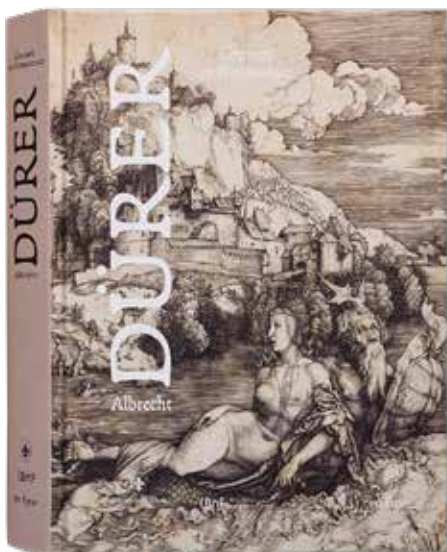


NOUVEAUTÉ
ALBRECHT DÜRER

in fine
ÉDITIONS D'ART



Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition « Albrecht Dürer. Gravure et Renaissance », organisée par le Château de Chantilly (Jeu de Paume) et la Bibliothèque nationale de France, au musée Condé, château de Chantilly, du 4 juin au 2 octobre 2022.

Label « Exposition d'intérêt national » décerné par le ministère de la Culture.

Albrecht DÜRER

GRAVURE ET RENAISSANCE

Auteurs :

Sous la direction de
Mathieu Deldicque, Conservateur
du patrimoine au musée Condé,
Château de Chantilly et **Caroline
Vrand**, Conservateur du patrimoine
, BNF

Avec les contributions de Laura
Aldovini, Stijn Alsteens, Anna Baydova,
Aude Briau, Pauline Chougnet, Marie-
Pierre Dion, Nicole Garnier-Pelle, Alice
Klein et Anne-Sophie Pellé.

Prix de vente 35 € TTC
288 pages
271 illustrations
20 × 25 cm
Cartonné contrecollé
TVA 5,5 %

Version française

MEV le 01/06/2022

Diffusion - Distribution :
PROLIVRE - HACHETTE




Château de Chantilly
INSTITUT DE FRANCE

{BnF}

Albrecht Dürer résume à lui seul la Renaissance européenne et la gravure fut, sans conteste, son médium de prédilection. Pour la première fois, deux des plus importantes collections d'œuvres de Dürer en France, celle du musée Condé à Chantilly et celle de la Bibliothèque nationale de France, unissent leurs forces.

Plus de deux cents feuilles, dessins et gravures, mettent en valeur l'éblouissante maîtrise technique de l'artiste et rendent compte de son rôle dans les bouleversements esthétiques de son temps.

Dürer se forma dans sa ville natale de Nuremberg, une ville en pleine ébullition intellectuelle et artistique. Il noua rapidement des liens avec les personnalités humanistes les plus éminentes et son apprentissage lui donna accès à l'art des plus grands graveurs du xv^e siècle, qui exercèrent sur lui une influence déterminante.

À son tour, il suscita l'admiration de ses contemporains, avec lesquels il entretenait des dialogues artistiques féconds, qui nourrirent l'émulation et l'inspiration collective. L'estampe fut constamment au cœur de ces échanges. Parce qu'elle les rendit possibles, et parce qu'elle est une des formes d'expression les plus éclatantes de ces confrontations, elle incarne l'épanouissement de la Renaissance.

Trop rarement exposé en France, cet immense artiste est exceptionnellement mis à l'honneur à Chantilly, à l'aide de plus de 200 œuvres !

BIOGRAPHIE

Albrecht Dürer né le 21 mai 1471 à Nuremberg en Allemagne est considéré comme l'artiste allemand le plus important de son époque. Il est non seulement un peintre à l'immense talent mais aussi un dessinateur accompli, un graveur et un écrivain. Il mérite le titre d'esprit universel propre à la Renaissance car il est l'un des premiers à se considérer comme un intellectuel plus que comme un artisan, attitude perceptible dans nombre de ses autoportraits. Dürer naît et meurt le 6 avril 1528 à Nuremberg, l'un des foyers nord-européens de la gravure, de l'imprimerie et de l'humanisme. Son père, d'origine hongroise, est orfèvre, mais Dürer renonce à la tradition familiale pour devenir peintre.

Il débute comme apprenti auprès de Michael Wolgemut, peintre et illustrateur. Puis, selon l'usage, il devient compagnon et artiste itinérant entre 1490 et 1494. Parcourant l'Allemagne, les Pays-Bas, le Nord de la France et la Suisse, Dürer espère travailler à Colmar avec Martin Schongauer qui meurt juste avant son arrivée, en 1492. Revenu chez lui pour se marier, la dot de sa femme lui permet de s'installer dans un atelier où il produit un grand nombre de peintures et dessins. Il réalise son premier autoportrait en 1493, peint à la technique à l'huile, aujourd'hui visible au Louvre. Mais bientôt, sa soif de connaissances ainsi que de nouvelles influences, l'incitent à repartir, vers l'Italie.

Dürer fut l'un des premiers artistes d'Europe du Nord à se confronter à l'art de la Renaissance italienne. Il visite le pays en 1494 et en 1505. Entre-temps, il achève plusieurs de ses œuvres majeures et acquiert une réputation internationale. Sa production prolifique de gravures très raffinées contribue à son prestige. Ces images, aisées à reproduire et à diffuser, témoignent du talent exemplaire de Dürer pour les délicats jeux de hachures et pour la représentation des textures. Une œuvre comme «Melencolia» (1514) révèle aussi son approche théorique de l'art et sa recherche sur les règles de la beauté idéale, sur l'harmonie et sur l'optique.

Albrecht Dürer est enterré à Nuremberg dans le cimetière de l'Église Saint-Jean à laquelle il avait consacré en 1489 une aquarelle qui est considérée comme le premier paysage réel en couleur de l'histoire de l'art. Dürer fut l'artiste allemand le plus important dans la période comprise entre le Gothique et la Renaissance. Peintre, graveur, mathématicien et théoricien de l'art, il participa également grandement au courant humaniste. Le réalisme et le fantastique se mêlaient volontiers dans ses toiles, qui synthétisaient parfaitement la passion du peintre pour l'art italien et la peinture flamande.

Sommaire

Préambule

Gravure et Renaissance

Mathieu Deldicque et Caroline Vrand
15

Les collections de Dürer au musée Condé

Nicole Garnier-Pelle
19

Dürer dans les collections de la Bibliothèque nationale de France

Caroline Vrand
25

La fabrique d'un artiste

29

Le rayonnement culturel de Nuremberg en Europe à l'aube de l'année 1500

Anne-Sophie Pellé
31

Le jeune Dürer et la gravure

Caroline Vrand
37

♦ *L'Apocalypse* ♦

Caroline Vrand
85

Dürer et l'Italie à l'heure de la gravure

95

Dürer et Jacopo de' Barbari

Caroline Vrand
97

L'incessante quête des proportions idéales

Mathieu Deldicque
119

Admirer, copier, contrefaire Dürer. La gravure à Venise vers 1500

Caroline Vrand
133

♦ *La Grande Passion* ♦

Mathieu Deldicque
157

Dürer, Raphaël et la gravure

Caroline Vrand
167

Dürer et Léonard de Vinci : la mesure de la réalité

Laura Aldovini
177

Dürer et les maîtres allemands

189

Dans l'atelier de Dürer

Mathieu Deldicque
191

Dürer et les graveurs germaniques de son temps

Caroline Vrand
201

Dürer à son sommet : représenter le monde

215

Imiter et surpasser la nature

Mathieu Deldicque
217

Le Chevalier, La Mort et le diable, Saint Jérôme dans sa cellule, Melencolia I. « Merveilles de vérité »

Caroline Vrand
231

Dürer et les Pays-Bas

245

Dürer et Lucas de Leyde

Caroline Vrand
247

Le voyage triomphal aux Pays-Bas

Mathieu Deldicque
259

Épilogue

Portraits d'un géant européen

Mathieu Deldicque
269

Albrecht Dürer. Print and Renaissance

English abstract

279

Bibliographie

280

Chronologie

Albrecht Dürer

21 mai 1471
Naissance à Nuremberg.

Vers 1484
Dürer reçoit une première formation dans l'atelier de son père, Albrecht Dürer l'Aîné, orfèvre.

Novembre 1486 - 1489-1490
Apprentissage dans l'atelier de Michael Wolgemut.

1490
Début d'un voyage de formation de quatre ans.

1492-1493
Arrivée à Gand, où Dürer effectue son apprentissage chez Martin Schongauer. Il se rend très probablement à Bruges, puis à Strasbourg.

1494
Retour à Nuremberg au printemps, il épouse Agnès Frey au sein de laquelle un voyage, comme le 2nd est le voyage peut être pour la première fois à Venise.

1495
De retour à Nuremberg, Dürer y ouvre son propre atelier.

1497
Dürer épouse deux enfants, Cosme Swoyger et Georg Collet, pour commercialiser ses gravures.

1498
Dürer publie le catalogue d'entre son premier livre d'heures, *L'Épiphany*.

1504
Dürer grave son célèbre *Rhin*.

1505
Dürer se rend à Vienne et à la fin de l'été, il conclut la diffusion de son atelier à Balthus Goltzius et la commercialisation de ses estampes à sa tête et à sa femme.

1506
À Venise, Dürer peint *La Fête de la Sainte Vierge*, qui lui vaut l'admiration de tous les peints de la ville.

Les gravures de son temps

1473
Michael Wolgemut reprend l'atelier de Hans Probstmann à Nuremberg.

Vers 1482
Naissance de Hans Campagnolo à Pâques.

Vers 1490
Clément Antonio di Seravia s'installe à Milan, où il grave des compositions d'après Leonardo.

1491
Mort de Martin Schongauer, à Vieux Brissac, près de Colmar.

1493
André Belleray peinte les *Cherubins de Nuremberg*, illustrés de bois dans le *Traité de Michael Wolgemut*.

1498
À Augsbourg, Hans Burgkmair s'installe au tout que Martin.

1498
A Milan, Lorenzo di Nirol achète La Vierge et l'Enfant, Peinture de Seravia gravée sous le titre *1498*.

1500-1501
Le peintre et graveur vénitien Jacques de Barbari arrive au sein de l'atelier de l'orfèvre Maximilian l^{er} à Nuremberg pendant sa tournée en.

1501-1505
Jacques de Barbari est à Vienne, au service de l'empereur Maximilian l^{er}.

1502-1507
Hans Baldung Goltzius travaille dans l'atelier de Dürer.

1505
L'atelier de Seravia devient le centre de son atelier, il est le frère de Hans.

11 septembre 1506
Mort d'Antonio di Seravia, à Mantoue.

Vers 1506
Ratification quatre litiges pour Vienne.

1507
Dürer épouse Vierge.
Le fils de Hans Probstmann, Albert Probst.

1509
Dürer devient membre du Grand Conseil de Nuremberg. Il grave plusieurs bois pour *Le Grand Livre*, *Le Livre des Passes* et *Le Livre de la Fête*.

1511
Dürer publie ses traités de perspective, *De la Perspective*, *De la Perspective Linéaire*, *De la Perspective Aérienne*, *Le Livre de la Fête*.

1512
Dürer écrit la *Primer sur quatre autres livres* et grave ses trois gravures célèbres.

Il reçoit plusieurs commandes de Maximilian l^{er} et commence à travailler avec le tout *États de Maximilian l^{er}*.

1513-1514
Dürer grave ses trois gravures magistrales - *La Clémaine*, *La Mort de saint Maximilien l^{er}*, *Le Livre de la Fête*.

1515
A la demande de Maximilian l^{er}, la ville de Nuremberg accorde à Dürer une pension annuelle.

1518
Dürer grave la dernière de ses 400 cases fortes, *Le Populaire en armes*.

1520-1521
Dürer se rend au Pays Bas, où il souhaite rencontrer le nouvel empereur Charles Quint afin d'obtenir le renouvellement de sa pension annuelle.

