



Pour découvrir
le monde et ses cultures

Holbein le Jeune

Pierre Vaisse

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

Quand, au XVIII^e siècle, Horace Walpole réhabilite le gothique, il donne le nom d'Holbein à l'une des salles de son château. Quand Dostoïevski, passant par la Suisse, veut voir Le Christ mort de Bâle, il en est si traumatisé qu'il déclare : « Ce tableau peut faire perdre la foi. » La rétrospective consacrée à Holbein à Dresde, en 1871, introduit l'histoire de l'art comme discipline historique à part entière... Au-delà d'une simple biographie du peintre, Pierre Vaisse nous explique les diverses raisons pour lesquelles l'œuvre d'Holbein ne laissa jamais les amateurs d'art indifférents.

Au-delà de l'anecdote, la perfection esthétique

En dehors de Bâle, qui le tient pour un de ses fils et qui conserve l'essentiel de ses œuvres antérieures à son installation en Angleterre, Hans Holbein le Jeune n'est plus un de ces artistes qui passionnent les foules. En témoigne le petit nombre d'ouvrages de vulgarisation qui lui sont consacrés. L'homme est trop mal connu, sa carrière trop banale pour alimenter des biographies romancées. Si l'on excepte l'anamorphose d'un crâne au premier plan du double *Portrait des ambassadeurs*, ses œuvres n'offrent pas, comme les retables de Bosch ou certaines gravures de Dürer, de ces énigmes qui défient la sagacité des interprètes et fascinent le public. Aucune curiosité intellectuelle, aucune recherche théorique comme on en rencontre chez le même Dürer ou chez Léonard de Vinci ne semble avoir nourri son inspiration, et son style ne donne pas, comme celui du Greco, l'impression ou l'illusion de trahir de hautes préoccupations spirituelles, une profonde inquiétude religieuse. Bref, il n'a guère pour lui que la perfection de son art, perfection jugée à l'aune d'une esthétique qui n'a plus guère cours aujourd'hui.

Cette même qualité lui avait pourtant valu de jouir d'une exceptionnelle renommée pendant des siècles et déjà de son vivant. Né à Augsbourg en 1497 ou 1498, fils d'un peintre de la ville auquel il doit probablement sa première formation, il réside dès 1515 à Bâle, grand centre de l'imprimerie, où il illustre bientôt de dessins à la plume les marges d'un exemplaire de *L'éloge de la folie* d'Érasme. Marié en 1519 à une veuve aisée, il obtient l'année suivante le droit de bourgeoisie. Il exécute les portraits de personnages importants, des peintures d'églises, des fresques pour l'hôtel de ville. En 1526, muni de recommandations d'Érasme, dont il a exécuté le portrait, il part pour l'Angleterre où il travaille pour l'humaniste et homme d'État Thomas More. Revenu à Bâle en 1528, il assiste l'année suivante à la destruction des œuvres d'art des églises par les réformés radicaux, hostiles aux images. Bien qu'ayant acquis une maison, puis une ferme, il repart en Angleterre dès 1532, laissant à Bâle femme et enfants. Il n'y reviendra que pour un bref séjour en 1538, dédaignant une offre avantageuse du Conseil municipal. À Londres, il devient rapidement le portraitiste de l'aristocratie et du roi Henri VIII. Il y décède en 1543, lors d'une épidémie de peste.

Gloire posthume

Il n'était pas encore mort qu'un poète le plaçait au-dessus d'Apelle et de Zeuxis. C'était là, sans doute, une exagération rhétorique d'un bel esprit frotté de culture antique. Mais une trentaine d'années après sa mort, le peintre Federico Zuccherro le comparait au divin Raphaël, ce qui n'était pas un mince éloge dans la bouche d'un Florentin. Carel van Mander, qui rapporte ce mot dans son *Livre de peinture* publié en 1604, insiste, lui, sur l'estime qu'Henri VIII nourrissait à son égard et

sur l'attachement qu'il lui manifesta. Plus encore : les connaisseurs français du XVIIIe siècle, tout imbus qu'ils fussent de classicisme, le plaçaient parmi les plus grands. Il échappait en général au reproche adressé à Dürer d'avoir, avec un beau naturel, conservé un goût gothique.

