

Autour de Dürer

Séverine Lepape



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/917>
DOI : 10.4000/estampe.917
ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2013
Pagination : 51-57
ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Séverine Lepape, « Autour de Dürer », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 242 | 2013, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/917> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.917>



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

AUTOUR DE DÜRER

Séverine Lepape

Norbert Wolf, *Albrecht Dürer*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, 320 pages. ISBN 978-2850885181.

Daniel Hess, Thomas Eser (dir.), *The Early Dürer*, Londres, Thames and Hudson, 2012, 656 pages. ISBN 978-0500970379.

Deux ouvrages très différents par la forme et le public attendu sont parus récemment et viennent contribuer à la bibliographie pléthorique de Dürer, établie en 1971 par Matthias Mende¹. Les éditions Citadelles et Mazenod ont ainsi consacré un de leurs volumes à l'artiste nurembergeois. L'ouvrage, dont la rédaction a été confiée à Norbert Wolf, historien de l'art allemand, est conformément à la tradition de cette collection, généraliste et de très bonne tenue. Le nombre et la qualité des reproductions sont stupéfiants.

Il s'agit d'une bonne synthèse, rendant accessible en peu de textes et beaucoup d'images la complexité de Dürer. L'auteur s'est habilement servi des principales contributions marquantes sur Dürer, comme Erwin Panofsky², Anzelewsky³ pour son catalogue de peintures, Rupprich pour l'édition des textes et archives sur Dürer⁴ et la très belle somme, toute récente, sur les arts graphiques de Dürer, en trois volumes, éditée par Schoch, Mende et Scherbaum⁵.

De manière attendue, N. Wolf adopte un plan chronologique pour parler de l'œuvre de Dürer. Son premier chapitre est ainsi consacré à son environnement familial et à la première formation de l'artiste évoquée avec l'*Autoportrait à l'âge de treize ans* conservé à l'Albertina de Vienne et les portraits peints de son père et de sa mère. Il y aborde également le tour de compagnonnage entrepris par Dürer après la fin de sa formation, jusqu'au premier voyage en Italie dont il questionne la date exacte, et il y analyse le traitement innovant des paysages et des motifs animaliers dans ses aquarelles. Le deuxième chapitre se concentre sur les premières productions de Dürer une fois installé à Nuremberg, c'est-à-dire le livre de l'*Apocalypse*, les premières gravures au burin et la question des autoportraits. L'auteur aborde le second voyage italien de 1505-1506 dans le troisième chapitre, s'arrêtant longtemps sur le tableau de *La Fête du Rosaire* et le rapport du peintre à la représentation du corps et de son érotisme. Le chapitre suivant traite de Dürer artiste officiel de l'empereur Maximilien et des commandes auxquelles il participe (*Portrait de Maximilien I^{er}*, son *Livre d'heures*, *l'Arc de triomphe* et *Le Char*), ainsi que des trois Meisterstiche. La fin de l'activité du peintre et graveur est traitée en deux chapitres, l'un où l'auteur insiste sur l'activité de portraitiste de Dürer et sur les panneaux des *Quatre Apôtres*, et l'autre sur Dürer théoricien, auteur

1. Matthias Mende, *Dürer-Bibliographie. Zur fünfhundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Albrecht Dürer, 21. Mai 1971*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1971.

2. Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, London, H. Milford, 1945.

3. Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer, das malerische Werk*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1971.

4. *Albrecht Dürer : Schriftlicher Nachlass*, éd. Hans Rupprich, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1956-1969, 3 vol.

5. *Albrecht Dürer : das druckgraphische Werk. Band I, Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter ; Band II, Holzschnitte und Holzschnittfolgen ; Band III, Buchillustrationen*, dir. von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, München, Prestel, 2001.



III. 1. *La Femme de l'Apocalypse*, planche de l'*Apocalypse*, première édition, 1498, BnF, Estampes, Réserve CA-4 B Fol.

des différents traités sur la manière de mesurer, sur les fortifications, et bien-sûr son ouvrage posthume, les *Quatre livres des proportions du corps humain* en 1528.

