

Dürer et son temps

Pierre Vaisse

Professeur honoraire d'histoire de l'art à la faculté des Lettres de Genève

Dans l'histoire de l'art allemand, Dürer (1471-1528) occupe une place d'exception. Exceptionnel, il le fut d'abord par ses dons, mais aussi par son goût de l'innovation. Peu d'artistes ont manifesté une fertilité d'invention comparable à la sienne. En témoignent ses recherches sur l'anatomie ou la perspective, ses voyages, ses contacts avec les humanistes. Pierre Vaisse auteur d'un Dürer (Fayard, 1995), après avoir invalidé quelques interprétations romantiques, nous montre ici comment cet artiste, tant par ses préoccupations techniques et théoriques que par ses interrogations philosophiques et religieuses, fut partie prenante des profondes mutations de la Renaissance.

Peintre, dessinateur, mais avant tout graveur

Ses suites gravées sur bois de l'*Apocalypse* (1498), de la *Grande Passion*, de la *Petite Passion* et de la *Vie de la Vierge* (1511) offrent un répertoire de compositions d'une variété et d'une qualité telles qu'elles servirent pendant plus d'un siècle de modèles à d'innombrables artistes, de l'Espagne à l'Europe orientale, que ce soit pour des volets de retables, pour des fresques, des bas-reliefs ou des vitraux. Moins largement diffusées en raison de la technique, ses gravures sur cuivre furent copiées mainte et mainte fois, en particulier, de son vivant même, par l'Italien Marc-Antoine (Marcantonio Raimondi), le graveur de Raphaël. Personne, de fait, n'avait poussé si loin, avant lui, la maîtrise de la gravure au burin et personne n'est parvenu à l'égaliser depuis lors dans ce domaine. Comme dessinateur, il fut toujours l'objet d'une admiration unanime. On reprocha parfois son coloris au peintre, mais même ses confrères vénitiens – c'était l'époque de Giovanni Bellini et de Giorgione – durent reconnaître sa supériorité dans ce domaine, si l'on en croit ce qu'il écrivait fièrement à son ami Willibald Pirckheimer en 1506, lors de son second séjour à Venise.

Un artisan aux préoccupations théoriques

Dans une lettre un peu plus tardive au même Pirckheimer, annonçant son retour à Nuremberg, il laissait échapper cette plainte devenue célèbre : « comme j'aurai froid en passant au soleil. Ici je suis un seigneur, là-bas un parasite ». On y voit l'expression pathétique de la différence de statut social qui séparait les artistes allemands des artistes italiens, les premiers continuant à être tenus pour de simples artisans. Sans jouer le rôle d'un précurseur en ce domaine, car la situation sociale des peintres n'évolua guère en Allemagne au cours des siècles suivants et variait d'ailleurs beaucoup selon les villes, Dürer lui-même faisait exception dans la mesure où il fut, très rapidement, admis comme un pair dans le milieu des humanistes, en raison, sans doute, de son talent, mais aussi de ses préoccupations théoriques. Celles-ci l'amènèrent à projeter la rédaction d'un grand traité de l'art de peindre dont ne restent que des plans et quelques notes préparatoires.

L'un des chapitres aurait été consacré aux proportions du corps humain : il prit les dimensions d'un vaste traité paru peu après sa mort, en 1528. Auparavant, il avait déjà publié, en 1525, un traité de géométrie à l'usage des artistes, premier ouvrage de cet ordre à être rédigé en langue allemande, et en 1527 un traité des fortifications qui répondait aux craintes suscitées par l'avance des Turcs en Europe centrale.

De la gravure au livre imprimé, l'influence de l'humanisme

Sa carrière n'aurait sans doute pas pris le même cours si son enfance et sa jeunesse s'étaient passées dans un environnement moins favorable. Il était le fils d'un orfèvre qui vint s'établir à Nuremberg, l'un des grands centres économiques et intellectuels de l'Allemagne d'alors. Son père aurait voulu le voir suivre la même voie que lui, mais il préféra devenir peintre et à quinze ans, il entra en apprentissage dans l'atelier de Michael Wolgemut, un atelier très actif qui produisait des retables pour les églises de la région, mais aussi de très nombreuses gravures sur bois pour l'illustration de livres. Dürer put ainsi apprendre, à côté du métier de peintre, cet art relativement nouveau à l'époque de la gravure sur bois auquel il allait donner un nouvel essor, tant du point de vue technique qu'esthétique.