Plus jeune que celui-ci d'une génération, Holbein appartient de fait à un autre univers artistique, celui de la Haute Renaissance, et c'est ce qui lui valut de ne jamais avoir souffert du dédain qui s'attacha longtemps aux peintres antérieurs à Léonard de Vinci et Raphaël. Pourtant, paradoxalement, il bénéficia de leur remise en honneur et de la réhabilitation du gothique. Dans une des premières manifestations de ce changement du goût, le château néogothique de Strawberry Hill élevé au milieu du XVIIIe siècle, son propriétaire, Horace Walpole, avait fait aménager une salle qui portait son nom.

Cent ans plus tard, des peintres désireux de faire revivre l'art des vieux maîtres, comme le Belge Leys ou l'Alsacien Henner, tentent d'imiter sa manière. Mais ce fut aussi le cas de l'Allemand Leibl, un réaliste convaincu. Admiré des classiques et des romantiques, c'est en effet avec le triomphe du réalisme qu'il parvient au sommet de sa gloire posthume. Certains virent alors en lui l'un des plus grands peintres, avec Vélasquez, qui aient jamais vécu. Son *Christ mort* du Musée de Bâle, ce cadavre rendu avec un vérisme hallucinant et un détachement quasi clinique, contribue alors pour beaucoup à la fascination qu'il exerce sur les artistes.

L'exposition et le colloque de Dresde

Mais les artistes n'étaient pas les seuls sensibles à son art. Depuis toujours, les connaisseurs s'intéressaient à ses œuvres, au point qu'un catalogue en fut rédigé dès le XVIIIe siècle, catalogue qui, malgré ses imperfections, n'en constituait pas moins à l'époque un témoignage exceptionnel d'intérêt. Au XIXe siècle, l'histoire de l'art naissante s'empare de lui. Une grande exposition rétrospective lui fut consacrée à Dresde en 1871, accompagnée d'un colloque. La chose est devenue d'une telle banalité qu'on n'y prêterait plus attention ; mais jamais encore aucun artiste n'avait été honoré par de telles manifestations.

Elles avaient, à vrai dire, une raison précise. La prestigieuse galerie de Dresde possède une *Madone* qui passait pour son chef-d'œuvre et, de plus, pour un des plus beaux tableaux du monde, l'égal de la *Madone Sixtine* de Raphaël ou de la *Nuit* du Corrège, les joyaux de la collection. Or vers 1820 apparut en Allemagne une autre version qui passa bientôt dans les collections du grand-duc de Hesse à Darmstadt. Les premiers historiens d'art qui l'étudièrent y reconnurent un original antérieur au tableau de Dresde, dans laquelle on vit alors une réplique tardive. Pour certains, il témoignait des progrès accomplis par l'artiste ; d'autres au contraire commençaient à douter de son authenticité, jusqu'au moment où l'on put établir qu'il s'agissait d'une copie exécutée au XVIIIe siècle. Elle présente avec l'original des différences conformes au goût de l'époque, et ce sont ces différences qui, encore au XIXe siècle, la faisaient juger par certains supérieure à celui-ci.

L'exposition de Dresde permit de confronter les deux versions, mais l'enjeu dépassait l'attribution d'un tableau, si célèbre fût-il. La polémique opposa en effet la quasi totalité des historiens de l'art, partisans du tableau de Darmstadt, à de nombreux peintres qui, fidèles au goût classique, se liguèrent pour défendre celle de Dresde. Une opposition analogue s'est souvent reproduite depuis lors, par exemple lors de la restauration des vitraux de la cathédrale de Chartres. Le colloque de Dresde constitue à cet égard une étape importante dans le divorce qui s'est produit entre la pratique de l'art et l'étude de son histoire, divorce qui fait qu'aujourd'hui plus personne ne songerait à confier à un artiste, comme on le faisait naturellement au début du XIXe siècle, la conservation d'un musée.