Dans de nombreux passages où Norbert Wolf prend de la distance avec la bibliographie, on sent l'auteur très attentif à la réception théologique et philosophique des écrits de Nicolas de Cues et à l'influence du néo-platonisme sur les œuvres de Dürer. Ces analyses apparaissent pertinentes pour certaines réalisations comme par exemple pour les autoportraits de l'artiste où l'auteur développe la question théologique de l'*Imago Dei* et les apports de Nicolas de Cues

en ce domaine qui considérait que l'homme n'était pas seulement une image imparfaite de Dieu mais un acteur participant par ses facultés artistiques et intellectuelles à la Création. Cependant, on regrette parfois une certaine rapidité sur plusieurs sujets : la dernière partie de la carrière artistique de Dürer est brossée à grands traits et le chapitre parlant de la place de Dürer comme théoricien de l'art fait l'objet de développements un peu spécieux.

L'essentiel du propos de l'ouvrage reste cependant la peinture et le dessin. L'estampe est abordée à diverses reprises au fil des chapitres. La formation de Dürer à la gravure est très vite esquissée : il y est question de l'influence d'Anton Koberger parrain de Dürer, grand entrepreneur des éditions imprimées à Nuremberg, et du travail de l'atelier de Wolgemut fournissant des dessins pour ce qui deviendra des best-sellers du livre illustré imprimé, notamment le *Liber Chronicarum*, mais l'auteur, en s'appuyant avec raisons sur les conclusions de Schoch, Mende et Scherbaum considérant que Dürer n'a pas participé directement au travail de gravure pour cette entreprise et de manière générale dans ce medium pour les années 1489-1493, ne donne pas beaucoup de pistes pour comprendre pourquoi Dürer s'intéresse tant à la gravure, aussi bien sur métal que sur bois.

De fait, le long développement consacré à la réalisation et la première édition en 1498 de l'*Apocalypse* intervient assez brutalement, comme pour montrer, plus qu'expliquer, comment Dürer use de l'estampe. Signalons que l'éditeur a consacré à cette suite de quinze estampes un cahier spécial de reproductions pleine page avec une édition du texte de l'*Apocalypse* au verso, d'excellente qualité. L'auteur souligne la

spécificité d'une telle entreprise inédite où le primat est donné à l'estampe et non au texte, les différentes sources d'inspiration disponibles alors pour Dürer et le caractère parfaitement original du traitement de ce cycle. N. Wolf souligne avec raison dans ce même chapitre le rapport particulier de Dürer à l'estampe, puisqu'il est le seul artiste de son temps à maîtriser toutes les techniques et à en faire un mode d'expression au même titre que la peinture ou le dessin. Mais l'auteur s'attarde davantage sur l'univers polysémique et volontiers obscur des gravures de Dürer plus que sur une analyse approfondie de ce que l'estampe apporte à Dürer en terme de créativité, et plus pragmatiquement, de sources de revenus.

La question de l'estampe est de nouveau traitée dans l'ouvrage pour parler des trois estampes phares de Dürer, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, *Saint Jérôme dans sa cellule* et *MELANCHOLIA I*. Sur l'analyse iconologique des trois « Meisterstiche », l'auteur fait une synthèse de ce qui a été écrit et notamment sur la lecture des ces trois œuvres comme un tryptique philosophique et moral. Il est certain que des éléments se répondent et se font écho dans les trois œuvres (motifs iconographiques comme le sablier, la tête de mort, le format des gravures) et que leur proximité chronologique, leur réalisation datant de 1513 et 1514, invitent à les rapprocher. Mais N. Wolf remarque avec pertinence que la mise en rapport de ces trois œuvres considérées comme faisant sens ensemble par l'historiographie est peut-être artificielle et davantage le fruit d'interprétations récentes que de l'époque de Dürer.

L'ouvrage se termine par un catalogue des peintures classées par ordre chronologique. Il s'agit là d'un effort bienvenu offrant une bonne mise en perspective de l'œuvre peint de Dürer. Cependant, on notera certains partis pris un peu gênants. L'auteur s'explique de ses choix et n'évite pas les problèmes de délimitation du corpus, certaines œuvres étant à mi-chemin entre le dessin et la peinture. Mais il élimine par exemple les trois tûchlein de la BnF (*Tête de Femme* ou *Tête de sainte Vierge* ; *Tête de garçon tourné vers la gauche* ; *Tête de garçon tourné vers la droite*) sous prétexte qu'elles constituent des études préparatoires à d'autres œuvres. En outre, il explique qu'il ne fait figurer dans son catalogue que les œuvres « achevées ». On pourrait longuement débattre de cette notion et, au reste, concernant les tûchlein de la BnF, elle est en grande partie fautive, puisqu'on ne sait quel statut avaient ces toiles peintes à la détrempe et qu'aucun rapport entre les trois tûchlein de la BnF et des tableaux peints n'a pu être proposé de manière convaincante.