1526
Dürer achève le *Portrait d'Enfant en gaine de Perse* de Philippe Melanchton, ce sont ses derniers portraits.

1528
Dürer meurt à Nuremberg le 6 avril.
Publication posthume de son *Tratté de perspective*.

Vers 1506-1508
A Venise, Sandro Botticelli, copie *La Fête de la Fête de Dürer*, une gravure qu'il reprendra à son gré pendant sa carrière.

1506-1509
Borghese, à Augsbourg, et à Vienne, à Nuremberg, commencent à graver les bois de la gravure sur bois en continu.

1510
Jacques de Barbari est invité à composer un plan de chambre et un plan de l'architecte pour Maximilian l^{er} à Nuremberg.

Vers 1510
L'architecte Cristoforo Banti, est d'origine florentine et travaille avec Raphael.

3 janvier 1512
Le Conseil de la ville de Nuremberg conclut une « alliance » pour servir toutes les villes de la région, mais le voyage est interrompu par la mort de Maximilian l^{er}.

1515
Dürer, Balthus Goltzius, Burgkmair et Goltzius travaillent sur le plan de la ville de Maximilian l^{er}.

Vers 1518
Mort de Hans Campagnolo à Venise.

Vers 1518
Mort de Jacques de Barbari.

Vers 1520
Borghese grave sa première et unique case forte.

1527
Sandro Botticelli copie *La Clémaine* de Dürer, il s'agit de la copie que les gravures de Charles Quint et de son fils pendant la bataille de Solferino, sur pied de bois.

1528
A Nuremberg, Hans Baldung Goltzius et Hans Baldung Goltzius sont considérés pour avoir copié les bois de Dürer pour son projet de traité sur les proportions du corps.



Préambule

Gravure et Renaissance

Mathieu Deldicque et Caroline Vrand

Quelquid Albrecht Dürer nomen fuit, sed hoc audire nomen!

Quand son ami Wilhelm Pfeilbeimer composa l'épique destinée à graver sur la tombe d'Albrecht Dürer à Nuremberg, la légende du plus grand des artistes allemands, dont l'œuvre - à la différence du corps - était promise à l'immortalité, était déjà largement forgée. Cette légende, Dürer l'avait principalement forgée par ses gravures. Il lui a consacré un corpus considérable d'une centaine de livres et près de trois cents bois, au sein desquels plusieurs sites conçus pour des livres illustres, autant de feuilles qui rendent compte d'une exceptionnelle maîtrise technique et d'une puissance ambiante artistique pour un médium de production, qu'il lissa à un rang à peine au-dessus du bois.

Comme veut l'indiquer son sous-titre « Gravure et Renaissance », l'exposition qui accompagne le présent catalogue, organisée par le Château de Chantilly et la Bibliothèque nationale de France, n'est pas conçue comme une monographie sur Dürer. En se concentrant sur la production gravée du maître, elle se propose avant d'élargir la façon dont l'art de l'époque favorisa les échanges artistiques européens. La gravure est en effet le médium de l'échange par excellence, aisément reproductible et transportable, elle passait les frontières et circulait parmi les artistes. Dès le vivant de Dürer, ses livres et ses bois commencent une diffusion considérable. Dürer fit du style lui-même son grand voyageur. Il se rendit sans doute une première fois à Venise dans les années 1494-1495, avant d'y retourner en 1500-1507 pour un séjour cette fois plus prolongé associé par les sources, en fait, à la visite des Pays-Bas en 1520-1521. Ces voyages contribuent assurément à la fortune de son œuvre, ne serait-ce que parce qu'il ne manquait pas de distribuer largement ses estampes partout où il se rendait. Pour autant, ses gravures circulent aussi indépendamment de ces déplacements personnels et Dürer lui-même, à l'instar de son réseau de colporteurs avertis de diffuser ses œuvres. Ses ateliers et ses bois servent ainsi rapidement de modèles aux artistes actifs aussi bien au nord qu'au sud des Alpes.

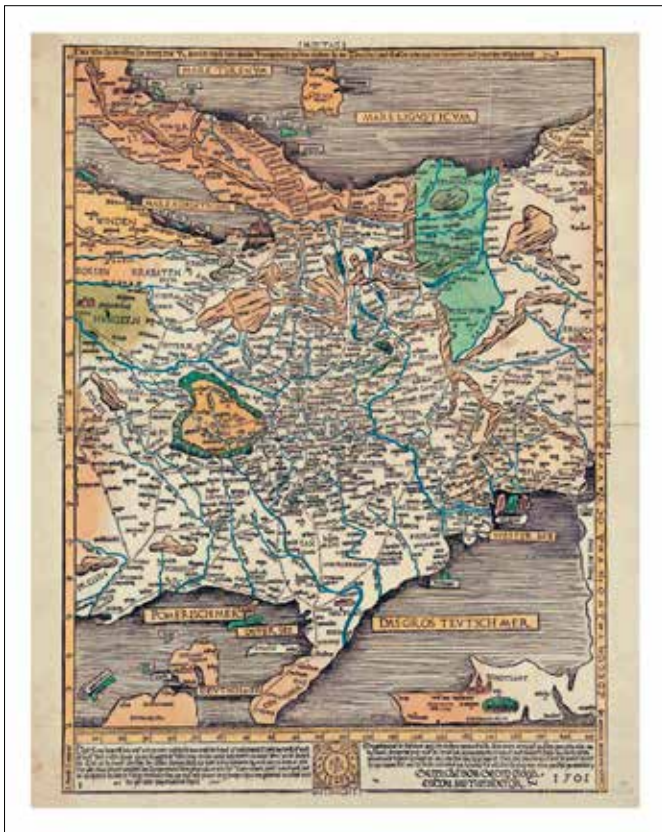
Le maître de Nuremberg n'est bien sûr pas de rien et cette exposition souhaite souligner les influences auxquelles il a été soumis. Avant d'y justifier son art, Dürer se forme dans sa ville natale de Nuremberg, une ville à l'économie prospère, en pleine efflorescence intellectuelle et l'un des principaux centres européens de production de livres imprimés. Il est de ce fait en rapport avec les personnalités les plus éminentes de son temps et son apprentissage dans l'atelier du peintre Michael Wolgemut lui donne accès à l'art des plus grands graveurs du 15^e siècle.

Dürer entretient durant toute sa carrière, mais par les principaux maîtres de la génération précédente, au premier rang desquels Andrea Mantegna, Martin Schongauer et Antonio Pollaiuolo. À son tour, il exerce une influence considérable sur ses contemporains, à tel point qu'il faut au moins une graveur sur dix aussi intensément regardé, cité et copié de son vivant. Afin d'illustrer ces dialogues artistiques menés autour de

III.1
Albrecht Dürer, *Autoportrait en armure de guerre*, 1500, huile sur bois, Munich, Alte Pinakothek, inv. 517

1 - Tout ce qui est mentionné en Albrecht Dürer est mentionné dans ce catalogue.

Mai - Juin
2022



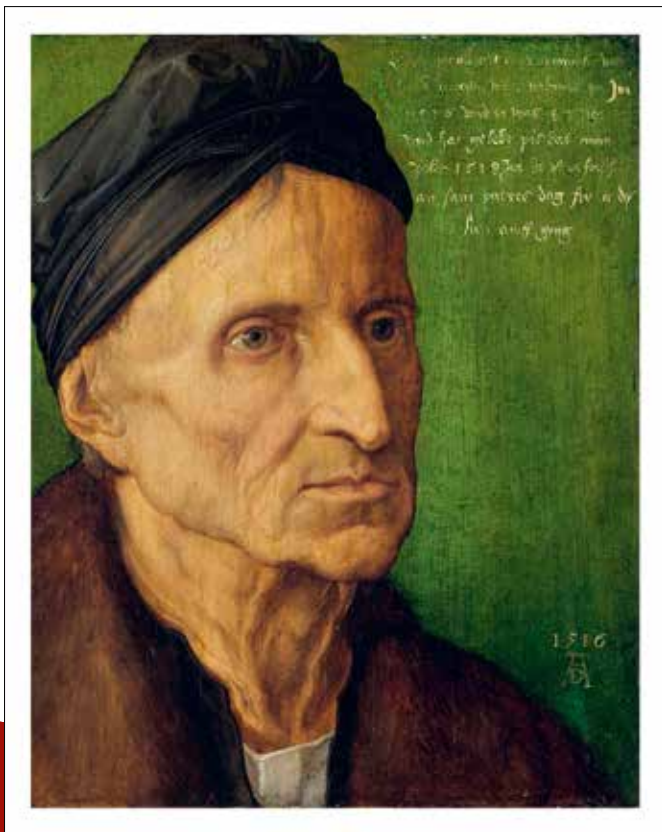
Le rayonnement culturel de Nuremberg en Europe à l'aube de l'année 1500

Anne-Sophie Pellé

Parce qu'elle constitue le point de convergence de douze routes commerciales qui traversent l'Europe de part en part, sa prospérité économique s'inscrit, de fait, dans une dynamique de réseaux, qui s'étendent depuis Amsterdam et son confluent de l'Escaut au nord, vers l'Andalousie à Paris à l'ouest, de la Catalogne à Rome et sur les bords de la Méditerranée au sud, et, à l'est, des Balkans à Hongrie, en passant par le royaume de Hongrie. Au début du XVI^e siècle, les marchands de Nuremberg se partagent également, avec ceux d'Anvers, le monopole de plus important commerce commercial germanique, le *Fundus ad Tiberis* à Venise. Au cours des siècles pris en croquerie que le règlement leur impose, ils prévalent alors officiellement la table rasant leurs confrères de Cologne, de Bâle, de Strasbourg, de Francfort et de Lübeck¹. Comme c'est le cas dans les grandes villes marchandes de l'époque et de la Haute, l'explication charnelle des Nurembergeois à Venise passe, évidemment, de procéder à l'exportation transformée de capitaine grâce au commerce de matières premières provenant des régions méditerranéennes (en particulier le cuir, la fourrure, les métaux et tout genre, la soie, la laine et le lin, et d'importer, en retour, des marchandises venant du monde arabe, notamment des épices, le poivre, le gingembre, le caméris et le safran, mais aussi de la soie et du coton². Elle constitue surtout, avec la mobilité des étudiants et des humanistes dans les universités de Padoue, de Paris et de Bologne, une véritable passerelle culturelle entre le monde germanique et le nord de l'Italie. Les masses d'orfèvres et brocart, orfèvre d'essai, analogie entre deux instruments de musique, gravure sur livres imprimés, *Traite de la Vierge* dans lequel plusieurs familles patriciennes nurembergeoises, notamment chez Sebald Schreyer, un riche marchand de fourrures bibliophile et amateur d'art, dont la *Heiligschule*, une sorte de petit cabinet d'étude comparé à un studio juif, était décorée de peintures allégoriques et mythologiques³. Certains des membres des anciennes familles Krell, Haller, Imhof, Beham et Tachauer, qui sont d'ailleurs d'importants commanditaires d'Albrecht Dürer, figurent parmi les marchands les plus influents du *Fundus ad Tiberis*. Ainsi, Tillman Koerner et son fils Kaspar et Gerwold

III 1
Erhard Etzlaub,
Planis de Weltkarte, gravé sur bois, Georg Glockendon (Nuremberg)
Erhard Etzlaub Weltkarte (Nuremberg, Harvard University Library)

1 - *Handwritten*...
2 - *Handwritten*...
3 - *Handwritten*...