L'imprimeur de ces ouvrages, Anton Koberger, était le parrain du jeune apprenti. Parmi les autres livres qui sortirent de ses presses figurent de nombreux titres d'auteurs anciens. À son contact, son filleul put donc s'ouvrir au monde de l'humanisme, même s'il semble qu'il n'ait jamais possédé que des rudiments de latin. Par ailleurs, il avait comme voisin et eut dès son enfance comme camarade Willibald Pirckheimer, le rejeton d'une des plus grandes familles patriciennes de Nuremberg. Cette camaraderie se transforma en une profonde et durable amitié, puisqu'après la mort de l'artiste, Pirckheimer écrivait qu'il n'avait pas eu de meilleur ami que lui – et cela, malgré le profond fossé social qui les séparait. La plainte de Dürer rapportée plus haut, cette amère constatation qu'à Nuremberg, il n'était qu'un parasite, tient sans doute au sentiment qu'il avait de cet écart entre sa condition de peintre et le milieu qu'il fréquentait.

Homme de guerre ou diplomate à l'occasion, Pirckheimer fut surtout un humaniste qui, entre autres travaux d'érudition, traduisit les *Hiéroglyphes* d'Horapollon que Dürer illustra de dessins qui témoignent de son intérêt pour la culture antique. Cet intérêt se retrouve dans nombre de ses gravures sur cuivre, réservées à une clientèle plus restreinte que celle des gravures sur bois qui sont pour la plupart des images de piété. Si le sujet de certaines de ces gravures est clair, d'autres révèlent un goût, répandu dans les milieux humanistes, pour les allusions savantes comprises d'un cercle restreint d'initiés, comme *Hercule* ou *La Jalousie* – les *Quatre Sorcières* ou le *Rêve du docteur* – titres traditionnels qui ne remontent pas à Dürer lui-même.

Proportions et perspectives, l'influence italienne

D'autres gravures sur cuivre répondaient cependant à une préoccupation différente : la volonté d'assurer à la peinture des fondements théoriques qui fissent d'elle un art libéral. Qu'elle le fût, l'idée en était répandue en Italie. Jacopo de Barbari, un artiste vénitien qui vint chercher fortune en Allemagne avant de passer au service de la régente des Pays-Bas, l'exposa en 1502 dans une lettre adressée au prince-électeur de Saxe. À cette époque, il séjournait à Nuremberg, où Dürer le fréquenta. Nul doute que leurs conversations portèrent entre autres sur ce sujet ; mais Dürer, selon son propre témoignage, en apprit en particulier que le corps humain obéissait à certaines proportions. Avec la perspective, ces proportions devinrent l'un de ses principaux objets d'études théoriques. Bien avant de leur consacrer un imposant traité, il voulut en faire la démonstration dans une grande gravure sur cuivre de 1504, *Adam et Eve*.

À côté de celles de l'homme et de la femme, les proportions idéales du cheval l traditionnel *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, dont l'idéologie allemande s'empara au XIX^e siècle. Dürer lui-même l'appelle le *Reuter*, c'est-à-dire, dans la langue de l'époque, non pas un cavalier – *Reiter* – mais un mercenaire à cheval ou un brigand. Le terme, qui a donné *reître* en français, exclut en tout cas qu'il puisse s'agir d'un chevalier : on doit donc abandonner l'idée, d'origine romantique, d'un chevalier chrétien qui braverait la Mort et le Diable, d'une image du croyant selon saint Paul ou d'un Siegfried wagnérien avant la lettre.