Fruit de plusieurs années de recherche, l'exposition *Frühe Dürer* qui s'est tenue au Germanisches National Museum de Nuremberg à l'été 2012 a réuni de nombreuses contributions d'historiens d'art qui se sont penchés sur la première partie de la carrière de l'artiste. Les essais sur l'estampe pratiquée par Dürer dans sa jeunesse offrent un éclairage très intéressant sur les motivations de l'artiste et son rapport à l'estampe. Dans « Why woodcut ? Dürer in search of his medium and role », Peter Schmidt tente de comprendre pourquoi le jeune Dürer s'est intéressé à la gravure sur bois présente alors partout, que ce soit sous la forme d'images en feuilles (images pieuses, calendriers, cartes à jouer) ou en tant qu'illustration pour le livre imprimé illustré. Mais tant dans leurs modalités de production que leur économie, l'auteur souligne qu'il s'agissait là de deux productions différentes, car les livres coûtaient cher tandis que les xylographies étaient bon marché. Peter Schmidt pense donc que ce n'est pas à partir des xylographies en feuille produites par les *Kartenmaler* que Dürer a développé son art et sa connaissance de la gravure sur bois tant de telles réalisations ont dû lui paraître simples, pour ne pas dire simplistes. En outre, le statut social de graveur sur bois n'était pas suffisamment prestigieux pour le jeune artiste ambitieux.

C'est bien plutôt vers les livres illustrés imprimés qu'il faut donc se tourner pour comprendre ce qui a pu conduire Dürer à pratiquer la gravure sur bois, et Nuremberg constituait dans ce domaine un centre majeur, avec l'activité de Anton Koberger. À cette occasion, l'auteur revient sur la question de savoir si Dürer

a vraiment donné des dessins pour le livre imprimé illustré avant 1496. L'historiographie de la fin du XIX^e siècle lui a en effet attribué les gravures pour les *Lettres* de saint Jérôme éditées en 1492, celles des *Comédies* de Térence jamais publiées, et quelques estampes de la *Nef des fous* de Brant publiée en 1494. P. Schmidt met en évidence l'absence de témoignages vraiment plausibles attestant la présence de Dürer à Bâle pendant son tour de compagnonnage. Enfin, les considérations stylistiques sur lesquelles de telles attributions ont été faites sont problématiques car il n'existe aucun dessin de Dürer daté des années 1492-1494 qui puisse servir de comparaison et encore moins des œuvres de destination ou de nature comparable, c'est à dire des dessins faits pour être gravés. Les gravures de Bâle attribuées à Dürer se caractérisent néanmoins par un style qui ne correspond pas à ce que les éditeurs suisses avaient l'habitude de produire et dénotent l'étude attentive, sinon la connaissance de l'illustration nurembergeoise. D'importants échanges existaient alors entre les deux villes dans ce domaine.

Pour mieux saisir le rapport de Dürer à la gravure au tournant du XV^e siècle, Peter Schmidt revient sur un autre travail déterminant de l'artiste, l'*Apocalypse*, éditée en 1498. Il insiste sur le fait que l'ensemble est avant tout un livre, fait souvent oublié, voire minimisé par les historiens d'art qui ont surtout mis en avant le caractère original de la série en montrant que l'estampe avait le primat sur le texte. Selon Peter Schmidt, et c'est un point très intéressant à noter, si l'historiographie dès le XIX^e siècle a tant voulu montrer que l'*Apocalypse* était une entreprise innovante, au point de ne plus lui donner le statut de livre imprimé (et de souvent reproduire les bois seuls, sans texte au verso, comme pour gommer toute présence textuelle), c'est avant tout parce qu'une telle lecture contribuait à faire de Dürer une personnalité originale et autonome, et la mise en exergue de l'image participait de cette construction. P. Schmidt rappelle donc les conditions matérielles de la réalisation de cette suite.