Le jeune Dürer et la gravure

Caroline Vrand

Dürer et son milieu : Nuremberg et Wolgemut
Dürer naît à Nuremberg, le 21 mai 1471. Son père, Albrecht Dürer, originaire de Hongrie, est un orfèvre établi à Nuremberg depuis 1455 qui avait épousé, en 1467, la fille d'un médecin, Hieronymus Holper. Dürer est le troisième des dix huit enfants nés de cette union. Selon la tradition, le jeune garçon reçoit une première formation artistique dans l'atelier paternel. Il s'y familiarise avec le maniement de la pointe et du burin, un apprentissage déterminant pour sa future carrière de graveur. Dans l'atelier de son père, Dürer put aussi développer son goût pour le dessin et pour la ligne, dans la mesure où la maîtrise du dessin constituait parmi les compétences requises pour l'exercice du métier d'orfèvre. À cet égard, l'autre portrait le plus célèbre qu'il dessina à l'âge de seize ans, en 1484, est bien connu de ses contemporains de dessinateur¹ (Vienne, Albertina, inv. 4839). Son père dut ainsi concevoir sa carrière artistique. Avant lui, celui-ci effectua un voyage d'apprentissage en Flandre, où Albrecht Dürer fut sans doute le tout premier à donner à son fils accès à la production des peintres flamands (van van Eyck et Rogier van der Weyden). En outre, Dürer put bénéficier des conseils de son père, orfèvre réputé qui travailla aussi bien pour le Conseil de la ville de Nuremberg que pour l'empereur Frédéric III². Ainsi, son père lui a-t-il offert qu'Anton Koburger, l'ingénieur le plus influent de la ville. Comme il l'a dit dans ses *Chroniques familiales*, Dürer se montra rapidement un talentueux maître par la pointe et par l'orfèvrerie, qui son père lui offrit le contrat, le 30 novembre 1486, au peintre Michael Wolgemut³. L'importance des années passées dans l'atelier de Wolgemut ne saurait être sous-estimée et le portrait de son maître que Dürer peignit, en 1516, à une date déjà avancée dans sa carrière, traduit bien la reconnaissance qu'il se donna d'éprouver à son égard (R. U. Non seulement Michael Wolgemut était le peintre le plus en vogue de la cité, mais il était aussi graveur sur bois. C'est à son atelier que revint l'exécution des bois d'illustration des projets éditoriaux les plus importants de l'époque, au premier rang desquels le *Schreibetisch* ou *Schreiben der wahren Christenheit des Heils und der ewigen Seligkeit* par Hans Holbein le Jeune et de nombreux autres de Julius et de Sébastien Brant, de Stephan Freyboldt, imprimé par Anton Koburger en 1493, et le *Waldschloss* (*Chronique de Nuremberg*) de Hartmann Schedel, imprimé en 1493 par le même Koburger (cat. 345). Avec plus de mille huit cents bois, parmi lesquels plus d'une centaine de vignes de villes, près de six cents portraits et de nombreuses scènes bibliques et allégoriques, le *Chronique de Nuremberg* est sans doute le livre imprimé illustré le plus ambitieux de son temps. À partir de 1491, Michael Wolgemut, associé pour l'occasion à son beau-fils Wilhelm Plechtermann, se dédonna à ce « site » graphique iconographique, dirigeant toutes les étapes, depuis la conception des dessins préparatoires jusqu'à la gravure des bois⁴. Si Dürer ne prit jamais

III 1
Albrecht Dürer,
Portrait de Michael Wolgemut, 1516, peint sur bois
Nuremberg, Germania Museum, inv. 100-1000

1 - *Handwritten*...
2 - *Handwritten*...
3 - *Handwritten*...

Albrecht Dürer
[Nuremberg, 1471 - Nuremberg, 1528]
The old man with a long beard • Vers 1495 (?)

Il existe plusieurs de Martin Schongauer, 22 gravures de zinc, d'argent et, avec l'impression de ses estampes les plus précieuses, ont l'habitude de passer sous le nom de Dürer, ce qui est une erreur. Le caractère de ces gravures est d'ailleurs tel qu'elles ont été reconnues comme étant de Schongauer et non de Dürer. Le caractère de ces gravures est d'ailleurs tel qu'elles ont été reconnues comme étant de Schongauer et non de Dürer.

L'opinion de ces auteurs, qui ont écrit au 19^e siècle, fut des années plus tard admise de la plupart des auteurs de l'époque. Dürer, la Bible et les autres ouvrages de son époque sont devenus des ouvrages de référence. La Bible est devenue un ouvrage de référence. La Bible est devenue un ouvrage de référence.

Cat. 14
Zinc ou argent
22,7 x 22,1 cm
Nuremberg, Allemagne
Collection de l'Institut de la Bible
Nuremberg, Allemagne
N° 14, p. 102



47 • Le vieux Dürer • Argent

Ces gravures ont été reconnues comme étant de Schongauer et non de Dürer. Le caractère de ces gravures est d'ailleurs tel qu'elles ont été reconnues comme étant de Schongauer et non de Dürer.



Apocalypse
[Nuremberg, 1494]
Zinc
Nuremberg, Allemagne
N° 14, p. 102

48 • Albrecht Dürer • Cuivre • 48

L'Apocalypse

Caroline Vrand

Avec ses quatre gravures sur bois, *L'Apocalypse* constitue le premier grand livre illustré publié par Dürer. Il parut en 1498, sous la forme de deux éditions, l'une avec le texte en allemand, l'autre avec le texte en latin. La gravure sur bois est une œuvre de maître. Elle est gravée sur bois et est une œuvre de maître.



Pour produire ces images d'une grande intensité, Dürer convoqua l'ensemble des sources et des modèles qui ont marqué son enfance et sa formation. Pour certaines compositions, il s'inspire ainsi des illustrations gravées pour une bible publiée à Nuremberg en 1483 par Anton Koberger. Le souvenir de Schongauer est également bien perceptible, que ce soit dans les médaillons de *La Vierge et le saint Jean baptiste*, qui ressemblent à une composition anglaise du 14^e siècle, ou dans le traitement vibrant des dragons autour du *Saint Michel*, qui renvoie manifestement à *L'Apocalypse de saint Jean*, œuvre de Colmar.

Cat. 24
Albrecht Dürer
Apocalypse des figures
[Nuremberg], 1511
Édition latine de 1511
24,2 x 20,7 cm (1)
Nuremberg
N° 24, p. 102

49 • Albrecht Dürer • Cuivre • 49

Mai - Juin
2022

Albrecht Dürer
[Nuremberg, 1471 - Nuremberg, 1528]
Lithographe • 1490-1499

Le Martyre de saint Jean l'Évangéliste



La Vision des apôtres chassés



Cat. 24
Lithographe, 1490-1494
Lithographie de 15 gravures
sur bois en 2 états
Nuremberg, Département des
Libraires et de la Bibliographie,
Bureau de la B. N. P. et de l'Art
3028-3046, -3048, -3049
-3051, -3052, -3053 et -3054,
5054, -5056, -5060

Cat. 24.1
Édition tirée de 1711
402 x 299 mm (I) et
185 x 242 mm (II)
Édition sur papier
Maison n° 238, Rouen,
n° 13, 960

Cat. 24.2
Édition tirée de 1533
405 x 293 mm (I)
et 186 x 237 mm (II)
Sans légende

HISTORIQUE
Collection privée,
collection M. de la
Maison (1600-1640),
après le 1600 ?

Albrecht Dürer - Œuvres - France • 88

Sans titre (d'après Dürer et les vieillards)



Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse



Cat. 24A
Édition tirée de 1499
187 x 218 mm
Sans légende

HISTORIQUE
Collection de la
bibliothèque de l'École
normale supérieure de
Paris, collection 1497
et 1500

Cat. 24.1
Édition tirée de 1711
196 x 218 mm
Sans légende

HISTORIQUE
Collection privée,
collection M. de la
Maison (1600-1640),
après le 1600 ?

87 • Lithographe



Dürer et Jacopo de' Barbari

Caroline Vézard

Dürer et Jacopo de' Barbari, deux garçons de l'artiste voyageur, contribuèrent, chacun par son imitation, au point que la Renaissance italo de part et d'autre des Alpes. Dürer, le Nurembergeois, s'évintait généralement à Venise et visita aussi les Flandres. Jacopo de' Barbari, le Vénitien¹, s'installa durablement dans l'Empire, d'abord à Nuremberg, où il fut employé par l'empereur Maximilien I^{er} pour une année à partir d'avril 1500, puis à Wittenberg, entre 1503 et 1505, à la cour de Frédéric III le Sage, et enfin dans les Pays-Bas bourguignons, au service de Marguerite d'Autriche, à partir de 1506 et probablement jusqu'à sa mort, survenue vers 1560². Entre Venise et Nuremberg, leurs routes eurent de multiples occasions de se croiser, non seulement, et c'est Dürer lui-même qui nous apprend avoir rencontré Barbari³.

Dürer et Barbari ont en common d'être à la fois peintres ex-gravures et amis de réserver à l'estampe la part prépondérante de leur activité, davantage encore pour Barbari que pour Dürer⁴. Ils se confrontèrent à la fois au cuivre et au bois, et si Barbari ne fit que trois xylographes⁵, son monumental plan de Venise (cat. 25) suffit à rendre compte de son ambition pour cette technique, rejoignant en cela les préoccupations de Dürer. Disons sans doute de surcroît pour l'évolution de leur carrière, les deux artistes furent très liés au monde du livre imprimé, et en particulier à ses principaux acteurs à Nuremberg. La *Fleur de l'histoire*, première œuvre connue de Jacopo de' Barbari, est ainsi le fruit d'une collaboration entre l'artiste et Anton Kolb, un marchand originaire de Nuremberg installé à Venise, qui évoluait dans le cercle des imprimeurs les plus influents de la cité germanique. En 1499, ce dernier travaillait pour Anton Koburger, le patron de Dürer, qui le chargea de commercialiser, à Venise, sa *Chronique de Nuremberg*⁶ (cat. 3). Dans leur formation de graveur, les deux artistes possédèrent les mêmes sources, étaient les œuvres des plus grands maîtres italiens et germaniques du XV^e siècle. Ainsi *Le Combat des deux moines* d'Andrea Mantegna, copié par Dürer⁷, constitue-t-il aussi une occasion d'imprégnation pour Jacopo de' Barbari, comme en témoignent la *Virgile flamme* et une autre œuvre connue (librairie 25). Lambert 1999, n° 649, ainsi que plusieurs motifs de la *Fleur de l'histoire*. À l'instar de Dürer, Jacopo de' Barbari regarda également avec attention l'œuvre de Martin Schongauer, ce que révèle aussi bien les drapés bombés du vêtement de *La Virgile et le Commentaire*, 278, que ses figures émaciées traitées en pied, en petit format⁸ (librairie 7 et 8). Lambert 1999, n° 601 et 602.

Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que chacun des deux artistes se soit intéressé à l'œuvre de l'autre. Comme mentionné précédemment, ainsi qu'il est tel degré d'inspiration que l'historiographie a été longtemps plus à parler de rivalité. En définitive, le duo formé par Dürer et Barbari est véritablement non seulement de l'intimité des échanges artistiques à l'européenne à la Renaissance et de la place que tient l'estampe dans ce processus, mais aussi des difficultés inhérentes à l'étude des transferts artistiques⁹. Pour une aussi privilégiée comme l'influence que Barbari exerça sur Dürer, tantôt celle de Dürer sur le Vénitien, alors que

1 - Ainsi, les recherches de 2011 de son directeur de thèse, le professeur de Jacopo de' Barbari, ont permis d'établir que ce maître vénitien était un homme d'origine italienne, issu d'une famille de commerçants de la ville de Venise, et non d'un noble, comme on le croyait jusque-là. Voir l'article de Caroline Vézard, *Jacopo de' Barbari, un Vénitien à Nuremberg*, in *Revue de l'histoire de l'art*, n° 112, 2011, p. 21-30.

2 - Pour l'histoire de la vie de Jacopo de' Barbari, voir l'article de Caroline Vézard, *Jacopo de' Barbari, un Vénitien à Nuremberg*, in *Revue de l'histoire de l'art*, n° 112, 2011, p. 21-30.

3 - Pour Dürer, voir l'article de Caroline Vézard, *Jacopo de' Barbari, un Vénitien à Nuremberg*, in *Revue de l'histoire de l'art*, n° 112, 2011, p. 21-30.

4 - Pour Dürer, voir l'article de Caroline Vézard, *Jacopo de' Barbari, un Vénitien à Nuremberg*, in *Revue de l'histoire de l'art*, n° 112, 2011, p. 21-30.