Erreur également, l'idée, elle aussi d'origine romantique, que cette gravure aurait formé une trilogie avec deux autres gravures sur cuivre de même format et datées de 1514 : la *Mélancolie* et *Saint Jérôme dans sa cellule*. Malgré la masse d'écrits qui lui ont été consacrés, la première, qui a fasciné les poètes français au XIX^e siècle, garde encore une grande partie de son mystère. Quant au *Saint Jérôme*, il offre avec le *Reuter* ce point commun qu'il apporte lui aussi la démonstration d'un savoir théorique : celle, éblouissante, de la perspective linéaire – ce qui n'épuise pas totalement la signification de l'œuvre, car Dürer a par la même occasion rendu hommage au savant patron des humanistes.

Tant pour les proportions du corps humain que pour la perspective, il était redevable d'une grande partie de ses connaissances aux Italiens – encore en 1506, avant de revenir à Nuremberg, il se rendit de Venise à Bologne dans l'espoir d'y rencontrer quelqu'un qui pût l'initier à la science de la perspective. À une époque où l'humanisme allemand se teintait d'un fort nationalisme culturel, ses travaux théoriques avaient pour but d'élever l'art allemand au niveau de l'art italien, qu'il avait le sentiment d'avoir lui-même égalé. D'où la fierté qu'il affiche dans plusieurs de ses retables peints, l'un à Venise en 1506 pour les marchands allemands de la ville, les autres au cours des années suivantes, retables sur lesquels il s'est représenté bien en évidence tenant un *cartellino* sur lequel est mentionnée, à côté de son nom, sa qualité de peintre *allemand, germanique* ou *nurembergeois*.

Les autoportraits

Cette auto-célébration avait sans doute aussi une autre cause. Ses autoportraits peints ou dessinés trahissent en effet une complaisance certaine à sa personne. À une époque où les historiens établissaient une stricte distinction entre le Moyen Âge et la Renaissance et où celle-ci passait pour se caractériser par l'apparition de l'individualisme, ils furent interprétés comme la manifestation de cette prise de conscience de l'individu, comme un symptôme du passage du Moyen Âge à la Renaissance. En réalité, il s'agit bien plutôt d'un trait personnel de caractère que l'on retrouve sous d'autres formes chez d'autres peintres à des époques très différentes, même si le rang social auquel il était parvenu n'a pu que le confirmer dans ce sentiment.

Des trois autoportraits peints, le premier, celui du Louvre a longtemps passé pour une déclaration de Dürer à sa fiancée, car il tient à la main un chardon qu'on a interprété comme un symbole de fidélité masculine : c'est là une légende romantique dépourvue de fondement, car la symbolique amoureuse de cette plante n'est pas attestée à son époque. Le second, au Prado, le montre dans un superbe habit, aussi fier de sa personne que de son art. La signification du troisième, à Munich, daté de 1500, s'entoure encore de mystère. Dürer s'y présente rigoureusement de face, comme la Sainte Face sur le voile de Véronique, et il a donné à son visage les proportions que les peintres donnaient à celui du Christ. On aurait tort de voir la moindre intention blasphématoire dans cette assimilation qui relève au contraire de l'*imitatio Christi*. Quel qu'ait été son caractère, Dürer est d'ailleurs toujours resté, comme la quasi totalité de ses contemporains, imprégné d'une foi profonde : c'est beaucoup plus tard qu'apparut l'idée, profondément fautive, d'une Renaissance qui aurait rompu avec la foi chrétienne par admiration pour la culture païenne de l'Antiquité.

L'art religieux, piété et Réforme

Pour juger de la piété de l'artiste, on ne doit pas accorder une signification excessive au fait que ses œuvres ressortissent dans leur majorité à l'art religieux. Il était en effet, pour le choix de ses sujets, soumis à la demande, c'est-à-dire à la commande de retables et pour les œuvres exécutées sans commande, à l'attente de la clientèle : d'où ses séries de gravures sur bois comme l'*Apocalypse* ou la *Vie de la Vierge* que sa femme allait vendre à la foire de Francfort et qui constituaient sa source de revenus la plus sûre, ou les *Vierges* qu'il peignait d'avance, sur de petits panneaux, pour les riches amateurs de passage dans son atelier. Mais quelles que fussent les nécessités commerciales qui le conduisaient à traiter de tels sujets, ceux-ci ne répondaient pas moins à ses convictions profondes. Croyant, il le fut même, comme la plupart de ses contemporains, jusqu'à la crédulité : c'est ainsi qu'il raconte avoir vu un jour tomber une pluie de croix sur les vêtements. Mais par ailleurs, son attitude face à la Réforme laisse entrevoir une sérieuse connaissance des options théologiques alors en conflit..

