

Albrecht Dürer, 2^{ème} partie

(Né à Nuremberg le 21 mai 1471

Mort à Nuremberg le 6 avril 1528)

Nous allons reprendre Albrecht Dürer dans cette seconde partie qui va concerner essentiellement les peintures dites « religieuses ». Mais auparavant, je voudrais procéder à quelques rappels biographiques.

Ce personnage se situe à une période qui va définir le changement de la période gothique à celle de la Renaissance dans les pays du Nord : en Allemagne et dans les Flandres. Il faut également situer Albrecht Dürer dans un contexte qui est celui de la résonance avec le monde italien. Ayez en mémoire que Dürer est le contemporain de Bellini, de Carpaccio, de Giorgione, et qu'il voit les débuts du grand Titien ; contemporain également de Léonard de Vinci, de Raphaël et de Michel-Ange. Bien sûr, à travers les différents regards qui sont les nôtres, nous accordons plus d'importance à ceux qui viennent du soleil, c'est-à-dire que nous sommes fascinés par les Italiens et, trop souvent, nous mettons de côté les richesses des peintres du Nord.

Les peintres du Nord, effectivement, qui vont élaborer toute une culture issue de la tradition de la sculpture, en particulier des retables sculptés, extrêmement ouvragés, où l'ornementation est importante : la richesse du travail ressemblant à une sorte de différents types d'enluminures.

Albrecht Dürer est un personnage, un peintre, qui est essentiellement un graveur. Son père, d'origine hongroise, était orfèvre. Et face au talent de dessinateur d'Albrecht, son fils, il va lui permettre d'avoir une éducation ouverte : son père va l'inviter à travailler dans son atelier, mais il va voir la très grande qualité de ses dessins, dont la précision extrême va rendre la vision même de ses représentations comme une sorte de précision ornementiste, de l'ornement des choses à travers la précision naturaliste de l'ensemble des sujets.

Nous les avons vus précédemment avec ses autoportraits, précision qui est celle de mettre en évidence l'être humain comme créateur et comme celui qui va devenir un véritable artiste, s'identifiant à une vision christique proche des icônes, où il va faire cet autoportrait qui va le représenter en mettant en scène la volonté de l'autonomie de l'artiste, de son indépendance face aux grands, soit face au clergé, soit face à l'aristocratie ou à la bourgeoisie.

Ce n'est pas un personnage servile, c'est un personnage qui met bien en scène la création même de sa production en faisant de lui un être unique.

Cette unicité de l'être, c'est l'une des caractéristiques de l'humanisme, cet humanisme de ces savants qui retrouvent l'ensemble des écrits de l'Antiquité, de ces recherches en philologie, la traduction des textes, avec ce souci historique de l'étude du texte. Cette dimension-là, nous pouvons la voir :

Mélancolie I

1514

Gravure sur cuivre.

24 X 18,6 cm.



Mélancolie I

Il fera deux grands voyages en Italie. Son premier voyage date de 1490, le second de 1505. En 1490, il fera différentes connaissances. En 1505, il va rencontrer le fameux Giovanni Bellini. Il rencontrera également Carpaccio. Il essaiera de rencontrer Mantegna, à Mantoue. Malheureusement, il ne pourra pas le voir, puisque celui-ci aura l'indécence de mourir. Une rencontre manquée. Il correspondra et verra également Raphaël. Nous avons des correspondances de ces deux grands personnages. Mais l'intérêt de Dürer, c'est d'observer, d'aller chercher en Italie le principe de la perspective mathématique, avec cette notion de point de fuite, mettant en scène la troisième dimension, la profondeur, à travers une surface plane.

La recherche sur la perspective verra également Dürer comme un créateur, un créateur de ce que j'appellerai « la conscience de l'humain ». Nous avons tous abordé la fois dernière ce travail à travers la *Mélancolie* ou la *Melancholia*.

Je vais reprendre brièvement ces éléments.

C'est une œuvre de la fin de sa vie, de ce qu'on appelle « la seconde partie de la fin de sa vie ». Même s'il meurt en 1528, nous sommes dans les années 1510-1513, c'est la grande période des épidémies, des guerres, des famines, et la guerre des paysans qui va durer de 1493 à 1525.

La guerre des paysans, c'est cette révolte du monde rural, du monde des serfs face à l'aristocratie, aux grands seigneurs ; mais aussi cette dépendance face à différents membres du clergé et de l'empire.

Dürer rêvait d'un âge d'or : en 1505, c'est l'Italie. L'Italie a été pour lui son lieu rêvé. Et il a voulu la transplanter, transférer dans sa ville de Nuremberg, où on le méprisait légèrement, alors qu'en Italie il avait été reçu triomphalement par l'ensemble de ses confrères artistes vénitiens. Albrecht Dürer va cultiver cet esprit saturnien, cet

esprit de cette langueur de l'œuvre inachevée, de ce personnage, effectivement, qui va rêver, à une période où le Nord va entrer en conflit, en particulier avec les querelles religieuses, avec les combats et l'émergence de Luther, le rapport des pouvoirs et l'opposition avec l'Eglise catholique et la vente des indulgences.

Albrecht Dürer n'a jamais été luthérien, du moins explicitement, mais il a été sensible au questionnement. Il était beaucoup plus proche d'Erasme que de Luther ; Erasme qui est resté au sein de l'Eglise catholique.

La dimension de cette Réforme dit bien le trouble d'un personnage qui était hypersensible. La précision qu'il met en scène ici, à travers l'ensemble de ces éléments, c'est l'intérêt naturaliste. Cet intérêt naturaliste, avec cette *Mélancolie*, avec la transcription ponctuelle de la face tragique de l'être mortel.

Effectivement, cette femme, bien en chair, tient un compas. Ce n'est pas le thème de l'architecture, c'est le thème du rapport à la mesure. De ces cercles, de ces sphères, de cet univers éclatant, de ce monde où Dürer va être confronté aux déceptions du temps. D'un temps où on sait pertinemment que lorsqu'il va rencontrer Maximilien Ier, empereur du Saint Empire romain germanique, ils vont se lier d'amitié avec des intérêts pour l'ésotérisme : l'herméneutisme, cette recherche des choses cachées à travers la représentation des éléments. Cette méditation sur le temps, sur le temps inachevé, ce temps que l'on essaie de redécouvrir à travers la création, mais qui semble toujours s'enfuir avec le rythme des heures représentées par la balance, le sablier, la cloche et l'ensemble de ces figurations.

Nous savons qu'un poète humaniste, Pirckheimer va collaborer avec Dürer. Ils vont lier une grande amitié. Willibald Pirckheimer est un juriste humaniste, proche d'Erasme.