Dürer y a joué un rôle essentiel en tant que dessinateur et responsable de l'ensemble du projet (c'est ainsi qu'il faut comprendre le terme de « *gedrucket* » dans le colophon de l'ouvrage). Mais le caractère inédit d'une telle entreprise doit être relativisé. D'une part parce que l'artiste a bénéficié d'une aide essentielle, celle de Koberger qui lui a fourni le matériel typographique et lui a apporté sa connaissance du marché et de l'exploitation commerciale des livres imprimés. D'autre part parce que l'*Apocalypse* n'était pas le premier ouvrage à accorder une place déterminante à la gravure : le *Peregrinatio in Terram Sanctam* de Bernhard von Breidenbach publié en 1486 à Mayence, associant Peter Schöffer, possesseur du matériel d'impression et de l'atelier, et Erhart Reuwich désigné comme imprimeur dans le livre, fait une place essentielle à l'image qui se déroule sur l'intégralité de l'ouvrage. Le livre eut une influence déterminante et circula largement. Plus largement, P. Schmidt se demande si l'intérêt que le jeune Dürer portait à la gravure au commencement de sa carrière ne doit pas être analysée à l'aune de sa situation économique. À en juger par le très petit nombre de tableaux datant de cette époque, l'artiste semble avoir en effet éprouvé de la difficulté à s'imposer comme peintre local lorsqu'il rentre de son premier voyage italien. Le choix de publier l'*Apocalypse* reposait sur la certitude que l'ouvrage se vendrait bien : c'est un des best-sellers de la littérature médiévale et le très bon succès des éditions illustrées précédentes renforce une telle analyse. L'entreprise comportait donc des risques limités et, avec quinze estampes, restait un projet à petite échelle. Ce sont donc plutôt de telles considérations qui ont décidé Dürer à publier l'*Apocalypse* sous forme d'un livre imprimé illustré, bien plus qu'une supposée angoisse de la fin du monde au tournant du siècle.

En résumé, la pratique de Dürer de la gravure sur bois fut un choix de raison, alliant l'innovation de l'image gravée à la sécurité commerciale du livre imprimé et de ses réseaux de vente. Cette technique apportait encore peut-être plus de sécurité que la gravure au burin pour lequel il n'existait pas de marché référent à Nuremberg à la fin du Moyen Âge. En gravant sur bois de nombreuses images dès 1495, Dürer fit le choix

III. 2. Saint Eustache, gravure au burin, vers 1500, BnF, Estampes, Réserve Ca-4+ boîte écu.

conscient d'un médium qui lui permet de se différencier des autres artistes, à un moment où l'estampe et le livre imprimé connaissent un développement quantitatif et qualitatif déterminant. Peter Schmidt nous apporte ici une analyse originale, replaçant Dürer dans le contexte artistique et économique de l'époque.

L'essai de Lothar Schmitt sur les débuts de la gravure sur cuivre par Dürer, « The Young Dürer and 15th Century engraving », constitue le complément du texte de Peter Schmidt pour l'autre technique que Dürer pratiqua très tôt, la gravure au burin. Comparant l'estampe *Saint Jean-Baptiste dans*