5 - Pour Dürer, voir l'article de Caroline Vézard, *Jacopo de' Barbari, un Vénitien à Nuremberg*, in *Revue de l'histoire de l'art*, n° 112, 2011, p. 21-30.

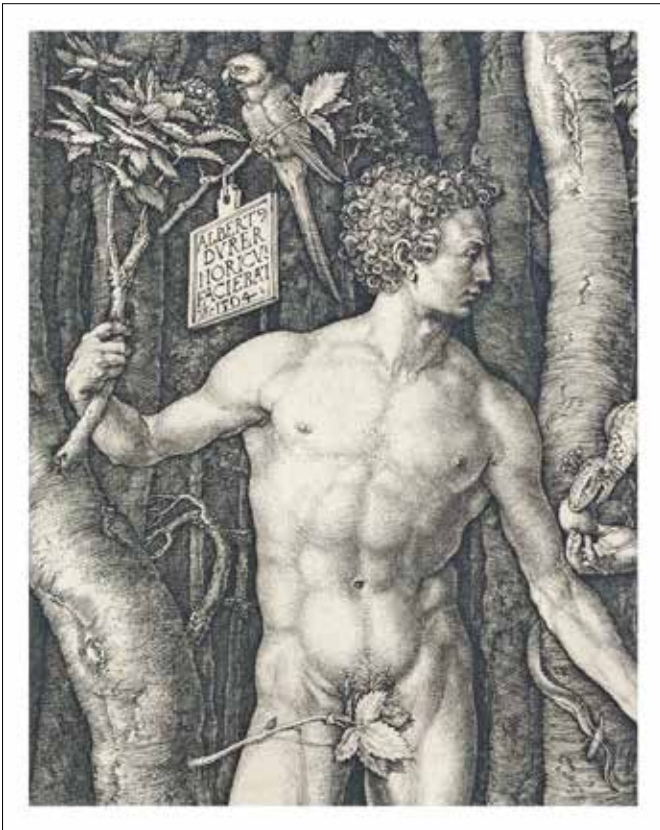
6 - Pour Dürer, voir l'article de Caroline Vézard, *Jacopo de' Barbari, un Vénitien à Nuremberg*, in *Revue de l'histoire de l'art*, n° 112, 2011, p. 21-30.

7 - Pour Dürer, voir l'article de Caroline Vézard, *Jacopo de' Barbari, un Vénitien à Nuremberg*, in *Revue de l'histoire de l'art*, n° 112, 2011, p. 21-30.

8 - Pour Dürer, voir l'article de Caroline Vézard, *Jacopo de' Barbari, un Vénitien à Nuremberg*, in *Revue de l'histoire de l'art*, n° 112, 2011, p. 21-30.

9 - Pour Dürer, voir l'article de Caroline Vézard, *Jacopo de' Barbari, un Vénitien à Nuremberg*, in *Revue de l'histoire de l'art*, n° 112, 2011, p. 21-30.

87 • Albrecht Dürer - Œuvres - France



L'incessante quête des proportions idéales

Mathieu Dédicque

L'ambition d'une « naissance » portée par le célèbre humaniste de Nuremberg et mise en images par Albrecht Dürer reposait sur le transfert en Allemagne des innovations italiennes associées au sein de l'Antiquité¹. Parmi celles-ci figurait un premier chef de file des proportions humaines idéales². Ce projet, qui passait l'œuvre entier du maître, l'occupa pendant trois décennies et fit l'objet de très nombreux projets dessinés³. Dürer souhaitait en effet créer un système, une méthode pratique permettant de capturer la beauté et l'équilibre de la nature, et notamment du corps humain, par des formules mathématiques (cat. 35). Ce projet était alors la création d'une œuvre au plus secret qu'il fallût porter. Ce travail incessant

pour atteindre la perfection des proportions, notamment dans la gravure, donna lieu à des formules qui se stabilisèrent que progressivement. Les premières tentatives d'étude des proportions idéales faites par Dürer se fondèrent sur celles de la société florentine, une relative nouveauté au nord des Alpes. Après le dessin du Louvre de 1495 (INV 19058) montrant une femme démodée de face et de revers, le traité des *Quatre livres* écrit de 1497 (cat. 27) s'attacha à représenter des figures dans leur plus simple appareil, vides de champs et de vêtements pour rivaliser avec la sculpture. Dans ces deux cas, le corps était par essence idéalisé dans ses proportions, même si une redoublée d'opacité apparaît (49). Ces attachements à la représentation humaniste du corps humain s'accrurent après le premier voyage italien du maître, en relation avec les connaissances antiques qu'il emporta dans ses bagages. Ses grands maîtres gravés, fondés sur des auteurs antiques, eurent du *Manuscript* (cat. 28-30), du *Singe au charbon* (cat. 34) ou de la *Nimrod* (cat. 26), en tant que connaissances directes. Il s'attacha dans le *Beauvais* de la dédicace de ses *Quatre livres* sur les proportions humaines, il s'attacha que c'était après de son ami Hansmann et Pöschelmann qu'il acquiesça les connaissances des maîtres des Anciens, ceux de Platon ou de Vitruve, connues notamment dans la proportion de corps⁴. Ce compagnon voyageur lui pensa aussi à celui de Cornélius Gelsius (troisième son approche intellectuelle du sujet, son œuvre finalisée avec l'italien Jacopo-Bartholomaeus avant des années 1500⁵), qui lui-même connaissait les études de Léonard de Vinci en la matière. Les recherches autour de la figure d'Apollon (cat. 30, 31 et ill. 1, p. 37) montrent le travail parallèle engagé par les deux artistes, qui appliquaient les règles de Vitruve, mais l'inspiration aussi de la fameuse statue antique de l'*Apollon de Belvédère*. En suivant Vitruve, le sujet devait représenter un homme de la hauteur du corps et la tête humaine. Les dessins de Dürer qui s'y attachèrent (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 63.212, et Londres, The British Museum, SI.52B.134, ill. 2), tracés au compas et à la règle, et préparatoires à une gravure jamais exécutée (vers 1500-1510), mettent cette règle en application⁶. Ils associent l'une des œuvres les plus importantes jamais consacrées à la représentation du nu et des proportions humaines, la gravure *Adam et Ève* de 1504 (cat. 31 et ill. 1), le sommet de ses recherches en la matière, préparée à l'aide de nombreux dessins.

III |
Albrecht Dürer
Adam et Ève (dit aussi
La Chute de l'homme),
[1504]
— Cat. 31

118 • Albrecht Dürer, *Quatre livres*

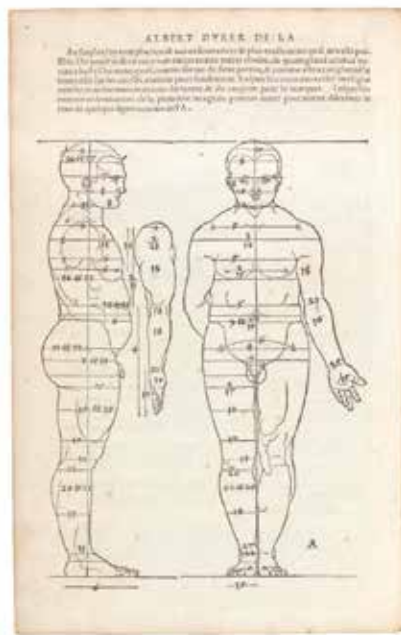
1 — *De humani corporis fabrica*,
Paris, n. 31-35.
2 — *De humani corporis fabrica*,
Paris, Bibliothèque de la Sorbonne,
n. 2504-2508.
3 — *De humani corporis fabrica*,
Paris, Bibliothèque de la Sorbonne,
n. 2504-2508.
4 — *De humani corporis fabrica*,
Paris, Bibliothèque de la Sorbonne,
n. 2504-2508.
5 — *De humani corporis fabrica*,
Paris, Bibliothèque de la Sorbonne,
n. 2504-2508.
6 — *De humani corporis fabrica*,
Paris, Bibliothèque de la Sorbonne,
n. 2504-2508.

Albrecht Dürer [Nuremberg, 1471 - Nuremberg, 1528]
Figure masculine vue de profil en de face,
dans *Il Dürer stud bogarten über Blichers von menschelicher Proportion*
[*Quatre livres sur les proportions*] (fol. 13 v^o - 14 r^o)
• Imprimé à Nuremberg en 1528

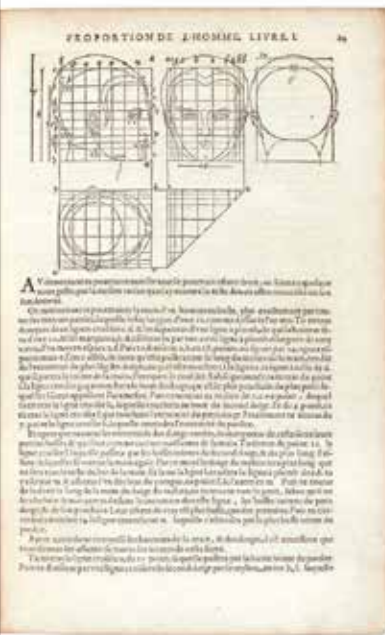
Les *Quatre livres* d'Albrecht Dürer contiennent une description dans trois parties de la doctrine des proportions du corps humain développée dans les travaux des artistes de l'Antiquité et de la Renaissance italienne. Ainsi le *Proportionale* expose le principe des proportions mathématiques de Léonard de Vinci, ainsi que l'emploi de la géométrie du corps de son dessin d'un homme nu et de ses proportions.

Cependant, les idées de Dürer ont dépassé celles de ses sources. Par exemple, il se concentrait particulièrement sur Vitruve, qui suppose que la taille d'un corps humain doit correspondre à la largeur de sa tête, mais propose de varier les corps de proportions pour être adaptés à des usages plus élevés ou plus abaissés qu'il mentionne, indépendamment, mais sans le dire, de la hauteur de leur tête. Par ailleurs, Dürer suit une pensée plus complexe dans l'étude des proportions des parties du corps, en faisant un usage en quatre sections humaines, il s'attache à quelle élévation de leur largeur puisse se grandir à mesure de l'augmentation physiologique. Très attentif à la représentation des corps en mouvement, Dürer accorde à divers usages plus importants les connaissances qu'il a acquises en matière de proportions.

Ces notions théoriques placées dans Dürer parait le plus dans le *Portrait* de son temps, aux côtés de son ami humaniste Willibrodus Frechberger, avec lequel il eut des échanges sur les principes des proportions. Finalement, ce portrait, qui courait, dont la publication eut lieu en 1525, sur le site allemand le jour qui a été mis après la mort de Dürer. Les idées de Dürer furent ainsi publiées dans un ouvrage qui devint un classique de la Renaissance. Il fut publié à Nuremberg dans la traduction latine de Joachim Camerarius, éditeur qui lui permit une large diffusion. Les *Quatre livres* connurent ensuite un grand succès auprès des artistes de son époque, mais aussi de ceux de siècles ultérieurs. Les éditions de son ouvrage ont été publiées en plusieurs langues et ont été traduites dans de nombreuses langues.