Maximilien faisait remonter sa dynastie à Osiris : nous sommes dans un monde où l'ésotérisme n'est pas du tout négatif, ce ne sont pas des sciences occultes. C'est un mode de conscience qui va chercher un au-delà à travers des œuvres cachées, moyen d'élaborer d'une pensée de l'époque.

Tempérament mélancolique et saturnien, le courrier entre Albrecht Dürer et Pirckheimer, de 1513, montre la tristesse du temps et le temps inexorable qui passe.

L'historien de l'art Panofsky, ainsi que Pernety, écrit « tout l'art consiste, selon les philosophes, dans la notion du poids et des proportions des matières ». La mesure, le temps où ce personnage pourrait ressembler, selon les dires de Panofsky, à Cybèle, également à Rhéa. Saturne est la planète maléfique des astrologues. Ces différents symboles herméneutiques mettent bien en scène, également, le détail du **carré magique** qui se trouve sous la cloche. Le carré magique, sans en restreindre l'importance symbolique sur le plan astrologique et alchimique, est directement issu du chapitre 22 du livre d'Henri-Corneille Agrippa. Ce personnage est extrêmement important : Dürer ne crée pas la Mélancolie simplement à partir d'une intuition ou d'une émotion. La mélancolie relève d'une recherche de la conscience et de la pensée,

telle qu'elle peut se situer durant cette période du début du XVI^e siècle. Cette recherche, c'est ce thème de la philosophie occulte, définie comme « table de Jupiter ». Ce sont les titres des ouvrages d'Agrippa.

C'est un carré contenant 16 nombres répartis en quatre registres verticaux et quatre horizontaux. L'addition des nombres dans chaque registre est de 34. Agrippa y discerne des noms divins, ainsi qu'une intelligence pour le bien. Il ajoute : « Il faut graver cette table sur une lame d'argent, Jupiter étant dans un essai puissant et dominant. Elle procurera alors à celui qui la porte, le gain, la richesse et la faveur, ainsi que l'amour, la paix, la concorde ». Cette dimension est issue de Fra Luca Pacioli, ce théoricien vénitien, qui a rencontré Dürer lors de son second séjour à Venise. C'est lui qui va définir cette notion de la géométrie des formes, et la géométrie que l'on appellera des « humeurs », la vision bilingue de l'homme qui se définit en répartissant les humeurs chaudes et les humeurs froides.

Une œuvre qui n'est pas simplement une représentation, mais qui dit un état de pensée, à un moment donné, que la réalité de cette langue est toujours l'œuvre inachevée qu'on ne peut pas atteindre. Mais la dimension de Dürer, c'est que cette perception est associée à la dimension de la foi, c'est-à-dire au risque d'un recommencement perpétuel et d'être toujours dans un chemin de connaissance, et que notre esprit humain n'est pas capable de tout cerner concernant l'ensemble des différents savoirs de l'époque. Il a donc une propension à parler de cette recherche extrêmement voilée, discernée à travers les astres, à travers le mouvement d'un univers qui s'interroge et qui se dit au cœur même d'une création : création d'un univers, création à travers la puissance et le pouvoir de l'artiste, création à travers cette présence du divin en toutes choses...

Grande Touffe d'herbe

La Grande Touffe d'herbe

1503

41 x 31,5 cm

Albertina Museum.

Vienne.



La précision d'un botaniste tel que Dürer met bien en scène celui qui se définit comme un véritable graveur. Il s'agit ici, non pas simplement de constituer un herbier précieux, mais bien davantage de dire le talent de l'artiste, qui devient lui aussi créateur des formes à travers la reproduction de ce qu'il voit.

Maison d'Albrecht Dürer
habitée de 1509 – 1528

Nuremberg



Nuremberg : la maison d'Albrecht Dürer

Le rapport de Dürer avec sa ville a toujours été un peu compliqué. Nuremberg est cette ville qui, à l'époque du XVI^e siècle, gardait un aspect assez médiéval. Il y avait différents artisans, extrêmement doués, mais qui étaient un peu restés dans un secteur que je vais qualifier de « gothique », c'est-à-dire d'un art de la représentation et de l'ornementation extrêmement flamboyant. Mais il n'y avait pas d'identité de l'artiste qui transparissait de cette œuvre : on est dans l'ornementation et la richesse d'un savoir-faire. Alors que l'artiste tel que Dürer va mettre en scène la dimension du pouvoir du créateur en étant lui-même maître de sa création. C'est ainsi que de Nuremberg, il dira lui-même dans un de ses écrits : « c'est une ville triste où je me languis. Je rêve du soleil de l'Italie »

Autoportrait

1493

Huile sur parchemin
transposée sur toile.

56,5 x 44,5 cm

Musée du Louvre.



Autoportrait

Ce portrait de l'artiste par lui-même date de 1493. Le tableau porte l'inscription, avec son monogramme : « les choses vont comme il en est ordonné là-haut ». Ce qui veut dire qu'il représente le lien d'une création à partir d'un pouvoir qui lui est donné, la grâce de créer le pouvoir divin. Donc il reproduit ce qu'on appellera la notion de l'harmonie des formes, de savoir donner visible cette partie invisible, à travers la réalité corporelle de cet autoportrait. Une déclaration qui est une déclaration de foi, qui n'est pas simplement un savoir-faire mais aussi peut-être de résignation.

Panofsky, dans sa remarquable biographie concernant et consacrée à Dürer, parle de la résignation de Dürer, de cette langueur qui incite à la création mais qui également peut la paralyser.

Ce portrait est caractérisé par la présence d'une branche qu'on appelle de « panicaut », c'est-à-dire un **chardon** bleu, qu'il tient dans sa main droite. Ce chardon, à l'époque, est le symbole de la fidélité conjugale, ce qui laisse supposer que l'autoportrait était destiné à sa fiancée, Agnès Frey. Mais cette hypothèse est contestée par différents historiens de l'art, qui y voient davantage un symbole chrétien de fidélité au Christ. Mais l'un peut aller également avec l'autre.

Quoi qu'il en soit, dans ce magnifique portrait, Dürer a l'air d'un homme mûr, clairement conscient de ses choix, mais sa maturité et son détachement sont tempérés par le sentiment, par une certaine douceur, soulignés par le symbolisme de la fleur. Un léger souffle de liberté passe dans sa touche et les tons de sa couleur qui va iriser l'ensemble. Dürer fait ressortir les tons rosés de l'incarnat et ceux de sa chevelure blonde, soulignés et valorisés par les bordures rouges sur la gamme froide du vert. Le contour est net, précis, presque coupant dans sa précision de graveur, définissant le regard volontaire de l'artiste : l'artiste est maître de lui-même.