L'étude de l'art se constituait alors en discipline historique fondée sur le recours aux archives et l'analyse critique des œuvres. Holbein fut l'un des premiers artistes à en bénéficier. Des centaines de tableaux, portraits conservés dans des collections anglaises et souvent postérieurs à sa mort, furent alors retirés du catalogue de son œuvre peinte. La date même de sa mort put enfin être

établie, de même que celle, approximative, de sa naissance. À peu près toutes les connaissances précises que nous avons sur sa vie furent acquises à cette époque. Mais la méthode a ses limites, au delà s'ouvre le champ des hypothèses en général plus séduisantes que fondées.

Quel était l'homme ?

Un dessin illustrant dans *L'éloge de la folie* l'expression de « porc du troupeau d'Épicure » montre un gras personnage portant d'une main une carafe à sa bouche et caressant de l'autre le sein d'une jeunesse. Un inconnu a écrit au-dessus le nom de l'artiste. Pendant longtemps, on se fonda sur cette inscription probablement tardive pour faire de lui un débauché. Son biographe Woltmann, qui écrivait vers 1860, repoussa l'argument avec une vertueuse indignation. Pourtant, il semble n'avoir pas entretenu, à Bâle, que des relations platoniques avec la dame qui lui servit de modèle pour les admirables figures de *Vénus et l'amour*, de *Lais corinthiaque* – une illustre hétérologue grecque – et pour la Madone du tableau de Darmstadt. Certains l'en excusèrent en faisant valoir le caractère acariâtre de son épouse, qui aurait expliqué sa fuite en Angleterre. On s'appuyait pour cela sur l'étonnant portrait, d'un réalisme impitoyable – mais construit comme une *Madone* ou une *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant* – qu'il a laissé d'elle avec ses deux aînés. C'était solliciter abusivement une image et projeter sur la malheureuse épouse ce qu'on croyait savoir de la femme de Dürer. En fait, Holbein semble avoir eu plutôt souci de sa carrière que de sa famille, et s'il rechercha une clientèle riche, c'était apparemment moins pour subvenir aux besoins des siens que pour vivre à sa guise : ce qu'il laissait par testament suffisait juste à payer ses dettes et à assurer une petite pension aux enfants illégitimes qu'il avait eus en Angleterre.

On a par ailleurs invoqué, pour le laver du reproche d'avoir mené une vie peu exemplaire, le fait qu'Érasme lui accordait son amitié. Mais si celui-ci l'admirait comme artiste, il s'est exprimé sur l'homme en termes peu flatteurs. Les rapports qui unirent le peintre au grand humaniste conduisent également à s'interroger sur ses opinions et ses convictions religieuses ; mais en l'absence de tout témoignage écrit, seules ses œuvres permettent d'en juger, et leur interprétation reste problématique. Les artistes, à l'époque, travaillaient moins, sauf exception, pour répandre leurs idées que pour répondre à l'attente des clients et aux demandes des commanditaires. Cranach, pourtant ami de Luther et peintre à la cour de Saxe qui le protégeait, a aussi travaillé pour le cardinal archevêque de Mayence, le plus attaché à Rome des princes de l'Église dans l'Empire.

Sans doute certains artistes contemporains poussèrent-ils l'engagement au service de leurs idées jusqu'au sacrifice de leur vie ; mais on ne sait pas qu'Holbein ait manifesté le moindre goût du martyre. Tout au plus peut-on supposer que l'hostilité à Rome et au clergé régulier ainsi que la pitié pour les humbles qui transparaît dans certaines gravures de sa célèbre *Danse macabre* correspondent bien à ses convictions personnelles, quelles que furent les circonstances dans lesquelles l'ouvrage vit le jour : un démon accompagne en effet la Mort lorsqu'elle se saisit d'un pape et d'un cardinal, elle surprend une nonne qu'un galant berce de sa musique, mais elle vient en aide au paysan qui laboure.