Albrecht Dürer, *Quatre livres* • 118



119 • L'incessante quête des proportions idéales

Cat. 35
Imprimé à Nuremberg
en 1528 par le compas
Andreas Schönerer
Éditeur Dürer
Paris, Bibliothèque de la Sorbonne
n. 2504-2508

REPRODUCTION
Appareil 1971 et 1983
BIBLIOTHÈQUE
Maler 1912, n. 204
Taschen 1913, n. 242-
243, n. 242-243
E. 111, n. 111
L'Édition de la Sorbonne
Paris, Bibliothèque de la Sorbonne
n. 2504-2508
E. 111, n. 111
E. 111, n. 111

Mai - Juin
2022



**Admirer,
copier,
contrefaire
Dürer.
La gravure
à Venise
vers 1500**

Caroline Vrand

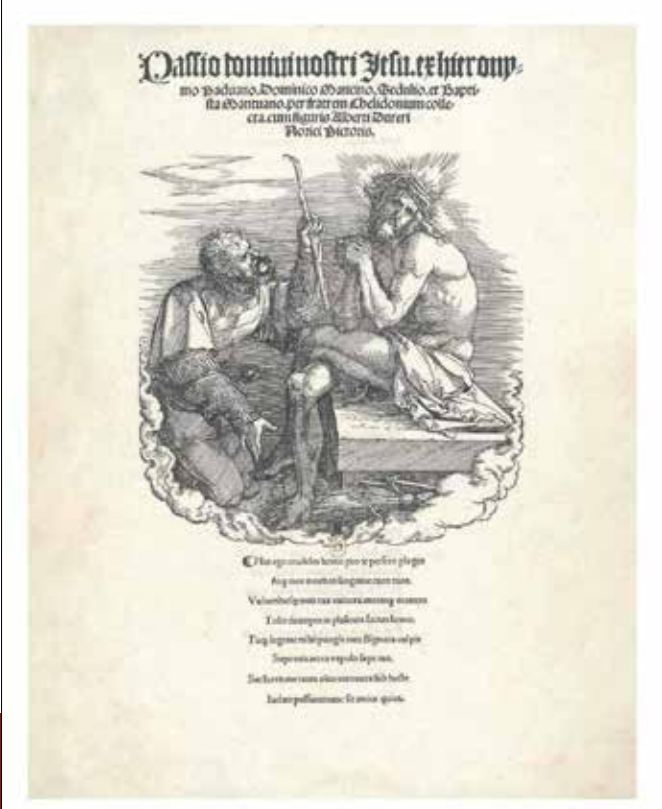
« Im Stechen wäre ich gut »

Dans la correspondance qu'il entretient avec son ami Willibald Pirckheimer durant son séjour à Venise, Dürer évoque, à plusieurs reprises, la réception de son œuvre dans la cité des Doges¹. Le 5 septembre 1506, il lui fait part de l'estime que les peintres vénitiens portent à ses gravures (« Im Stechen wäre ich gut »), alors qu'il inscrivait ses pensées, le jugement inspire un mouvement des couleurs. Le grand panneau de *Le 3^e étage de la Villa Rucellai* (Prague, Narodní Galerie, p. 152 et cat. 51), qu'il peint en 1506 pour la colonie des marchands allemands installés à Venise (« Die Fundus der Teutonen », pense néanmoins ses détracteurs à éviter leur jugement et à reconnaître n'avoir « jamais vu de plus belles couleurs »). En octobre 1506, Dürer partage ce combat pour la peinture : « Ici je suis un vigneron, là-bas un parasite » (« Ich bin ein Weinbauer, dort ein Schmarotzer »)². Il fait sans aucun doute référence au monde de l'Alpe, où l'agriculture constitue un mal qu'un monde des Alpes « de façon visionnaire, se rendra à Bologne pour y apprendre la science de la perspective d'un maître dont il suit le nom³. Un tel projet n'est bien compris de l'ambition qu'il assignait à la pratique de son art et ne peut manquer de faire écho à l'émotion formée par Leon Battista Alberti en 1435 : « Je souhaiterais qu'un peintre soit instruit, autant que possible, dans toutes les arts libéraux, mais je doute surtout qu'il possède bien la géométrie⁴ ».

Il est légitime de penser que c'est ainsi pour son activité de graveur que Dürer se voit traité comme un « vigneron ». En Italie, le graveur bénéficie en effet d'une considération qui le place, à bien des égards, au même rang que les autres arts. À Florence, dans le dernier tiers du XV^e siècle, Antonio Pollaiuolo grave une unique mais ambitieuse estampé (cat. 23), tandis que Ghirlandajo finance son élève à l'art du dessin par la copie des bustes de Schongauer⁵. À Milan, dans une l'année, en 1481, au graveur Bernardo Rossini pour un monumental intérieur d'église où il affiche fermement sa signature⁶. « Remarque sur les Millons ».

III 1
Maitre I. B. à Florence
(Palombina Giovanni
Bramanti), 1506 et 1507,
vers 1500, gravure
sur cuivre au trait
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Dürer
Lc-17 (p. 164) Bn

Entre Paulose et Mamuse, Andrea Mantegna livre une dizaine de planches qui comptent parmi les plus belles compositions de la Renaissance⁸. Venise, quant à elle, comme principal foyer européen de production et de diffusion du livre imprimé illustré, eut de longue date soupçonné à la cause du multiple. L'un des producteurs de gravures sur cuivre dut attendre les années 1495-1500, mais il n'est pas surprenant, dans un tel contexte, que les premiers touristes vénitiens aient aussi été des peintres experts⁹.



**La Grande
Passion**

Mathieu Deldicque

Aucun autre thème n'a autant inspiré Albrecht Dürer que celui de la Passion du Christ. Certes, les méditations sur les souffrances du Sauveur, entre la Cène et la Crucifixion, s'étaient pas un sujet inédit, loin de là : elles fontaines déjà l'écriture attendue pour tout graveur important du XV^e siècle, comme Schongauer (cat. 80). Dürer, quant à lui, s'y confronta par moins de six fois, sans concevoir ses dessins de la Passion restés et les autres non gravés en rapport avec un thème qui a littéralement traversé sa carrière. Ces séries d'inscriptions dans le contexte du rayonnement de la dévotion moderne, de la piété évangélique germanique prélevant l'imitation du Christ : on sait combien Dürer se préférait régulièrement à ce jeu (comme le montre, encore, le dessin où il se compare au Christ, index à la Cathédrale de Bâle). Mais c'était également pour lui l'occasion de s'adresser à des audiences variées, comme l'y suggèrent Passio, chaque technique ou format employé permettant de toucher un public différent. C'est surtout le terrain idéal pour s'employer à la représentation du corps souffrant, de la narration épique, et d'un large éventail d'émotions, tout en poursuivant une quête continue de perfection.

La Grande Passion est un bon exemple à la croisée de toutes ces aspirations. C'est l'une des trois séries gravées magistrales de Dürer, qu'il consacra lui-même ses trois grands livres – dans son *Inventaire des Passions*, avec *L'Épiscopat* (cat. 24) et *Le 3^e étage de la Villa Rucellai* (cat. 39 à 48). Lors qu'il la publia, comme série éditée en réalité composée de xylographes dessinées et d'autres spécialement créées pour la compléter. Elles reflètent ainsi l'évolution stylistique du maître sur plusieurs années, comme l'ont remarqué Vaurio et autres.
Les premières datent de 1495-1497 (*Le Christ aux tourments des Oliviers*, *La Flagellation* (cat. 55a et 55a'), et *La Déposition*) ; elles sont suivies par *La Crucifixion* et *Le Descentus* (1498, cat. 51b et 51f). Proches des premières gravures de *L'Épiscopat* (cat. 24), elles accentuent les détails au sein de compositions denses. *Le Portement de Croix* et *La Déposition* (cat. 53a et 53a') datent de 1499 : plus monumentales et plus lisses, ces scènes se rapprochent des images les plus classiques de *L'Épiscopat*. Elles furent vendues en feuilles par Dürer, avant qu'il ne soit tiré un projet éditorial plus complet en 1511, alors qu'il venait d'acheter ses propres presses (Parisotky 1987 : 2082, p. 16) et souhaitait publier ses grandes séries, en les complétant au besoin. Il écrivait ainsi *Le Christ aux tourments*, *La Cène*, *L'Ascension du Christ* et *La Résurrection* pour les besoins de l'édition, tandis que *L'Épiscopat de Jérusalem* (cat. 55a'), conçu vers le début, fut gravé en dernier pour le frontispice. Ces xylographes furent accompagnés par un seul texte écrit par un ami de Dürer, le moine augustin Bernhard Schwalbe, Benedictus Chelchonski, imprimé à leur verso, un texte qui avait déjà été illustré par Hans Weidlin vers 1500.
L'illustration du cycle sur plus de dix ans, sans jamais l'ordre canonique des Évangiles, permet de montrer le chemin parcouru par le maître de Nuremberg. L'effluence de la Passion de Schongauer ne fut encore sentir dans les premières gravures, comme celle de *Le Descentus* (cat. 10 a et 10 b). Dans *Le Portement de Croix*, qui évoque la célèbre estampe de Schongauer (cat. 11 a), Dürer imagine un Christ pléin sous sa Croix au contrepoint qui rappelle celui de *La Mer d'Uphat*, au dessin de l'artiste (Hansburg, Hamburger Kunsthalle).

Cat. 53 a
Bernhard Dürer
L'Épiscopat de Jérusalem
(1500-1501)
Édition de 1918 aux Presses de la Sorbonne
94,3 x 27,8 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie
Reims (Lc 4 (2), 1-14)
(Dürer, 2008-2009)

Albrecht Dürer
[Nuremberg, 1471 - Nuremberg, 1528]
La Grande Passion • 1497-1511

<p>Cat. 53 Grande Passion en relief 1497-1511 dépouillé vers 1848 333x200x6,5 mm Musée des Beaux-Arts, VII, p. 108 (18) et 14 (19)</p>	<p>Wolke 1913, p. 127-128 n° 213-214, Dussler 1915, t. 1, p. 50-62, pl. 77 n° 226-227, Braun 1908 (Die Meisters Werke) p. 248-256, n° 226-227 Bourgeois 1936, n° 44-45 Schubert, Meissel et Schönbauer</p>	<p>2001-2004, II, p. 280-281, n° 154-161, Lohsche 2002-2003, p. 373-378, n° 138 (12) (Illustration) Wagner 2002-2003, p. 420, 421, n° 274 (12) de 1908 (1) Nézet 2003, p. 348-350, n° 374 (12) de 1908 (1)</p>
---	--	--

La Cène • 1510
La Cène au jardin des Oliviers • Vers 1496-1497




Cat. 53b
Édition en relief
45,3 x 33,7 cm (1)
n° 397-428 (1) en 12
Folios en relief en bois
(Grafisch de Moten, n° 525,
daté vers 1500)

Paris, Bibliothèque royale de la France, Département de la sculpture
Bibliothèque de la D. D. M. (D. D. M. 2014-2015)


Cat. 53c
Édition en relief en bois
38,5 x 27,5 cm
(L'Opéra de la Bibliothèque
Museum, n° 178)

Paris, Bibliothèque royale de la France, Département de la sculpture
Bibliothèque de la D. D. M. (D. D. M. 2014-2015)

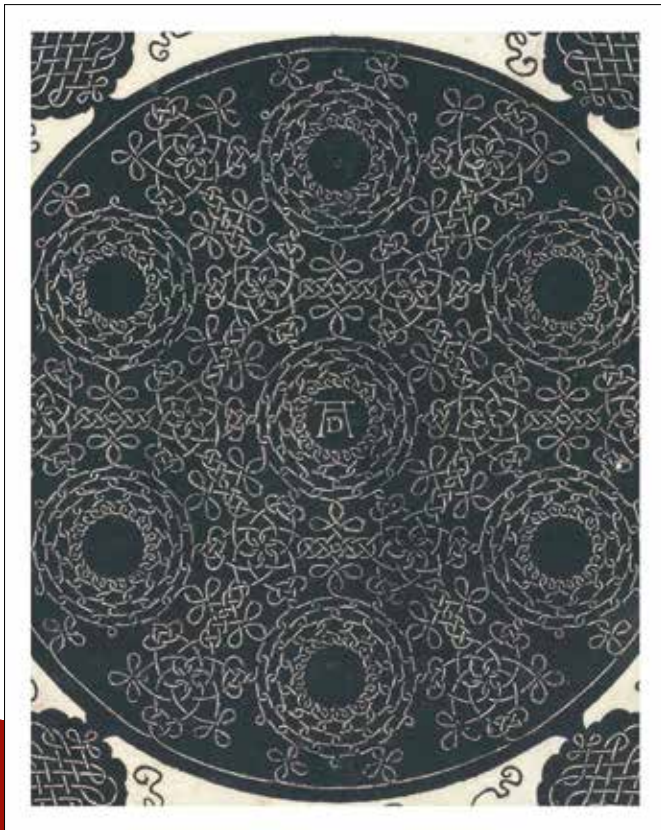
156 • La Grande Passion

L'Assommoir de César • 1510

Cat. 53d
Assommoir de César
1510
137 x 182 cm
Folios en relief en bois
(Grafisch de Moten, n° 525)
Paris, Bibliothèque royale de la France, Département de la sculpture
Bibliothèque de la D. D. M. (D. D. M. 2014-2015)



157 • Albrecht Dürer, César et Pompeius • 160



Dürer et Léonard de Vinci : la mesure de la réalité

Laura Aldovini En 1494 et 1495, l'Italien était à Milan, engagé dans l'exécution de La Cène pour le réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie. Lors du second voyage italien de Dürer - entre la fin 1505 et le début de 1507 -, Léonard avait sans doute déjà quitté Milan pour Rome. Les deux artistes ne se mesurent d'ailleurs ni l'un l'autre dans leurs écrits respectifs, que ce soit dans leurs notes manuscrites ou dans leur correspondance.