Portrait du père de l'artiste

1490

Huile sur bois.

47,5 x 39,5 cm

Galerie des Offices
Florence.



Portrait de son père

Cette maîtrise définit à la fois son destin. Voyez le portrait qu'il a fait de son père : il avait un très grand attachement à son père. Dans ses écrits, il dit : « Il m'a laissé la liberté du choix ». Il est parti, il a quitté l'atelier d'orfèvre du père pendant quatre ans. Et après, lorsqu'il est revenu, le père a accepté que son fils devienne à la fois graveur, mais aussi peintre. Dürer peint le portrait de son père avec une affection évidente. Peut-être veut-il l'emmener avec lui pendant son premier voyage à Bâle. C'est de 1490 à 1494 qu'il va faire son premier voyage : à Bâle, à Colmar...

« Ce portrait, dit-il dans l'une de ses lettres, je l'ai toujours avec moi ». C'est un portrait de petites dimensions, comme on garde le souvenir sur son portable de quelques portraits souvenirs des êtres précieux et proches. Ce qui frappe, c'est la notion de réalisme, de ce que j'appellerai le « réalisme minutieux du tableau » qui révèle ici l'influence flamande de sa première période de formation, mais aussi l'enseignement multiforme qu'il a reçu dans le domaine de la peinture. On retrouve, en effet, dans ce portrait réalisé à la fin de son apprentissage, la netteté de l'art du burin appris auprès de son père ; l'énergie de ce contour qu'il a su recevoir de celui qui a été son maître, Michael Wolgemut, qui caractérise l'École flamande dans les années 1420 -1472.

Dürer, qui a 19 ans, fait déjà preuve d'une très grande maîtrise, remarquable, de la structure d'ensemble. On est frappé par le raccourci du visage, vu de trois-quarts, l'étude attentive des mains, qui sont toujours extrêmement révélatrices de la capacité réelle de l'artiste ; l'accord des tons, le marron de l'habit et le ton sombre de la fourrure et du chapeau, sur le fond vert taché de bleu, et les nuances de l'incarnat ; mais aussi et surtout l'habileté avec laquelle il

réussit à soigner le moindre détail : les sourcils, les cheveux, sans que cela nuise au résultat final. La précision et la profondeur du regard disent bien la présence que l'on peut retrouver dans un langage qui est muet à travers ses lèvres serrées.

Ce portrait du père de l'artiste annonce les portraits à venir, ses autoportraits, et l'ensemble des nombreux portraits qu'il fera des différents personnages qu'il croisera et qui lui poseront différents types de commandes. Ce sont des portraits psychologiquement fouillés. Il recherche ce qu'est la personne à travers ses traits.

Il va révéler cette imagination et ce goût que l'on va retrouver chez la mère, dont vous voyez le portrait extrêmement sévère, sans concession.

Portrait de la mère
d' A. Dürer

1514

Fusain

42,1 x 30,3 cm

Kupferstichkabinett.
Berlin.



Portrait de la mère de l'artiste

Dans sa production graphique, il parle véritablement de l'excellence de la vie qui n'est pas embellie. Et ce portrait, effectivement, est un portrait au fusain, comme saisi dans la densité du temps qui passe, de cette admirable précision à travers ces traits, ces traits que nous retrouvons dans le cou, cette manière de poser à la fois le voile sur cette chevelure, la densité de ce regard, la précision du combat d'une femme qui s'apprête à mourir.

Nous sommes dans cette recherche qui, au-delà des apparences, dit bien plus que l'illusion qu'elles peuvent enfermer.

Vieillard âgé de quatre
vingt treize ans.

Gravure sur cuivre

1521

42 x 28,2 cm

Albertina Museum
Vienne



Vieillard de 93 ans

Dans ces différentes recherches, avec la manifestation qui est la sienne de graver au vif la force d'un rendu qui n'est pas simplement le fait de reproduire, mais celui de traduire, c'est-à-dire de mettre en évidence qu'à travers ces traits, ce que nous voyons, nous avons l'impression d'entrer dans la pensée de celui qui est représenté, la méditation, la vision « d'une âme ».

Ce personnage âgé de 93 ans, parce que c'est le titre et le texte qui a été retrouvé, associé à cette gravure sur cuivre, qui était destinée à un retable. Ce sont des études, des dessins d'études pour différents personnages pouvant être associés à des prophètes en méditation.

La Nativité

Panneau du Retable Paumgärtner

155 x 126 cm

Alte Pinakothek

Munich



La *Nativité*

Ce tableau fait partie d'un triptyque appelé « retable de Paumgartner », du nom du commanditaire. Cette œuvre date de 1502. On avait, latéralement, deux panneaux qui étaient ceux de Saint Georges et de Saint Eustache, associés au nom, bien sûr, du commanditaire.

Détail : la partie inférieure



On est surpris par la dimension assez curieuse des figurations issues du gothique allemand et hollandais, des personnages secondaires représentés dans la partie inférieure, qui sont les commanditaires, et ceci reprend des thèmes iconographiques associés avec les grands retables en bois allemands.



Mais on est surtout frappé par la conception d'ensemble, comment est représentée cette Nativité, avec les différents protagonistes. Dürer, on l'a dit, est passionné par la recherche de la perspective. Il ira jusqu'en Italie pour étudier cette nouvelle science, « le principe de la réalité », qui donne au tableau de la profondeur, C'est le désir de rendre l'espace et la profondeur sur une surface à deux dimensions qui guide ici le pinceau de l'artiste.

C'est pourquoi il insère la cabane dans un complexe architectural ; ce toit en appentis que l'on voit avec ses structures en arcades qui semblent s'échelonner pour donner, justement, cet effet de perspective et de profondeur. Il appuie ce toit en bois sur deux piliers de bois également répartis sur la partie gauche ; un mur effrité dans lequel s'ouvrent deux arcs romans, c'est-à-dire deux arcs en plein cintre.

Ces deux arcs en plein cintre ont une valeur symbolique, que nous voyons sur la droite : ils sont derrière la représentation de la Vierge Marie. Ce sont les deux natures, divine et humaine, du Christ, qui sont traduites ici. L'âne et le bœuf étant des références liées à l'Ancien Testament.

Cette nature divine met bien en scène un monde qui change. Les structures en plein cintre que l'on voit à droite, qui sont reproduites dans la partie supérieure, semblent de gauche à droite traduire un monde ancien qui est en train de s'écrouler. A travers ces grandes arcades, chacun des éléments de la scène a une signification symbolique.