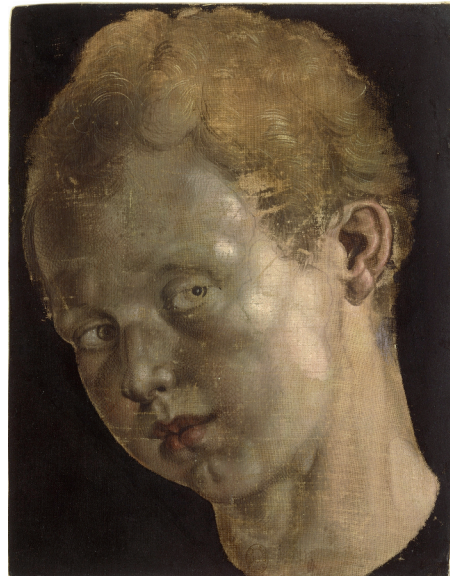
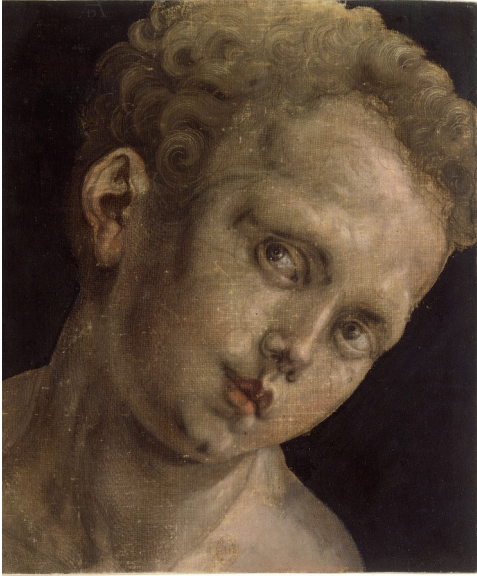
le désert du Maître de Saint-Jean-Baptiste (1440-1460) avec le *Saint Eustache* de Dürer (début du XVI^e siècle), l'auteur s'intéresse à ce qui fait l'originalité de Dürer par rapport à la production de la gravure sur métal en Allemagne pendant la seconde moitié du XV^e siècle. La maîtrise parfaitement assimilée des lois de la perspective et du respect des proportions par Dürer le distingue des œuvres de ses proches contemporains. De plus, l'artiste n'emploie pas, comme le fait par exemple le maître LCZ le ressort consistant à articuler différentes scènes narratives sur les différents plans de l'estampe, afin d'en créer une trame narrative. Il se distingue surtout par son incroyable maîtrise technique, qu'il acquiert progressivement, l'estampe de la *Jeune femme attaquée par la mort*, œuvre précoce, en témoigne avec quelques traits de burin encore maladroits, son cadrage étrange et l'agencement des plans et de certains éléments quelque peu bizarre, créant une proximité de distance quelque peu artificielle. Lothar Schmitt insiste, comme Peter Schmidt, sur le sens aigu du commerce de l'artiste. Dürer avait bien compris que l'estampe pouvait constituer une source de profit très importante, bien plus importante que la commande de peintures. L'auteur souligne ainsi que les sujets qu'il choisit sont également en phase avec ce qui se vendait bien. Les images de la Vierge sont ainsi plus nombreuses dans l'œuvre de Dürer que dans les gravures sur métal de ses prédécesseurs, tout comme les portraits, les scènes mythologiques et animalières. On pourra cependant avancer que certains sujets datés assez tôt sont loin d'être faciles d'accès pour le plus grand nombre, et pourtant ils figurent au « catalogue » de Dürer, comme *La Grande et la Petite Fortune* ou *Les Quatre Femmes nues*. Un tel exercice de lecture des choix des œuvres fondé sur la popularité atteint ici ses limites.



L'autre apport, et non des moindres, qui retiendra notre attention dans le catalogue d'exposition de Nuremberg concerne le chapitre sur les *tüchlein* écrit par Dagmar Hirschfelder. Le terme de « *tüchlein* » apparaît à plusieurs reprises dans le journal que Dürer tient lors du voyage aux Pays-Bas en 1520-1521. Il désigne une toile fine sur laquelle est appliqué un liant soluble à l'eau, sans couche de préparation, ni vernis, ce que l'on peut aussi désigner par le terme de peinture à la détrempe. Une douzaine de *tüchlein* de Dürer a survécu et sept peuvent être considérés comme des œuvres précoces, comme les deux portraits dit des femmes Fürleger, le portrait de Frédéric le Sage et *Hercule et les*

oiseaux du lac Stymphale aujourd'hui conservés dans des collections publiques. L'auteur revient sur leur statut : il s'agissait d'œuvres économiques car pouvant être peintes rapidement, souvent utilisées comme *ephemera* (drapeaux, bannières, décorations pour des fêtes), que la nature du support rendait faciles à transporter. Mais la fonction des *tüchlein* n'est pas facile à établir. Pouvait-il s'agir de petites peintures destinées à un cercle d'intimes, comme semblent l'indiquer les deux portraits des femmes Fürleger, qui pourraient bien représenter des femmes de l'entourage familial ou amical de Dürer ? Nuançant cette analyse, on constate que les *tüchlein* sont parfois des œuvres luxueuses, voire prestigieuses. Ainsi, le *Hercule et les oiseaux du lac Stymphale* du GMH de Nuremberg comporte-t-il de la feuille d'or et de nombreuses peintures sur toile de Cranach ont été faites pour orner les résidences de Frédéric le Sage. Enfin, elles semblent avoir aussi été utilisées comme des œuvres préparatoires pour des peintures sur panneaux, des cartons de vitraux ou de tapisseries. Le portrait sur toile de Maximilien I^{er} en 1519 de Dürer a sans doute servi de travail préparatoire au panneau peint de Vienne et de pièce de présentation ou de substitut de peinture sur panneau.