Pourtant, le contact entre ces deux hommes créateurs est nettement perceptible, et même parfaitement évident si l'on compare certaines de leurs œuvres, si bien que plusieurs études se sont employées à dresser des listes de motifs partagés de Léonard à Dürer, ainsi qu'à l'inverse d'une relation, directe ou indirecte, entre les deux hommes¹. Parmi eux, les célèbres Neri² (cat. 58 a et b) ont été les recherches sur les proportions animales (cat. 59 a et b) paraissent particulièrement emblématiques.

Au fondement de l'esthétique des deux maîtres se trouve la croyance dans la vocation cognitive de la peinture, exprimée à travers le dessin, qui, pour chacun d'eux, devient un véritable langage³. Dürer et Léonard partagent aussi une même sensibilité pour la nature sous toutes ses formes, qu'il s'agisse de la représentation. L'histoire de l'émulation des célèbres études de drapier du musée du Louvre, dessinées successivement sur toile de lin, est tout à fait significative des similitudes entre les deux artistes : encrées dans les collections royales en 1695 sous le nom de Dürer, elles ne furent restituées à Léonard que sous le Second Empire, par Frédéric Reiset⁴.

Plus récente est l'identification de quelques translations de motifs dans le sens inverse, de Dürer vers Léonard. Ceci occurrant le cas même les portraits de rochers et de rivières récemment découvertes sur la paroi nord de la Sala delle Carte Geografiche de Stefano a Milan⁵, qui évoquent fortement certains aspects de Dürer, en l'absence d'allusion dans le contrat souscrit à la date, déjà problématique, de la fresque. Pour autant, il ne peut être exclu que certaines innovations architecturales découlent de réflexions autonomes de la part des deux maîtres⁶.

¹ - Voir les synthèses de Paris (2018).
² - Voir Farnaby 1961, Monod 1971, Neri 1977, Neri 1977, Paris 2018b.
³ - Jacques Tizot, *Le dessin*, p. 303-304.
⁴ - Neri 1977, p. 69 et note 153, et les lettres de 1646-1652.
⁵ - Neri 2019.
⁶ - Neri 2017, p. 51-64.



Dans l'atelier de Dürer

Mathieu Deldicque

Artiste en perpétuelle autoéducation, menant en œuvre son atelier, Albrecht Dürer n'est pas passé à la postérité comme un chef d'atelier prolifique. C'est pourtant dans ce cadre qu'il fit ses premières armes, auprès de Michael Wolgemut¹. L'atelier prit ensuite rapidement la route, souhaitant compléter sa formation par des voyages, des rencontres et des expériences artistiques, d'abord

dans les cités rhénanes. Ce n'est, après son retour, en 1494, qu'il renoua à son indépendance. Grâce à la dot de sa nouvelle épouse, Agnès Frey, il put s'installer à Nuremberg et ouvrir son atelier. Accablant les dessins, destinés à constituer son fonds d'atelier, notamment à la faveur du premier voyage italien, il s'agissait de posséder, dès 1495, une marque distinctive, son fameux monogramme, véritable page de qualité qui pouvait, comme on le verra, couvrir la production de son atelier.

Dürer se fit jurer à la tête d'un atelier pléthorique. Il fut une petite maison d'édition, produisant et commercialisant de précieuses gravures. Elle reposait d'abord sur Agnès, sa femme, qui, outre le rôle de modèle qu'elle remplissait pour son époux, servait en quelque sorte d'agent pour collecter et commercialiser ses gravures, comme la mère de Dürer d'ailleurs. D'autres agents furent bientôt embauchés pour les aider. Après son retour d'Italie, le maître alla bien en effet une véritable direction commerciale, se concentrant sur la réalisation de gravures et se désignant lui-même national voire international pour les d'Europe. La création de *L'Épique* (cat. 24) ne se comprend que dans ce contexte de gestion d'un atelier d'entreprise. Dürer engagea donc deux vendeurs itinérants. Dans son atelier établi le 15 juillet 1497 pour un an, Konrad Schweitzer devait ainsi écouler au prix fixé par son employeur les gravures sur bois ou en laiton de celui-ci, y compris à l'étranger, avec diligence et sans s'arrêter dans un lieu où il n'y avait pas d'affaires possibles². Le second, Georg Coler, fut embauché dans des conditions similaires quelques jours plus tard, le 26 juillet 1497. Un troisième agent fut employé le 21 août 1500, Jakob Amolt, dont le titre se porta même car Dürer souhaitait se prémunir contre toute perte financière³. Sa mission n'était pas égoïste, quand on sait qu'en 1505 et 1507, ses employés échouèrent à tenir correctement ses comptes et que certaines de ses gravures se perdirent lorsque l'un d'entre eux perdit la vie à Rome, non par sa faute. Ceci finalement encouragea à favoriser sa famille proche qu'il pouvait se reposer en toute confiance, son épouse qui vendait par exemple ses gravures à la foire de Francfort alors qu'il profitait de son séjour italien de 1505-1506, ou sa sœur Barbara, qui continuait pendant ce temps à en faire commerce à Nuremberg.

Mais l'atelier désignait surtout les apprentis et les compagnons qui pouvaient assister Dürer dans l'exécution de ses œuvres. L'atelier lui offrait 100 lieux de travail et enseignement. Avant de 1509, alors que le maître peignait une tout autre destination, recevant les commandes d'importants entités, il était, pour les besoins,

III 1
Albrecht Dürer
Passage par le Rhin de
Ludlow (détail)
— Cat. 52

1 — *Portrait of Conrad Witz*, p. 37-48.
2 — *Andreas Witz's Journey to Constantinople*, 2011, p. 101-102.
3 — *Das Buch der Stunden*, p. 101-102.
4 — *Das Buch der Stunden*, p. 101-102.

191 • Albrecht Dürer, Œuvres et Essences



Dürer et les graveurs germaniques de son temps

Caroline Vrand

Dürer fut l'artiste vivant le plus copié de son temps et l'engouement, qu'il suscita auprès des graveurs germaniques fut à cet égard déterminant. Christine Vogt put ainsi recenser près de deux cent soixante copies exécutées, du vivant de Dürer, d'après ses estampes¹. Au-delà de l'ampleur, c'est aussi la précocité de ces premières copies qui impressionne. Alors que Dürer ne commença à graver ses premiers bois et grands bois qu'à partir de 1496, les plus anciennes copies d'après ses œuvres datent d'avant la fin

de siècle. Parmi elles figurent les œuvres d'Israhel van Meckelen et de Wenzel von Olmutz, deux graveurs qui présentent la particularité de s'être spécialisés dans la copie des maîtres. Ainsi Israhel van Meckelen, graveur prolifique peut-être formé dans l'atelier du Maître ES et installé à Bocholt au plus tard à partir de 1480, reproduisit à l'égalité cent cinquante bois de Dürer, cinquante-huit de Martin Schongauer. En comparaison, les quatre planches qu'il grava d'après les bois de Dürer constituent un corpus étonnamment restreint (cat. 65 et 66). Wenzel von Olmutz, graveur originaire de Moravia, actif vers 1480-1500, qui copia également une cinquantaine d'œuvres de Martin Schongauer, reproduisit au moins cent œuvres de Dürer, sélectionnant de toute évidence les plus belles planches que le maître avait réalisées avant 1500, soit la *Virgine au lit* (cat. 12, c^o). À l'instar de ses boîtes, les bois de Dürer rencontrant un succès rapide auprès des copistes. Hieronymus Greff, peintre et graveur né à Francfort vers 1460 et actif à Strasbourg à partir de 1507 au moins², reprit ainsi sept de ses grandes xylographies de format folio³. De façon surprenante, les grands livres illustrés se trouvent, en ce sens, presque intégralement exécutés et publiés en copie. Seul Hieronymus Greff publia à Strasbourg en 1502, une copie de *L'Épique*, qu'il signa en tant que peintre et imprimeur et qu'il proposa, comme son modèle, dans une édition latine et une édition allemande⁴. Il semblait donc que le privilège impérial revendiqué par Dürer pour ses livres illustrés lui ait été et bien garanti une certaine protection dans les terres de l'Empire⁵.

On peut ainsi remarquer l'intérêt porté sur les maîtres des belles copies. À cet égard, il faut souligner que dans son livre qui présente le monogramme de Dürer, le contraire, de nombreux copistes, comme Israhel van Meckelen et Wenzel von Olmutz, affichaient leur propre signature. De surcroît, les éditions sont souvent un contre-pied, c'est-à-dire que le sens de l'image se trouve inversé par rapport à l'original⁶. Cela tend à montrer que l'intention n'était pas de tromper l'acheteur. D'un point de vue artistique, il pouvait s'agir pour le copiste, de se confronter à un modèle particulièrement inspirant ou constituant un défi sur le plan technique. Il s'agissait d'ailleurs qu'on reproduit les *Quatre Femmes nues* (cat. 27a), le *Maître au miroir* (cat. 28b) et le *Traité sur*

III 2
Hercules Andromède,
d'après Albrecht Dürer,
Albrecht Altdorfer, Wolf Thun
et Hans Springinkmeier.
Avis de passage de
München 17, 1558,
gravé sur bois en relief.
Paris, musée de la Ville, département
des Arts graphiques, collection
Edmond de Rothschild, FRANCE.

1 — Vogt 2008, Table chronologique des copies d'après les œuvres de Dürer, p. 101-102.
2 — *Das Buch der Stunden*, p. 101-102.
3 — *Das Buch der Stunden*, p. 101-102.
4 — *Das Buch der Stunden*, p. 101-102.
5 — *Das Buch der Stunden*, p. 101-102.
6 — *Das Buch der Stunden*, p. 101-102.

201 • Albrecht Dürer, Œuvres et Essences

Albrecht Dürer
[Nuremberg, 1471 - Nuremberg, 1528]
La Sainte Famille au papillon
• Vers 1495



Cat. 65a
Gouache sur papier ou bois
23,8 x 28,6 cm
Musée de la Ville de
Paris, Musée de la Ville de
Paris, Département
des Livres et de la
Bibliographie, Paris
Cote 17-18-100
[Paris 1902]

ALBRECHT DÜRER
Cat. 65a. *La Sainte Famille au papillon*
[Paris 1902]

BIBLIOGRAPHIE
Rauert 1902-1903, III, p. 40-41; Müller 1912, p. 118, n° 42; Farnley 1925, p. 49; Pevsner 1927-1928, III, n° 242, p. 94; 46, n° 207 (M. Farnley); Rosen 1930 (Die Zeitungen), p. 103-104; n° 544; Pevsner 1944, p. 28, n° 21; Bismard 44; Bismard 1945; Bismard et Albrecht 2005-2006, p. 47-48, n° 2.