Détail :



La lanterne de Saint Joseph, qu'on ne voit pas, mais il faut toujours chercher ce que l'on ne voit pas dans un tableau. C'est-à-dire qu'il faut scruter, il faut faire l'effort de se poser des questions. Et à travers ces questions, il s'agit bien davantage de poser un regard qui va devenir un questionnement. La lanterne de Saint Joseph est une métaphore de la splendeur de la naissance de l'Enfant divin.

Quand je dis « splendeur », c'est le thème de la gloire, c'est-à-dire de la lumière. Cette lanterne est une lumière. Et vous remarquerez qu'on est en plein jour. A-t-on besoin d'une lanterne en plein jour ?

Donc il y a une double fonction : la lumière naturelle ne se suffit pas à elle-même et il faudra une autre lumière qui est celle de la foi, avec l'acceptation de la paternité putative de saint Joseph.

Le style effectivement est d'une grande précision.



La perspective centrale dénote entre les commanditaires qui marquent leur humilité, le berger qui entre dans un espace qui devient sacré, en déposant derrière, au fond de cet emmarchement, la vision de ces enfants, ces angelots qui entourent l'Enfant Jésus. La Vierge est distancée, elle ne porte pas l'Enfant Jésus.

Nous sommes dans une méditation qui rappelle la fonction d'un retable : donner à voir ce que l'on croit.

L' Adoration des Mages.

1504
Huile sur bois
100 x 114 cm
Galerie des Offices.
Florence

C'est une peinture sur bois, de 1504. Ce tableau est une commande par le protecteur de Dürer, l'Electeur Frédéric le Sage.

L'artiste ici fait encore une œuvre représentant les Mages dans la figuration centrale de la scène.





On y voit des personnages associés ; la Vierge qui ressemble à une femme contemporaine de l'artiste. Certains ont parlé de l'épouse de Dürer (?). On voit les Mages ; la construction d'un espace extrêmement précis dans un triangle, dans lequel sont enfermés ces différents personnages. Le triangle, bien sûr, étant la représentation divine qui est construite à partir de cette forme géométrique.

Vous serez invités à bien contempler ces trois personnages. On peut parler de l'influence de Mantegna, à travers les ruines. Mantegna est cet artiste à la très grande culture qui va faire référence, à Mantoue, d'un grand nombre d'usages et d'emplois de motifs antiques, en particulier d'une architecture antique, qui va permettre de donner cette profondeur dans la construction de l'espace.



C'est d'abord cette perspective des arcs qui s'ouvrent et s'entremêlent : il y a une véritable scansion de l'espace. Vous avez dans la partie gauche un élément en bois en appentis où l'on voit la tête du bœuf, puis en plus un arc brisé, puis une succession d'arcs qui vont s'échelonner jusque dans l'arrière-plan. Et tout à fait en fond de perspective, il y a une ville qui est censée représenter la ville de Jérusalem, manifestant déjà la montée de cet Enfant vers sa propre mort.

Ce Christ, ici représenté, cet Enfant Jésus, met bien en évidence la dimension du rythme du temps. L'espace ainsi créé fait ressortir les figures des personnages. Le groupe pyramidal de la Vierge et de l'Enfant est mis en valeur par le toit incliné de l'étable. Dürer conçoit cette scène comme une représentation théâtrale. Il y a un jeu scénique. Cela veut dire qu'il met en scène non pas simplement un sujet, mais un récit, c'est-à-dire une histoire.

Bien sûr, vous y reconnaissez Melchior, le vieux Gaspard, qui porte l'encens, et Balthazar, la myrrhe : l'or, la gloire du vrai Dieu, l'encens, la spiritualité et la prière, la myrrhe est associée à la mort.



Ce que nous avons à voir là, c'est qu'il y a un autoportrait de Dürer, qui est représenté en Gaspard, dans celui qui porte un ciboire qui est l'œuvre de son père. Cela veut dire qu'il rend hommage au pouvoir de création de son père. Ainsi, ce personnage qui est debout et qui a toujours les cheveux longs (rappelez-vous le portrait de 1500), regarde avec attention Balthazar ; ces différents personnages qui constituent la scène de cette épiphany, ou plus exactement cette théophany.

Signalons enfin la transparence de la perspective, ce jeu de la lumière, c'est l'Italie dans le ciel du Nord. Et cette lumière de la profondeur, cet univers ô combien présent qui met en évidence le rouge, le vert, le noir et l'or des somptueux manteaux de ces rois mages. Les nuances de bleu de l'habit de la Madone s'accordent avec le fond du ciel et sur les tons ocre et vert du paysage en ruine.

Le Lièvre

Lièvre

1502

Aquarelle et gouache

25,1 x 22,6 cm

Albertina Museum

Vienne.



Vous connaissez *le Lièvre* : il est extrêmement célèbre, mais cette précision est assez extraordinaire. Parce que dans la pupille de ce lièvre, on devrait voir la porte de l'atelier de Dürer.

Etrange ! Alors, malheureusement, tout en faisant grossir l'image, je n'ai pas vu la porte. Il faudra aller à l'Albertina Museum, à Vienne, si celui-ci est exposé, puisqu'il y a des alternances d'expositions. Mais effectivement, il est dit, dans les bons livres d'historiens de l'Art, que l'on voit la porte. C'est-à-dire que le lièvre nous donne à voir ce qu'il regarde lui-même.

Vous avez vu ce processus de la pensée ? Il ne s'agit pas simplement de montrer, de dire « qu'est-ce que je suis doué parce que je dessine bien ! », ce n'est pas de cet ordre-là. Il dessine bien parce qu'il sait très bien qu'à travers cette création-là, il veut chercher à savoir ce qui constitue les fondements mêmes de l'humanité.

La Fête du Rosaire

1506

Huile sur bois

162 x 194 cm

Narodni Galerie

Prague

Ces fondements de l'humanité que l'on retrouve à travers une succession d'œuvres de commande, de cette glorification des Fêtes du Rosaire. La « *Fête du Rosaire* » date de **1506**, Dürer revient, il est en Italie, et il peint cette œuvre pour les Allemands qui ont un comptoir à Venise.



Je vous ai dit qu'en **1505**, il avait rencontré Giovanni Bellini. En se souvenant de Giovanni Bellini, il va faire beaucoup plus que Bellini : il va entrer dans une puissance de décoration, une puissance de lumière et de chatoyements de couleurs qui sera beaucoup plus proche du Titien. Et on sait que le Titien est l'élève de Bellini.

