Non seulement les estampes exposées sont d'une excellente qualité, mais elles sont aussi représentatives de l'histoire des pratiques d'impression et de collection. À travers des exemples remarquables, l'exposition traite du fait que les estampes soient des multiples, mais aussi que les tirages soient véritablement unique

par leur qualité, leur papier ou le traitement subi. Le British Museum a prêté une copie tardive du rhinocéros de Dürer publié à Anvers, dans un encadrement d’empreintes de plantes naturelles (ill. 3). Bien qu’il ne s’agisse pas de la plus sublime des estampes, c’est un exemple extraordinaire d’un autre type de gravure directement liée aux observations scientifiques des spécimens botaniques, curieusement apparié avec l’animal emblématique de l’exotisme. Bravo à Susan Dackerman d’avoir compris combien il était révélateur de voir côte à côte le rhino relevant de l’art et les plantes imprimées d’après de véritables spécimens. Parmi un grand nombre de très belles estampes qui lient à la fois les cadrans solaires à la religion et aux instruments de mesure astronomiques, une estampe populaire légèrement choquante dépeint la science de manière scatologique. *Le Cadran solaire humain* (ill. 4) d’après Peter Flötner. Les pieds du personnage sont posés sur un cadran solaire et un sablier rempli d’excréments. L’instrument est arrimé dans sa bouche et son anus, dans lequel le spectateur regarde, avec en premier-plan un énorme étron.

Les livres sur l’estampe osent [rarement ?] être de belle tenue. En combinant l’art, les sciences, l’histoire et la culture populaire, cet imposant catalogue est le paradigme de l’édition qui combine l’érudition dans ce qu’elle a de plus rigoureux et imaginatif et les images frappantes des œuvres sur papier. L’ouvrage reproduit les œuvres avec soin et minutie et rend justice à l’impressionnant déploiement d’œuvres de l’exposition. Le rythme des articles, courts mais riches en renseignements et remarquablement écrits, entrecoupés des entrées du catalogue et d’illustrations pour chacune de ces entrées, est très agréable. Et quand on aborde le livre, quelle merveilleuse rencontre que ce rhinocéros de Dürer, qui se déroule au long des première et quatrième de couverture, la tête tournée vers l’ouverture. Le traitement ornemental du cuir de l’animal sur la couverture de papier constitue en elle-même une parfaite interprétation des plats de cuir décorés des livres anciens.

III. 4. Anonyme, d’après Peter Flötner, *Le Cadran solaire humain*, après 1540. Gravure sur bois. British Museum, E,8.168. Photo: The Trustees of the British Museum.