Albrecht Dürer, *Œuvres et Essais* • 204

Erhard van Mecklenburg
[Wraighen/Altenhof, vers 1440-1450 - Barchin, 1501]
d'après Albrecht Dürer
La Sainte Famille au papillon • Entre 1495 et 1501



La Sainte Famille au papillon est une œuvre de jeunesse de Dürer, où l'artiste apprend, pour être peut-être pour la première fois, son métier, sous une forme encore expérimentale pour un artiste qui ne va pas tarder à se consacrer à la gravure. Il s'agit de peindre dans un style qui l'inspire beaucoup, de la Vierge et de l'enfant Jésus, qui se trouvent dans une scène de la vie de la Sainte Famille. On se rappelle de cette œuvre que le sujet, Dürer combine ici deux iconographies bien établies, celle du repos dans le désert en Egypte et celle de la Vierge dans la grotte, dans le même sens de rendre la scène combinée une scène unique. Bien qu'il n'ait pas copié la vie au papillon qui s'ajoute à l'œuvre plus tard, l'œuvre est considérée comme une référence à l'œuvre de Dürer, qui l'a été dans Dürer. Dürer a copié l'œuvre de la Sainte Famille au papillon, mais il n'a pas copié la Sainte Famille au papillon. L'œuvre est une œuvre de jeunesse de Dürer, qui l'inspire beaucoup, de la Vierge et de l'enfant Jésus, qui se trouvent dans une scène de la vie de la Sainte Famille. On se rappelle de cette œuvre que le sujet, Dürer combine ici deux iconographies bien établies, celle du repos dans le désert en Egypte et celle de la Vierge dans la grotte, dans le même sens de rendre la scène combinée une scène unique. Bien qu'il n'ait pas copié la vie au papillon qui s'ajoute à l'œuvre plus tard, l'œuvre est considérée comme une référence à l'œuvre de Dürer, qui l'a été dans Dürer. Dürer a copié l'œuvre de la Sainte Famille au papillon, mais il n'a pas copié la Sainte Famille au papillon.

Cat. 65b
Gouache sur papier
24,2 x 28,6 cm
Musée de la Ville de
Paris, Département
des Livres et de la
Bibliographie, Paris
Cote 17-18-100
[Paris 1902]

ALBRECHT DÜRER
Cat. 65b. *La Sainte Famille au papillon*
[Paris 1902]

BIBLIOGRAPHIE
Rauert 1902-1903, III, p. 40-41; Müller 1912, p. 118, n° 42; Farnley 1925, p. 49; Pevsner 1927-1928, III, n° 242, p. 94; 46, n° 207 (M. Farnley); Rosen 1930 (Die Zeitungen), p. 103-104; n° 544; Pevsner 1944, p. 28, n° 21; Bismard 44; Bismard 1945; Bismard et Albrecht 2005-2006, p. 47-48, n° 2.

205 • Dürer et les grandes gravures de son temps

Imiter et surpasser la nature

Mathieu Deldique

Lors de son second voyage vénitien, Dürer reçoit bien des conseils de la part du peintre le plus fameux de la lagune, le vénézien Giovanni Bellini. Joachim Camerarius raconte, dans la postface de l'édition latine du *Traktat de proportion* publiée en 1528, que le maître italien, visitant l'atelier de Dürer, lui aurait demandé de lui donner le plaisir avec lequel il peignait poissons et chiens avec tant de subtilité et de naturel. Dürer aurait alors tout ses plaisirs et les lui tendit, disant qu'il pouvait peindre celui qu'il voulait, car lui-même pouvait utiliser l'importance de l'œuvre. Le peintre italien fut ébahi par une telle habileté à rivaliser avec la nature. Les deux principaux critères, depuis l'Antiquité, permettant de discerner un art d'exécution, selon Platon le jeune, après le plus grand artiste de l'Antiquité, entraient ainsi la faculté à représenter des éléments difficilement reproduit, comme l'air, la lumière, le chaud ou le froid. Pour Dürer, rivaliser avec la nature, le savoir, consistait l'horizon à atteindre. Dans ses *Quatre livres de proportion humaine*, il affirmait d'ailleurs : « plus vous imitez la nature avec précision, plus votre peinture sera belle et pleine d'art ».

Travailler d'après la nature constituait pour notre artiste à la fois une source d'inspiration et un exercice périlleux. Il capterait ainsi sur ses dessins, très soigneusement exécutés, de véritables morceaux de nature, constituant pour lui un répertoire de motifs qu'il pouvait réemployer à l'occasion dans d'autres compositions (fig. 4). Mais ce qui semble être des fragments authentiques d'œuvres en vérité des répliques, exécutées dans le cadre de l'atelier, et non pas sur le vif.

Le maître fut très très sensible au vivant et à son environnement¹. Ce n'était pas chose totalement inédite à Nuremberg. Hans Pleiderer², qui domina la scène artistique de la ville à partir du milieu du XV^e siècle, y avait introduit la sensibilité de la peinture flamande ou de celle de Cologne, qui portaient un intérêt marqué à la représentation du vivant et du réel. Schoengauer lui-même ne fut pas en reste, dépassant des motifs de précision botanique, en donnant par exemple à la gouache et à l'aquarelle de « choses très précieuses », sans doute pour préparer *Le Virgile en l'honneur de Jean* (Colmar). Dürer traduisit une telle expérience en faisant de la nature le protagoniste principal dans ses aquarelles, et ce lui confèrent vie et vérité. Mais que qu'onque avait été après lui, il se traduisait sur la manière de gravure la vigueur des fleurs, les aspects de la lumière ou les aspects de l'ombre, le souffle des vents, le contraste lumineux de la chaleur, et toutes les nuances des couleurs, malgré l'usage unique de l'encre noire.

L'artiste était voyageur fin et minutieux par les paysages qu'il rencontrait, dans les Alpes, sur la chemin de Venise, dans les vallées d'Innsbruck, de Trent, ou encore dans les environs campagnards de Nuremberg (fig. 2 et 3). L'aquarelle fut le médium privilégié avec lequel il figura la lumière changeante de ses paysages paysanniques³. Ces sont des paysages comparables, inspirés par le réalisme et abstraitement recomposés, qu'il utilisa comme arrière-plan de certaines de ses gravures les plus célèbres, comme sa *Alchimiste* (cat. 26) où est dépeint la silhouette de la ville de Klausen, dans la vallée de l'Inn, ou encore ses aquarelles de Nuremberg (fig. 4) et de la campagne (cat. 28, 31), ou encore ses formes typiques de la campagne

Fig. 1
Albrecht Dürer
Le Lièvre, 1502,
aquarelle et gouache
Paris, Albrecht, cat. 1073

1 - *Die Kunst der Kunst*, 1988, p. 88.
2 - *Albrecht Dürer*, 1917, t. 1, p. 102.
3 - *Die Kunst der Kunst*, 1988, p. 88.
4 - *Die Kunst der Kunst*, 1988, p. 88.
5 - *Die Kunst der Kunst*, 1988, p. 88.
6 - *Die Kunst der Kunst*, 1988, p. 88.

207 • Albrecht Dürer, *Œuvres et Essais*





*Le Chevalier,
la Mort
et le diable,
Saint Jérôme
dans sa cellule,
Melencolia I.
« Merveilles
de vérité »*

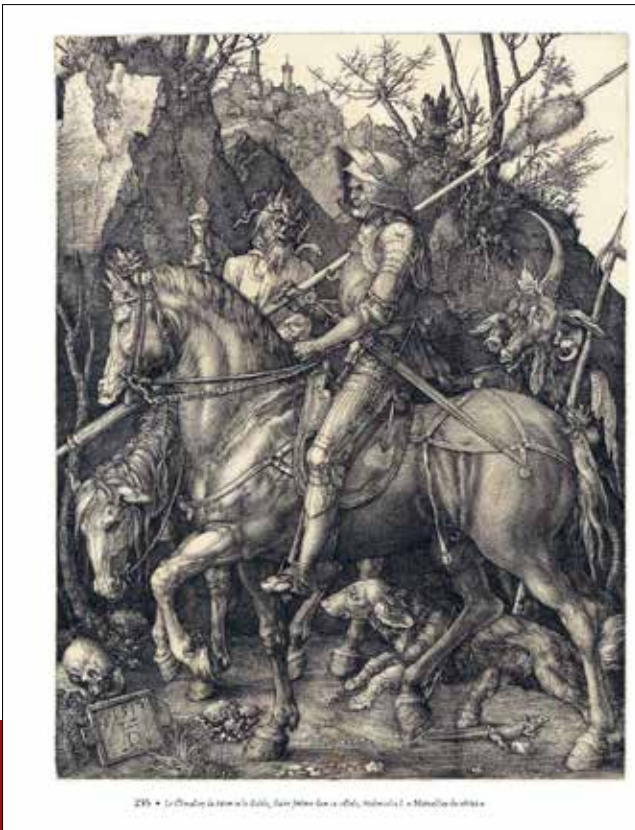
Caroline Vrand

déjà. Pour le spécialiste de Dürer, les deux gravures, si elles ne se présentent pas comme un ensemble au sens strict du terme, possèdent bien une « unité thématique », au sein de laquelle *Le Chevalier, la Mort et le diable* illustre la vie du chrétien dans le monde pratique de l'action, le *Saint Jérôme*, celle du saint dans le monde spirituel de la contemplation divine, et *Melencolia I*, celle du génie perdu dans le monde rationnel et imaginaire de la science et de l'art¹. La recherche récente, parvenant à se dégager de ce lourd héritage historiographique, a reconstruit à cette quote d'une main de sang². Les trois textes, du reste, n'ont pas été réalisés au même moment, puisque *Le Chevalier, la Mort et le diable* porte la date de 1543, tandis que les deux autres affichent celle de 1534. L'argument le plus déterminant vient de Dürer lui-même. Lors de son voyage aux Pays-Bas en 1520-1521, l'artiste, qui débrite largement ses gravures, ne présente jamais les trois feuilles ensemble. Seul *Saint Jérôme et Melencolia I* se trouvent. À plusieurs reprises, donnez ou vendez de façon concomitante³. La scission de la triologie a pu entraîner une révision de l'interprétation de chacune des trois estampes, considérée isolément, et cela a été particulièrement le cas pour *Le Chevalier, la Mort et le diable*, à la suite notamment des travaux de Pierre Vason. En dépit de ce morcellement à une suite de nos jours, les trois *Merveilles de vérité* sont bel et bien liés par une unité thématique. Dürer y associe les secrets de l'art du bien, qu'il met au service de trois modèles

11.1
Albrecht Dürer,
Saint Jérôme dans sa cellule
[Avis]
→ Cat. 81

Le Chevalier, la Mort et le diable, Saint Jérôme dans sa cellule et Melencolia I ont en common des dimensions exceptionnelles, une maîtrise d'équilibre du bien ainsi qu'une iconographie complexe (cat. 78, 79 et 81). Pour cette raison, ces gravures ne furent pas réunies sous l'appellation de *Merveilles de vérité*, « œuvres magistrales ». Une historiographie longtemps dominée a voulu pousser plus loin le rapprochement entre ces trois œuvres, les considérant comme une sorte de triptyque. Selon cette approche, elles furent tout d'abord liées à la lancière de la théorie des tempéraments – *Melencolia I* serait le rêveur, *Saint Jérôme* le flegmatique et *Le Chevalier* le sanguin. Dans une conférence qu'il donna en 1892, Friedrich Lippmann renoua à cette théorie des liens, mais resta fidèle à une conception globale des trois œuvres : il y vit une triologie reprenant la classification scolastique des vertus, défilées comme morales, théologiques et intellectuelles⁴. Cette position fut bientôt explicitement remise en question, notamment par Wilhelm von Siedow en 1903⁵, elle fut reprise par Paroelsky dans sa brillante monographie sur Dürer, qui lui donna alors une publicité considérable.

1 - L'ouvrage de base demeure le livre de Friedrich Lippmann, 1892.
2 - Werner, 1980.
3 - Introduction de Pierre Vason à *Melencolia I*, 2011.
4 - Une conception théologique de la triologie est reprise par Wilhelm von Siedow, 1903.
5 - Paroelsky, 1903.
6 - Introduction de Pierre Vason à *Melencolia I*, 2011.
7 - Introduction de Pierre Vason à *Melencolia I*, 2011.
8 - Introduction de Pierre Vason à *Melencolia I*, 2011.