Cela veut dire qu'Albrecht Dürer met bien en évidence la puissance de ce qui va définir la peinture vénitienne : la lumière et la couleur, à travers le caractère extrêmement somptuaire des vêtements. Cette dimension-là va se définir au cœur de ce type de représentation. Nous savons que cette œuvre a été exécutée pour les deux

confraternités de la colonie allemande de Venise, qui géraient la paroisse de San Bartolomeo, dans le voisinage de ce fameux comptoir qu'on appelait effectivement le lieu des échanges commerciaux.

Le titre qui fut attribué à cette œuvre au XIXe siècle, "Fête de la guirlande de Roses", est bien intéressant, mais ce n'est pas tout à fait ça ! Il peut induire en erreur puisque le tableau se réfère à la pratique du Saint Rosaire dont la Congrégation a été fondée en 1475 par un religieux dominicain. D'ailleurs on voit un dominicain derrière le personnage en chape, le premier personnage au premier plan sur votre gauche.



Le Rosaire, que signifie d'abord ce terme ? « Rosaire » signifie couronne de roses : au Moyen-Age, il était d'usage de couronner de roses les statues de la Vierge. Et chaque rose symbolisait une prière. Le rosaire constitue un ensemble de trois ou de quatre chapelets. Le chapelet, c'est 5 dizaines, donc 50 « Je vous salue ». Ce qui équivaut pour un rosaire à 150 « Je vous salue ». Et 150 « Je vous salue » correspondent aux 150 Psaumes. Cette dimension du rosaire, c'est la fête du peuple. Et cette fête du peuple, c'est le couronnement.

Alors, à droite, vous avez l'empereur Maximilien, à gauche, le Pape. En 1506, c'est Jules II. Mais ce personnage-là ressemble davantage à Alexandre VI Borgia. Ça, ce sont des clins d'œil, d'historiens qui font des références, parfois un peu anecdotiques. Maximilien va mourir en 1519, nous avons là une période importante.

Le détail



Mais plus important ici, c'est peut-être à la fois le sujet, mais le détail, le petit détail cher à Daniel Arasse : c'est la couronne impériale qui se trouve au-dessus de la Vierge. Une couronne qui est portée par deux putti, deux angelots, et c'est la couronne du Saint-Empire romain germanique. Vous voyez comment se situe la fonction du pouvoir religieux avec le pouvoir politique : la dimension du couronnement de roses est associée en quelque sorte à un couronnement divin et une protection divine pour le Saint-Empire romain germanique à travers le couronnement de roses et la dévotion au Rosaire.

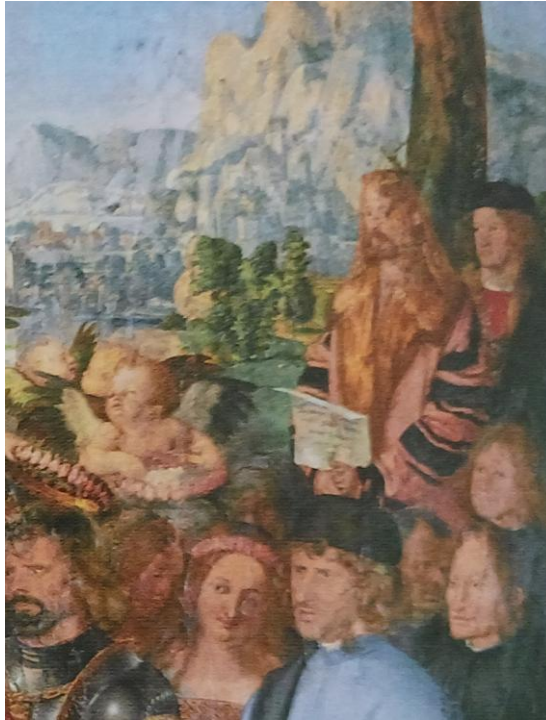
Et on voit la Vierge et l'Enfant Jésus couronnant les personnages : la protection associée à la couronne impériale, et l'Enfant Jésus qui couronne le Pape, définissant le pouvoir pontifical.

C'est très important parce vous savez que le successeur de Maximilien 1er, c'est Charles Quint, et Dürer va perdre les subsides financiers à la mort de Maximilien. Il va vite aller à Anvers pour demander à Charles Quint de l'aider un peu pour sa pension. Et Charles Quint, extrêmement généreux, va doubler sa pension.

Ainsi, on a ici un tableau qui parle d'un culte à la Vierge et qui associe la Vierge à une présentation et à une protection du pouvoir impérial, qui crée les alliances entre Maximilien 1er et la Papauté. Il faut attendre la diète de Worms en 1521 pour que Luther soit condamné ; pour bien définir le pouvoir et la dépendance qui peut y avoir dans ces différents conflits qui sont à la fois religieux et politique, mais on n'en est pas encore là.

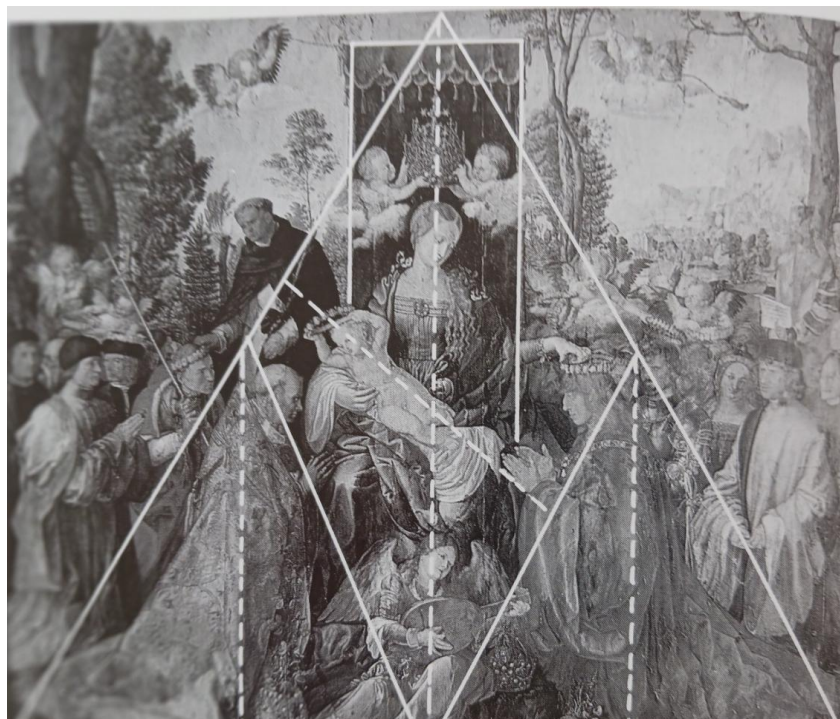
Les Dominicains sont en blanc, mais ils ont une cape noire. Celui qui se trouve derrière le pape, c'est un Dominicain, avec le rosaire et le couronnement : Saint Dominique.