Comme beaucoup d'Allemands, il a d'abord, par hostilité à la papauté et au clergé, accueilli avec enthousiasme la prédication de Luther. Dans une lettre écrite après sa mort, son ami Willibald Pirckheimer affirme que les excès des luthériens l'aurait ensuite mené, comme lui-même, à se séparer d'eux pour revenir à l'ancienne foi. En 1526, il avait fait don à sa ville des deux panneaux dit des *Quatre Apôtres* ou des *Quatre Évangélistes* – les deux titres étant inexacts, puisque saint Paul, qui y figure avec Pierre, Marc et Jean, ne fut ni un apôtre, ni un évangéliste – panneaux qui furent longtemps compris comme un manifeste luthérien, mais dont l'interprétation reste problématique. Plus récemment, on a mis en avant le témoignage d'un contemporain, Melancton, le très diplomate auxiliaire de Luther, qui rapporte avoir assisté à une violente dispute entre Pirckheimer et Dürer sur l'eucharistie, le premier défendait la notion traditionnelle de la transsubstantiation, avec laquelle même Luther n'avait pas voulu rompre, tandis que Dürer aurait défendu la thèse des réformateurs les plus radicaux, comme Zwingli et plus tard, Calvin, selon lesquelles le pain et le vin n'étaient dans l'eucharistie que de purs symboles.

Une œuvre souvent commentée semble confirmer que Dürer s'était bien écarté de Luther à la fin de sa vie – sans pour autant revenir à l'Église romaine. Dans son traité de géométrie publié en 1525, juste à la fin de la guerre des Paysans, il introduisit une gravure sur bois sans rapport avec son propos : un projet de monument aux paysans vaincus. Au sommet du monument, un paysan prostré dans une attitude mélancolique porte un glaive fiché dans son dos. Or Luther, que ses adversaires accusaient d'avoir semé la discorde en Allemagne et d'être par sa prédication responsable du soulèvement des paysans, avait subitement publié un pamphlet d'une violence extrême contre eux, un appel à la répression la plus sanglante, pamphlet qui – dont semblent avoir été victimes les paysans selon Dürer – ce qui ne signifie pas qu'il ait approuvé leur soulèvement, comme le voulaient naguère les historiens de l'art des pays communistes.

Les conflits de son époque ont laissé une trace profonde dans les œuvres de Dürer. Or certains de ces conflits ont perduré longtemps et perdurent encore, même s'ils ont pris une autre forme. Aussi devinrent-elles au cours du XIX^e siècle et sont-elles demeurées au XX^e siècle des enjeux idéologiques que se disputent encore les historiens de l'art, comme si la valeur d'une cause dépendait des opinions d'un artiste du passé, si grand fût-il comme artiste.

Pierre Vaisse

Septembre 2002

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



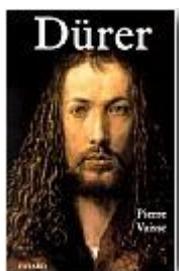
Dürer. Lettres, écrits théoriques et Traité des proportions
Pierre Vaisse
Hermann, Paris, 1964



Géométrie
Albrecht Dürer
Seuil, Paris, 1995



La Vie et l'Art d'Albrecht Dürer
Erwin Panofsky
Hazan; (35/37), 1987



Albrecht Dürer
Pierre Vaisse
Fayard, Paris, 1995



Dürer
Peter Strieder
Albin Michel, Paris, 1982



Dürer. Vie et oeuvre
Fejda Anzelewsky
Office du Livre, 1980