À l'occasion de l'exposition, les commissaires ont souhaité procéder à des analyses sur les trois *tüchlein* conservés à la Réserve du département des Estampes et de la Photographie. Ces dernières ont été menées par le laboratoire du C2RMF sous la direction de Bruno Mottin et de son équipe en 2011. Elles ont pu apporter un certain nombre d'éléments démentant en partie l'historiographie traditionnelle. Ainsi, l'examen de la toile a révélé que la *Tête de la Vierge* est indépendante des deux têtes de garçons et qu'il est par conséquent très peu vraisemblable que les trois têtes, contrairement à ce qui a souvent été écrit, aient formé une seule et même œuvre découpée postérieurement. Les deux têtes de garçons semblent cependant avoir fonctionné ensemble. On observe en effet des différences dans la technique de peinture employée entre la toile de la Vierge et celles des deux garçons, ces deux dernières comportant un modelé plus important et un



- III. 3. Tête de la Vierge, peinture sur toile à la détrempe, Lugt 5, BnF, Estampes, Réserve B-13 Boîte écu.
 III. 4. Tête de garçon tourné vers la droite, Lugt 6, *id.*
 III. 5. Tête de garçon tourné vers la gauche, Lugt 7, *id.*

réseau de hachures absent pour la *Tête de la Vierge*. Cette dernière serait donc une peinture autonome qui était peut-être accompagnée d'une représentation de l'Enfant Jésus dans la partie inférieure manquante. Les analyses ont également permis de balayer définitivement l'idée que la *Tête de la Vierge* comportait une date, 1503, mentionnée par Strauss qui disait pouvoir l'entrevoir sur l'œuvre grâce à des photographies faites par le Laboratoire du Louvre dans les années 1970. En réalité, aucune date n'est lisible sur l'œuvre. Cependant, pour D. Hirschfelder, la date de 1503 pourrait être pertinente quand on compare l'œuvre de la BnF au dessin d'une *Tête de Vierge* conservé à Berlin portant la date de 1503 (Strauss, 1503, 12). En outre, le monogramme presque effacé de Dürer sur le tûchlein de la *Tête de la Vierge* est comparable à celui du dessin de Berlin. Les têtes de garçons pourraient être datées plus tardivement. Elles s'apparentent aux types de putti que l'on rencontre dans la peinture italienne du début du XVI^e siècle, où ils accompagnent souvent une Vierge à l'Enfant. Leur disposition, l'une tournée vers la droite, l'autre vers la gauche, laisse penser qu'elles encadraient une figure centrale. Le deuxième voyage italien que Dürer fait en 1506 pourrait donc être le moment de réalisation de ces œuvres. D. Hirschfelder réfute en tous les cas l'hypothèse d'une datation tardive qui a été parfois avancée, étayée par le rapprochement de ces deux têtes de garçons avec la description de certaines peintures sur toile dans le *Journal des Pays-Bas* de Dürer en 1520/1521. Les tûchlein cités n'ont pas nécessairement été faits sur place, car ils sont offerts en cadeau et aucune œuvre citée ne se réfère vraiment explicitement aux toiles de Paris.

Une telle synthèse est ainsi déterminante pour mieux documenter les œuvres conservées à la BnF. On terminera cependant par un bémol. Le catalogue établit comme provenance de ces trois tûchlein la collection de Michel de Marolles, ce qui n'est pas certain mais très probable, l'inventaire du volume des œuvres de Dürer dans la collection Marolles ne décrivant pas de manière très précise ces œuvres. C'est là le seul jalon à peu près fiable dans l'histoire de la provenance des tûchlein de la BnF et l'idée que Marolles a pu les acquérir de l'abbé Claude Maugis, comme l'affirment les notices du catalogue, doit être largement nuancée dans la mesure où Maugis est cité dans le catalogue de Marolles surtout pour sa collection de gravures de Dürer.