Détail



Et vous avez toujours un autoportrait ici, où nous retrouvons Albrecht Dürer. Il y a la dédicace qui est figurée avec la représentation du personnage.

Schéma



Il faut savoir qu'on construit l'espace, et en construisant l'espace, on définit une puissance qui est l'ornementation associée à la conscience de l'harmonie des effets de groupes. C'est-à-dire que l'œil a besoin d'un équilibre.

Adam & Eve un idéal du corps humain...

Une gravure de 1504

Adam et Ève
Ou
La Chute de
l'homme

1504
Gravure sur cuivre.

26 x 20,3 cm

Staatliche Graphische
Sammlung

Munich



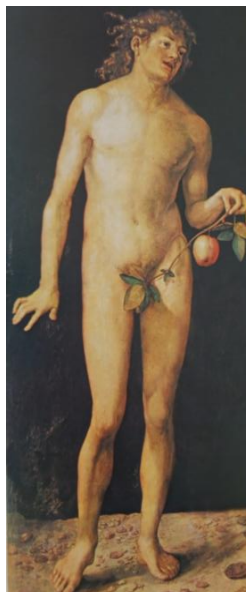
Les personnages sont un peu lourdauds, ils font référence quand même à la sculpture. La sculpture référentielle de l'époque, ce sont ces artistes que l'on retrouve à travers des noms tels que Polyclète, Lysippe ou Praxitèle, ces grands artistes de la période classique du monde grec antique. Mais regardez la différence entre une gravure de 1504 **et Adam, de 1507 :**

Adam

1507

Peinture sur bois de pin.
209 X 81 cm

Musée du Prado
Madrid



Regardez bien qui tient la pomme : sur la gravure, c'est le serpent et Eve. En 1507, Eve et Adam ont tous les deux la pomme : on a un changement théologique, c'est-à-dire que l'un et l'autre sont coupables, la pomme étant le fruit de la connaissance, c'est-à-dire le symbole d'un pouvoir divin que l'homme va s'accaparer, définissant la notion de puissance et de rupture.

Ève
1507

Peinture sur panneau de pin.
209 X 83 cm

Musée du Prado
Madrid



Dürer réalise les deux panneaux d'Adam et Eve dès son retour à Nuremberg. Il revient d'Italie où il est allé pour étudier la perspective et également la notion des proportions des corps humains. Les premiers nus italiens sont réalisés par Masaccio et Masolino : nous sommes dans cette période du XVe siècle, dans la chapelle Brancacci, où sont figurés ces personnages dénudés. Le nu, c'est un nu à l'antique, c'est-à-dire un nu qui définit l'être humain dans sa conscience.

Adam

1507

Peinture sur bois de pin.
209 X 81 cm

Musée du Prado
Madrid



Cet Adam est, avec son pendant Eve, le premier nu grandeur nature de la peinture allemande. Le tableau fait deux mètres.

Dürer va établir ici ce qu'on va appeler « les canons de la perfection » des proportions du corps humain. Selon la tradition antique, le corps humain doit contenir par 7 fois la tête, c'est la proportion du canon associé à l'harmonie de l'être humain. Quand je dis "harmonie", c'est l'équilibre des formes, et non le corps harmonieux.

En établissant ces canons de la perfection, en 1504, l'artiste avait exécuté une série de dessins concernant le péché originel. Par rapport à la recherche anatomique des dessins, ce tableau réalisé trois ans plus tard frappe par un corps beaucoup plus adouci des formes, sous l'influence de la peinture vénitienne. A Venise, il a découvert différents artistes et en particulier Masaccio et Mantegna, avec ces corps dénudés, ces corps qui font fléchir l'espace, avec ce qu'on appelle un léger « chiasme », c'est-à-dire un déhanchement. Et également le fait de représenter la jambe droite en mouvement, ce mouvement où l'on voit le pied se lever de terre.

En effet, en quelques années, les idées de Dürer sur la beauté subissent un changement significatif. Les deux figures sont plus élancées. Les contours sont plus doux et des détails anatomiques moins accentués. Adam est en déséquilibre avec le poids du corps appuyé sur sa jambe gauche. Le pied est légèrement soulevé et la main droite cherche à retenir le corps. On a l'impression qu'il exerce une présence de vie, à travers ce mouvement.

Et cette pose, que certains disent dansante, est accentuée par les cheveux longs et ondulés, et l'expression sereine avec la bouche entr'ouverte comme s'il allait se mettre à parler.

Et ces deux tableaux se font face.



Ce sont des pendants de même nature, de même réalité, de même conscience. Et on voit effectivement que les deux ne sont pas affolés, qu'ils ont le regard éveillé, qu'ils ne sont pas le dos courbé. Il y a quelque chose qui fait intervenir ce que j'appellerai « la conscience de la raison de l'esprit humain ».

Adoration de la Sainte Trinité 1511

Peinture sur bois de peuplier
135 x 123,4 cm
Musée Kunsthistorisches Museum
Vienne



Nous voyons là l'influence de Raphaël.

C'est extrêmement structuré : vous avez deux éléments de superposition en demi-cercles qui s'ouvrent.

Ce tableau a été commandé par un riche marchand, Matthäus Landauer, pour une chapelle dédiée à la Sainte Trinité et à Tous les Saints dans la Maison des Douze

Frères, une institution de charité qui avait été fondée à Nuremberg en faveur des vieillards pauvres de la ville.

La scène se passe entre ciel et terre, et les personnages terrestres et angéliques sont suspendus sur les nuages, dans une lumière limpide et cristalline, qui fait ressortir les rouges, les ors des manteaux s'associant avec les quelques tons de bleu de l'habit de la Vierge et du manteau derrière le crucifix, ainsi qu'avec les verts de l'habit de Jean le Baptiste, que vous voyez sur la droite dans la partie supérieure.



La composition est divisée en 4 zones, 3 dans le ciel et 4 correspondant à une étroite bande de terre qui conclut la partie inférieure et où on voit encore, en bas à droite, la représentation en miniature de Dürer.

Il y a dans la partie inférieure un lac (cf. lac de Tibériade ?).



Au centre, en haut, Dieu le Père, avec au-dessus de sa tête la colombe de l'Esprit Saint qui vole. Il tient la poutre où est crucifié son Fils ; deux groupes d'anges disposés en couronne déploient le large manteau vert du Père, et tiennent les instruments de la Passion.