Richesse d'invention et virtuosité

Ce petit livre publié à Lyon en 1538 n'a pas peu contribué à la réputation posthume de l'artiste. Les quarante et une gravures de ces *Simulachres & historiees faces de la Mort*, pour reprendre le titre original, ne révèlent pas qu'une stupéfiante richesse d'invention ; Holbein a su composer des scènes vivantes, animées, sans jamais rien de contraint malgré la petitesse du format. Cette aisance se retrouve dans toutes ses compositions, qu'il s'agisse de meubler les marges d'une page de titre ou de décorer le fourreau d'un poignard. Elle leur confère une monumentalité que devaient posséder ses peintures murales, dont ne subsistent plus que quelques souvenirs, mais qui éclatent dans ses illustrations gravées sur bois de scènes de l'Ancien Testament.

À l'aisance des compositions sont liés le naturel des attitudes et l'exactitude de l'anatomie. Plus

rien ne subsiste de cette raideur gothique encore très sensible dans les œuvres de son père. Le jeune Holbein semble avoir assimilé très tôt les leçons de la peinture italienne. A-t-il franchi les Alpes ? On s'est appuyé, pour étayer cette hypothèse qui reste invérifiable, sur les architectures, inspirées par la Renaissance italienne, dont il entoure certaines de ses compositions. Mais de telles architectures étaient à la mode dans la peinture augsbourgeoise du temps, et il était facile d'en voir des exemples à Augsbourg, importante place bancaire et nœud de relations commerciales où devaient abonder les gravures importées d'Italie. Elles ne permettent guère, par contre, de comprendre d'où provient le caractère italianisant de ses figures, sans parler de l'aspect léonardesque de certaines compositions.

Qu'il ait vu ou non l'Italie, Holbein fut doué à la fois d'une virtuosité exceptionnelle et d'une faculté d'assimilation peu commune. C'est ainsi que dès ses débuts, dans toutes ses compositions, des plus simples aux plus complexes, l'impression d'espace s'impose avec une telle évidence qu'en comparaison, celles de Dürer paraissent contraintes, laborieuses. On sait pourtant combien celui-ci se donna de peine pour s'assimiler les règles de la perspective linéaire, alors que les architectures d'Holbein, beaucoup plus convaincantes de ce point de vue au premier coup d'œil, sont en fait tracées de chic, d'instinct, sans aucun effort de construction correcte.

Dans son *Livre de peinture*, Carel van Mander commence le chapitre qu'il lui consacre en soulignant que son exemple dément l'opinion répandue selon laquelle certaines régions seraient plus favorables que d'autres au développement des dons artistiques, puisque le peintre, « qui a fait retentir le monde de sa gloire », serait né, selon lui, « à Bâle, au sein des solitudes rocheuses de la Suisse ». Si cette observation était dirigée contre la prétention des Italiens à la supériorité artistique, elle s'opposait aussi à la théorie du milieu à laquelle Taine voulut accorder, plus tard, une valeur scientifique. De fait – et ce n'est pas prendre ici position en faveur d'une quelconque transcendance de la création artistique –, malgré le talent de son père, malgré les richesses d'Augsbourg, malgré l'humanisme bâlois, l'exceptionnelle qualité de l'art d'Holbein résiste à toute tentative d'explication, sinon par une disposition naturelle à peu près sans égale dans l'histoire de la peinture occidentale.

Pierre Vaisse
Janvier 2003
Copyright Clio 2009 - Tous droits réservés

Bibliographie



Hans Holbein
Oskar Bätschmann et Pascal Griener
Livre d'Art
Gallimard, Paris, 1997



La Danse Macabre
Hans Holbein, introduction de Paul Ahnne
éd. fac similé, Bernard Laville, Paris, 1970



Tout l'œuvre peint d'Holbein le Jeune
Documentation de Hans Werner Grohn, introduction par Pierre Vaisse
Les classiques de l'art
Flammarion, Paris, 1972



Hans Holbein le Jeune
Jeannette Zwingenberger
Parkstone Press, Londres, 1999