235 • Le Chevalier, la Mort et le diable, Saint Jérôme dans sa cellule, Melencolia I • Merveilles de vérité



237 • Le Chevalier, la Mort et le diable, Saint Jérôme dans sa cellule, Melencolia I • Merveilles de vérité



Dürer et Lucas de Leyde

«Albrecht rentra en Flandre pour y trouver un atelier qui lui ait permis de continuer son œuvre personnelle à réaliser des planches d'une grande renommée.» (Ivan Lucak de Hlaska qui, selon son directeur qu'il écrit, «l'aurait informé et lui en parle dans le manuscrit de l'avis».)

Caroline Vrand

Vasari aimait de toute évidence prêter des idées aux plus grands artistes de ses fils, sans doute influencé en cela par le caractère particulièrement émetteurs de son contemporain Michel-Ange. Si la rivalité qu'il décrit entre Dürer et Lucas est sans doute extrapolée, ses propos sont, en revanche, intéressants à plus d'un titre¹. Ainsi le rayonnement des planches de Lucas de Leyde fut-il bien réel, dépassant même parfois celui de l'auteur de Dürer, comme l'attestent les propos adressés en 1520 par Jean Cochlant à Wilhelm Pirkheimer. Alors qu'il se trouvait à Francfort, on se tenait chaque année deux grandes foires internationales, le théologien s'étonna d'y trouver si peu de gravures de Dürer, alors que celles de Lucas de Leyde étaient vendues en nombre². Comme pour Dürer, le succès de Lucas de Leyde dépassait du reste l'aire nordique. Ainsi fut-il copié par Ramondi, qui, en 1510, cita, à l'arrière-plan de ses *Catoponi* (Veduggio 1988, n° 196), le prototype que Lucas de Leyde avait gravé à peine deux ans plus tôt, en 1508, dans son *Manuscrit de la main gauche* (Barthel 1981).

Yvan de Vost avait ainsi forgé le mythe de la qualité étonnante des planches de Lucas de Leyde. Ce dernier, né vers 1489-1490, s'impose comme le premier artiste hollandais à se spécialiser dans la gravure dès le début de sa carrière, à partir de 1505-1506, tandis que ses premiers importants ne datent pas d'avant 1520. Sa maîtrise technique du burin est d'ailleurs plus remarquable que l'artiste ne peut l'appuyer sur aucune tradition précédenente dans sa ville natale ou dans ses environs, où aucune activité de gravure n'est documentée avant lui. Son parcours de formation à l'art de la gravure me semble demeure mystérieux. Karl van Manders nous apprend dans son *Livre du peintre* (1604) que son père, Ithych Jacobsz, était peintre, et peut-être Lucas a-t-il reçu une première formation dans l'atelier familial. En revanche, on ne peut se fier au propos du biographe lorsqu'il indique que Lucas de Leyde apprit le burin auprès d'un maître qui pratiquait l'eau forte sur bois. Il s'agit là certainement de l'intermédiaire qui lui fit découvrir la technique de Frans Forst, qu'il ne pratiqua cependant pas avant 1520, nous y reviendrons. Il est ainsi admis que Lucas de Leyde se forma seul à la maîtrise du burin, en autodidacte. L'étude des grands maîtres de la gravure constitue le fondement de cet apprentissage autonome et expérimental en faveur de Lucas de Leyde montre qu'il connaissait bien les gravures du Maître ES, du Maître IVB, de Hans de Zoelle et aussi de Jacopo de' Barbari, autant de feuilles auxquelles il eut sans doute accès par l'entremise des collectionneurs d'extrême de sa ville³.

S'y ajoute bien entendu Dürer, qui fut un modèle déterminant pour le jeune prodige de la gravure. Pourtant, il est remarquable de constater que Lucas de Leyde, y compris dans ses bois les plus précoces et alors même que la pratique de la copie était inhérente à l'apprentissage d'un art, ne fit jamais de copies littérales des œuvres de Dürer, mais en offre toujours une réinterprétation libre et personnelle.

Ill. 1
Albrecht Dürer,
Portrait de Lucas de Leyde,
1520, gouache d'argente
Lille, Palais des Beaux-Arts, N° 910

1 - Vasari et Dürer, 1517-1527, p. 80.

2 - Pour une bonne lecture sur le sujet de Dürer et Lucas de Leyde, voir aussi Hans 1932, *Deutsche Kunst*, Leipzig 1977 et Wagner 1977.

3 - *Le Livre du Peintre* 1568, p. 108. Manders 2017, p. 15.

4 - Van Manders 2017, p. 15. Voir aussi, 2012 pour les œuvres de Lucas de Leyde.



Le voyage triomphal aux Pays-Bas

Mathieu Deldicque

Le succès de sa carrière, son départ étant en partie motivé par la mort de l'empereur Maximilien II¹ en janvier 1550, qui, grand amateur de l'art de Dürer mais surtout prince vorillement impérialiste, lui avait octroyé une pension qui devait être payée par la cité de Nuremberg. Mais, alors que son petit-fils Charles Quint lui succédait, la cité brava une menace de prolonger cette faveur. Dürer décida donc de prendre la route pour assister au couronnement du nouvel empereur à Aix-la-Chapelle et solliciter une intervention auprès de sa ville natale. Mais il avait également d'autres choses en tête et souhaitait passer les provinces nordiques placées sous la protection des Habsbourg.

Grâce à son journal de voyage, le détail de cette exceptionnelle périgrination se présente². On présente, par son entremise, dans le quotidien du maître, grâce aux listes de ses dépenses, au récit précis des personnes qu'il rencontre, artistes, nobles, marchands ou cosmopolites. C'était en effet également un voyage d'affaires, non dénué de préoccupations financières, comme le montrent les comptes établis au jour le jour, ceux des dépenses mais aussi ceux des bénéfices ou de gains, mais s'il tient parfois de l'autobiographie dans cet exercice comme dans un grand nombre de ses œuvres figurées, le maître prend conscience de lui-même, en tant qu'artiste, et ne recule pas à l'autocritique³.

Le journal émanant par ailleurs d'un esprit qui constate des traits positifs ou négatifs, et qu'il n'est pas l'absence d'avis ou de commentaires, il faut notamment en signaler quatre qui, tracés à la pointe d'argent, appartiennent à son «Pöcklein», comme Dürer le désignait, c'est-à-dire un carnet qu'il portait avec lui et qui conservait le souvenir de certaines de ses rencontres, des édifices et des paysages qui avaient le plus frappé son esprit, ou les situations qu'il avait jugées remarquables. Sur ce voyage, l'économiste et à l'époque, est en effet très bien connu. L'ambition de prestige était en effet de rendre dans leur contexte les données réduites à ce voyage consacré à Chamilly. Quant à Nuremberg, Dürer partit la route le 12 juillet 1550, avec sa femme Agnès et leur servante, et arrivant d'abord, après le 2 août en passant par Bavière, Francfort et Cologne. La cité portuaire était alors la capitale économique des Pays-Bas, mais aussi un véritable creuset artistique, qui allait constituer le point de départ d'un artiste nurembergeois pendant près d'un an. Sa réputation le précéda et, dans chaque ville qu'il traversait, il fut l'objet de tous les regards et se vit offrir baguets et cadeaux. Il rencontre surtout nombre d'artistes, comme Joostijn Meyns, Joachin Patin, Conrad Meit, Bernard van Orley, Jan Provost, et

Ill. 1
Albrecht Dürer,
Carter d'argent de voyage (détail)
- Cat. 89 p.

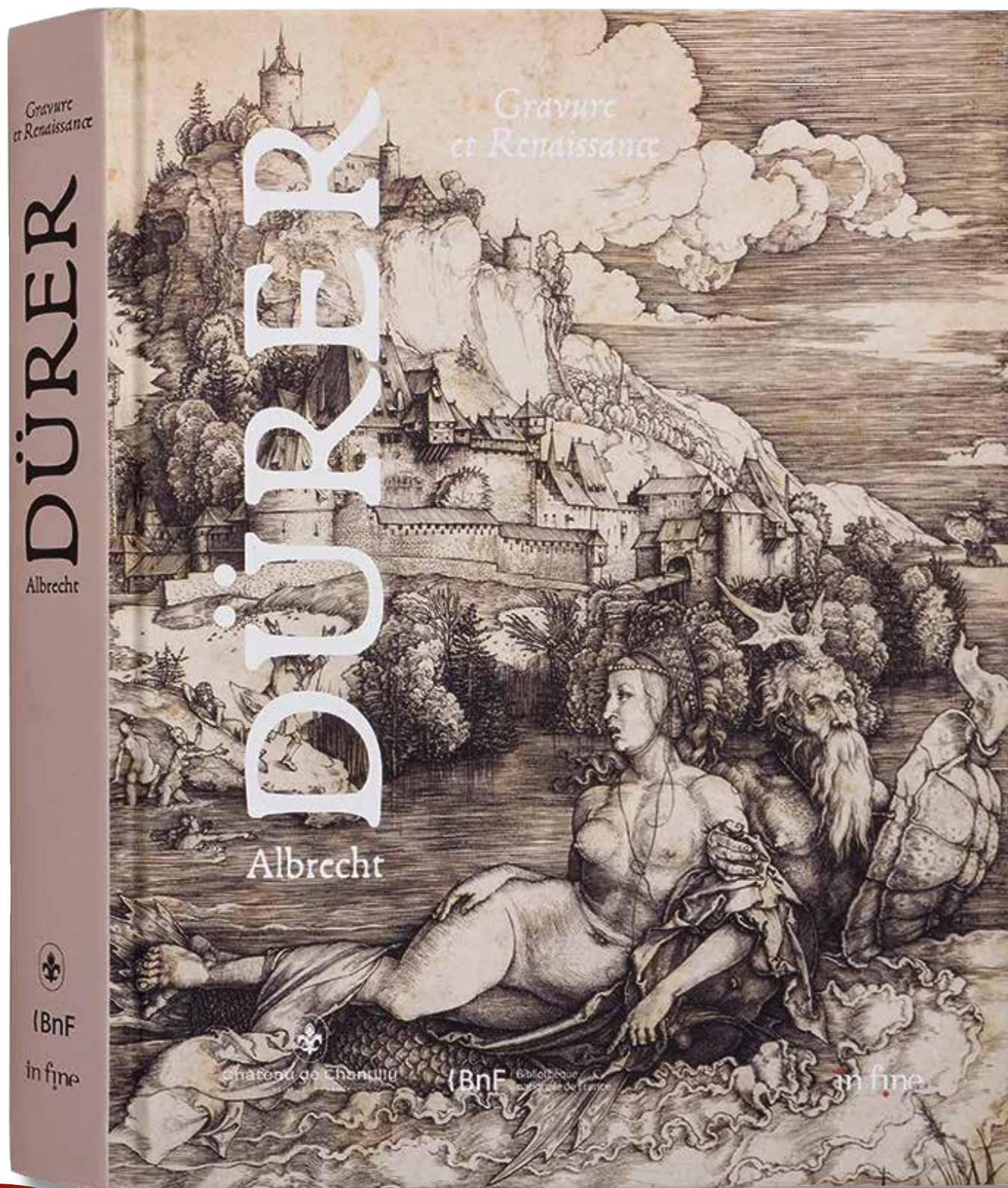
1 - Le titre est porté par deux autres empereurs catholiques, Maximilien I^{er} de Bavière et de Hongrie et de Charles V, empereur catholique et de la France, Louis XIV le Grand et le roi d'Espagne Philippe V.

2 - Voir le détail de ce texte, voir *Albrecht Dürer* 2017, p. 145-146.

3 - Voir le détail de ce texte, voir *Albrecht Dürer* 2017, p. 145-146.

NOUVEAUTÉ
ALBRECHT DÜRER

in fine
ÉDITIONS D'ART



Mai - Juin
2022