Vous avez également la fonction symbolique des couleurs. La foi, c'est Dieu, c'est l'or : il a une chape d'or, une couronne d'or. L'espérance est le vert ; et la charité, c'est le bleu. Que l'on retrouve, de même nature que le manteau de la Vierge, et que le bleu d'un second manteau, déployé derrière le crucifix ; chape verte de Dieu et l'or, qui est la foi, l'espérance et la charité. Mais le bleu est associé au « fiat » marial, qui est représenté ici.



Dans la zone inférieure, la procession des grands ecclésiastiques et des saints, ainsi que différents types de personnages, des cavaliers, des monarques.

Dans l'étroite bande de paysage, deux collines embrassent un grand lac dans la partie inférieure, qui va conclure la composition.

On aperçoit la figure de l'auteur, avec un grand panneau attestant la paternité et la date de l'œuvre. Et on voit très bien à quoi ça sert : à authentifier, à dire que c'est bien Dürer qui l'a faite, et que Dürer n'est pas un exécutant, mais un véritable artiste, qui n'est pas simplement l'artisan, mais le créateur de la commande destinée à la Maison des Douze Frères, œuvre hospitalière de charité.

Et ceci fait référence à ce qu'on appelle
la Dispute du Saint Sacrement



Raphaël (1483 – 1520), Dispute du Saint Sacrement , 1509 – 1510.
Musées du Vatican.

Raphaël : la Dispute du Saint Sacrement

L'Adoration de la Sainte Trinité date de 1511, *la Dispute du Saint Sacrement* date de 1509. Et c'est le même type de composition qui se trouve dans l'une des chambres de Raphaël, les appartements du pape Jules II.

Il n'y a pas la croix, mais quand je dis que c'est la même composition, cela ne veut pas dire que c'est le même sujet, mais que c'est la même composition en exèdre, en demi-cercle, et qui est représentée ici avec une structure à deux niveaux. C'est cela qui est important. Sur la fonction géométrique, il faut voir l'ensemble des éléments qui définissent la notion du tracé.

Le sujet, c'est la « dispute » (discussion théologique) de la réalité de la Présence réelle. Sur la notion de « Présence réelle », il y avait des « disputes ». Plus exactement, la « disputatio », c'est la controverse. Controverse entre les Dominicains et les Franciscains qui apparaissent durant la période médiévale, c'est-à-dire au XIIe siècle. La Présence du Christ dans l'Hostie, est-ce que c'est une Présence symbolique ou est-ce une Présence réelle ? C'est tout le discours théologique. Ça ne veut pas dire que les uns ont tort ou raison, mais ça veut dire que nous sommes dans une période où on a besoin de justifier ce en quoi on croit. C'est cela qui va définir la dimension

théologique, parce que quand on parle de « disputes », ce ne sont pas des querelles, ce sont des arguments théologiques qui vont dire les raisons du pourquoi, que l'on retrouve effectivement dans les différentes disputes qui avaient été organisées antérieurement dans les grandes universités. Il y avait des disputes assez fréquemment, qui n'étaient pas du tout des querelles de parlementaires !

C'est un échange entre intellectuels et théologiens pour dire ce que ça signifie et la question de la dimension de cette Présence.

Avec Raphaël, c'est différent : parce qu'il y a une autre œuvre qui est la Messe de Bolzano. La messe de Bolzano, où un prêtre ne croyait pas en la Présence réelle. Qu'est-ce qui s'est passé durant la célébration dans la ville de Bolzano ? Le prêtre, en fractionnant l'Hostie, a vu apparaître le sang.

Il faudrait voir l'ensemble de la mise en disposition des œuvres pour dire la lecture théologique qui est faite. Ce n'est pas un décor, C'est un discours théologique.

Les Quatre Apôtres
(Jean et Pierre, Marc et Paul)
1526

Alte Pinakothek, Munich Peinture sur
panneau de tilleul.
215,5 x 76 cm et 214,5 x 78 cm



Là, il y a quelque chose concernant le monde du protestantisme et ce qui apparaît : la référence à l'Écriture, c'est-à-dire la référence au Livre. Ce qu'on va appeler le bon usage de la Bible. Entre l'Histoire sainte et la Bible.

1528, c'est l'année de la mort de Dürer, l'une de ses dernières œuvres pour ne pas dire sa dernière œuvre.

La hauteur est très importante : entre 2m15 et 2m14. D'un côté, saint Jean et saint Pierre, de l'autre, saint Marc et saint Paul.

Leur forme, longue et étroite, laisse supposer qu'ils faisaient partie d'un triptyque, avec au centre une Sainte Conversation ou une Crucifixion. Une « Sainte Conversation », c'est la représentation de la Vierge associée avec des saints de différentes périodes (Il faut revoir les Saintes Conversations en particulier de la famille des Bellini et de Giovanni, entre autres).

Il est possible qu'après les avoir terminés, Dürer ait décidé d'offrir ses deux tableaux à la ville de Nuremberg. En les accompagnant d'un message moral contenu dans les inscriptions rédigées à leur base, fustigeant à la fois protestants et catholiques, papistes et radicaux. En échange de ce don à la ville, Dürer reçut 100 florins, 12 pour son épouse et 2 pour sa domestique.

Avec ces quatre figures monumentales, dont la puissance dramatique est typique de l'Allemagne d'alors, nous avons l'atmosphère forte, dense : la structure et l'importance accordée aux corps, de ces corps drapés, aux manteaux ; nous sommes dans une atmosphère d'études bibliques, c'est-à-dire d'une référence historique faite aux auteurs des évangiles.

Je vous ai dit Jean et Pierre, Marc et Paul... Matthieu et Luc sont absents : ce ne sont pas « Les Quatre Évangélistes », mais « *Quatre Apôtres* ». Pierre et Jean, à l'annonce de Marie-Madeleine, sont les deux disciples qui courent ensemble au tombeau et le voient vide (Jean 20, 1-8). Et dans la deuxième Épître à Timothée (4,11), Paul écrit que Marc lui est un compagnon très utile.

Alors pourquoi, à votre avis, Dürer a-t-il choisi Jean et Pierre, Marc et Paul ? C'est associé à une commande :

Jean et Pierre, c'est la référence à l'Église catholique ; Marc et Paul, c'est la référence au monde protestant. Pourquoi ? Parce que les réformés, les protestants, à l'époque, on les appelait « les pauliniens ».

On comprend bien que Pierre représente l'Église catholique ; Jean a toujours été considéré comme la dimension mystique. Et Paul avec les épîtres est celui qui constitue les Églises, entre autres l'Église Antioche avec Marc, mais il faudra faire d'autres types d'études plus tard.

Panneau Jean et Pierre



Saint Jean, pour Dürer, est associé à la lecture de l'Apocalypse et, souvenez-vous, il va faire produire des gravures pour illustrer l'Apocalypse. Jean, c'est le rapport au temps et aux fins dernières, et à l'Espérance de la foi au cœur des épreuves. Et cette dimension-là va bien mettre en scène l'importance de ce phénomène, où nous voyons Jean ici qui est imberbe, qui a un regard vif, en train de lire dans son large manteau rouge.

Et Jean (là je reprends Panofsky, cela va casser un petit peu les opinions que l'on a sur Jean) est considéré, dans la lecture de Panofsky, comme un sanguin, alors qu'on penserait Jean, le doux, Jean, un peu mièvre, ce qui n'est absolument pas le cas.

Panneau Paul et Marc



Et Marc, qui semble sortir de l'ombre, toujours dans la lecture de Panofsky, serait le courroucé, le colérique.

Pierre, vieux et las, semblerait être le flegmatique. Le flegmatique, ce n'est pas du tout celui qui est dans une sorte d'indifférence de l'acte posé ; Paul c'est l'austère, enveloppé dans ces plis de manteau blanc, cette figure plus monumentale qui serait l'image du mélancolique. Paul est celui qui fonde des communautés, et des communautés qui posent toujours des problèmes ! Lorsque Paul écrit, c'est toujours pour résoudre des problèmes dans ses épîtres.

Les Quatre



Ces quatre figures monumentales dont la puissance dramatique est typique de l'Allemagne de l'époque ; cet univers où chacun porte le Livre. En portant le Livre, on a les clés associés à la Bible ouverte ; et de l'autre côté on a le glaive avec la Bible fermée : la Bible que l'on transmet, avec Paul ; et la Bible que l'on lit et qu'on interprète, mais qui n'est pas entre toutes les mains. Il y a une interprétation avec la Bible des « pauliniens », c'est-à-dire des protestants, qui vont pouvoir avoir accès avec la diffusion des Bibles de Gutenberg. Et il faut là aussi le remettre dans le contexte : sans la Bible du Gutenberg, il n'y aurait pas eu Luther. Et sans les indulgences, Luther serait resté « Augustin ».

Ce qui veut dire que le contexte historique ici n'est pas simplement la satisfaction d'une représentation, mais si ce tableau donne lieu à de multiples interprétations (et fort heureusement d'ailleurs qu'on ne peut pas enfermer une seule participation à la connaissance, parce que souvent, on projette ce qu'on sait déjà), il faut apprendre à chercher ce que nous ne savons pas encore. Et c'est la démarche qu'a voulu faire Dürer dans sa quête.

Sa recherche, sa volonté de découvrir d'autres espaces : un homme qui aimait voyager, ce n'est pas anodin. Certains artistes n'ont pas voyagé, par exemple Rembrandt. Rembrandt n'a jamais voyagé ; et pourtant, il a créé, à travers un univers qui était le sien, à travers Amsterdam, et les différentes colonies des mouvements intellectuels, religieux, qui entouraient à l'intérieur des quartiers, sa propre maison, cette dimension de découvrir d'autres univers.

Dürer n'a pas été protestant, mais il a été sensible au questionnement des protestants, comme Erasme, qui n'a pas quitté le monde catholique, a été sensible aux interrogations : le petit problème ou la grande révélation, c'est de toujours se laisser interroger, et que Dürer dépasse en personnalité peut-être certains auteurs et certains artistes italiens, parce qu'il interroge davantage que d'autres artistes italiens qui n'étaient là peut-être que pour produire une représentation liée à la commande. Et si on prend les artistes vénitiens, il faudra attendre un Giorgione pour produire des œuvres qui soient des œuvres philosophiques et métaphysiques.

Mains en prière

(étude pour le retable Heller)

1508

Dessin au pinceau,
lavis de gris et gouache.

21,9 x 19,7 cm

Albertina Museum
Vienne



Lorsque Dürer peint, il peint comme un graveur, il peint comme quelqu'un qui associe la recherche : la précision du dessin dit la précision de la pensée, et la précision de la pensée dit la force de la conscience de la raison, que ce que nous pouvons ressentir, c'est à la fois le geste, mais aussi comment il formule le geste, à travers les traits de la chair de ces *Mains en prière*.

Main gauche d'un apôtre
(étude pour le Retable Heller)
1508
Dessin au pinceau
31,7 x 19,8 cm
Albertina Museum
Vienne.



Il y a une véritable vibration qui est manifestée : la « main gauche de l'Apôtre » est une étude pour le retable Heller.

Saint Jérôme dans son cabinet d'étude

Saint Jérôme
dans son cabinet d'étude
1521
Huile sur bois
59,5 x 48,5 cm
Museu Nacional
de Arte Antiga
Lisbonne



Son Saint Jérôme : la lecture que l'on fait de Saint Jérôme méditant sur -version « memento mori »- sur le temps qui passe, associé dans la partie à gauche qui est le Crucifix, saint Jérôme dont on retrouve le dessin antérieur légèrement modifié de cet homme qui s'interroge sur le sens de la vie à travers la question de la mort. Et la mort de qui ? La mort du Christ. C'est-à-dire le sens même que l'on donne à sa propre vie : la mort interroge davantage que la vie.

Les Quatre Apôtres



Voilà cette dimension de ces personnages associés, campés et sculptés, parce que c'est une peinture sculpturale qui dit la force de la présence associée à la réflexion de ces personnages. Nous sommes en 1528. Si vous voulez d'autres références, Léonard de Vinci, c'est le même niveau que Dürer, c'est absolument l'équivalent. Parce que, quand Dürer va écrire un traité à la fin de sa vie sur la perspective et l'harmonie des formes, c'est le même discours que le « De Pictura » de Léonard de Vinci. Il n'avait pas l'aspect ingénieur, mais on sait qu'il va faire construire un pont : Dürer va établir un caractère d'ingénierie dans la création d'un pont à côté du Nuremberg.

Nous allons continuer à redécouvrir à partir du **12 décembre** ces artistes dits « du Nord », et nous verrons effectivement **Holbein** avec *l'Anamorphose des ambassadeurs*, un jeu de l'esprit

(Vous avez « La Vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer », par Panofsky, aux Editions Hazan, mais vous le trouverez uniquement chez les bons bouquinistes ou sur internet. Il n'est pas donné maintenant. Autrefois il coûtait 13 €...)

Abbé Jean-Marc Nicolas
Historien de l'Art
Responsable de la CDAS
7 novembre 2025