

Jean Fouquet **(entre 1415 et 1420 / Décès entre 1478 et 1481)**

Jean Fouquet est le peintre français le plus illustre de la fin du Moyen Âge. On ne possède malheureusement qu'une fraction infime de ses œuvres. Mais que l'on puisse reconstituer assez aisément sa biographie et son œuvre prouve sa célébrité : on peut en effet tracer de Fouquet un portrait plus fidèle et plus complet que celui d'autres artistes de la même époque.

Fouquet est souvent considéré comme un peintre éclectique en quête d'une synthèse de l'art flamand et de l'art italien, mais les recherches modernes ont établi le caractère purement français de son art. De la Renaissance italienne il retient de nombreux détails, séduit par la beauté des éléments du décor architectural à l'antique. On lui doit des vues précieuses de l'ancienne basilique Saint-Pierre, du Forum romain et de plusieurs édifices de la Ville éternelle. Ces expériences l'aidèrent à concevoir de nouveaux rapports entre les personnages, les groupes en action et l'architecture. Les scènes variées, vivantes, s'insèrent dans des structures qui ordonnent harmonieusement la composition : intérieurs, vues de Paris et de Tours avec leurs édifices religieux comme Notre-Dame ou la cathédrale de Tours, palais des commanditaires de Fouquet, mais aussi représentations de l'histoire sainte et profane ou mise en scène d'un mystère. Il mérite d'être considéré comme le premier grand peintre français qui ait su rendre compte de l'homme et de son histoire dans un esprit de vérité et de synthèse.

1. Le Maître de Tours

Fouquet est né à Tours entre 1415 et 1420. On ne sait rien de certain sur sa formation en France. Si le petit tableau au musée de Vienne représentant Gonella, le bouffon du marquis d'Este, avait été peint vers 1440-1445, nous aurions une preuve de l'apprentissage de Fouquet dans l'atelier d'un maître flamand et aussi de son originalité précoce. Autour de 1446, il part pour Rome et y exécute un portrait sur toile du pape Eugène IV connu seulement par une gravure et fort admiré par ses contemporains. En 1448, il est de retour en France, se marie et occupe à Tours une maison proche de l'ancienne basilique Saint-Martin. Les commandes affluent, peut-être grâce aux recommandations de l'archevêque Jean Bernard. Vers 1451, Fouquet peint pour Étienne Chevalier, trésorier de France, le diptyque de Melun (un panneau au musée d'Anvers, l'autre au musée de Berlin). Ce haut fonctionnaire, familier du roi, est représenté avec son saint patron, agenouillé devant la Vierge. Ce diptyque se trouvait, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, dans l'église Notre-Dame de Melun. D'après une tradition ancienne, confirmée par l'étude de la vie et de l'iconographie d'Agnès Sorel, le panneau, actuellement au musée d'Anvers, représenterait la célèbre maîtresse de Charles VII sous les traits de la Vierge, reine du ciel, dont l'Enfant intercède pour Chevalier présenté par son saint patron. Le diptyque devait être accroché au-dessus du tombeau de l'épouse du trésorier, Catherine Budé, dans l'église Notre-Dame de Melun. Vers cette date, 1452, Chevalier commande à Fouquet le livre d'heures dont une partie subsiste en feuillets isolés (quarante enluminures au musée

Condé à Chantilly, deux au Louvre, une à la Bibliothèque nationale, deux en Angleterre, une au Metropolitan Museum à New York et une au musée Marmottan à Paris). Une esquisse du panneau d'Anvers découverte par la radiographie au-dessous du portrait de Charles VII (Louvre) permet d'avancer comme date probable de ces tableaux les années 1453 à 1455. Des ressemblances techniques et stylistiques du portrait de Charles VII avec la Pietà de Nouans le font situer aujourd'hui autour de 1455-1460. C'est une œuvre de dimensions monumentales et d'intense émotion, commandée vraisemblablement par un chanoine de la région de Loches. À l'apogée de son art, Fouquet a peint plusieurs enluminures des Heures de Simon de Varie, découverte récente de J. Marrow. Fouquet a donné quatre miniatures aux Heures de Jean Robertet, secrétaire du roi. Le Boccace de Munich avec son frontispice, « reportage » du procès de Jean d'Alençon, les Grandes Chroniques de France, répertoire de la topographie parisienne de l'époque, enfin le portrait du chancelier Jouvenel des Ursins (Louvre) ont dû être peints pendant cette période faste (de 1458 à 1461). Rien d'étonnant qu'à la mort de Charles VII, en 1461, Fouquet fût jugé seul capable d'exécuter la polychromie réaliste du moulage du visage royal.

Au début du règne de Louis XI, Fouquet est tenu en haute estime dans sa ville natale. Il est convoqué, à titre d'expert en décoration des entrées royales, par la municipalité de Tours. On le charge, avec d'autres artisans, « à faire le devis des chafaulx, misteres et farces », qui finalement ne seront pas exécutés, car Louis XI « n'y prend nul plaisir ». En 1463, le testament de l'archevêque de Tours, Jean Bernard, révèle qu'il avait commandé à Fouquet une Assomption pour l'église de Candes. Jean Bernard et son neveu, Guy Bernard, au service de Charles VII et de Louis XI, s'intéressent dès le début au sort du jeune peintre. C'est peut-être grâce à l'appui de Guy Bernard que Fouquet a pu se joindre à l'une des nombreuses ambassades qui se rendirent à Rome entre 1444 et 1450. Guy Bernard, « ambassadeur » de Charles VII, plus tard évêque de Langres, sera également le chancelier de l'ordre de Saint-Michel, fondé par Louis XI en 1469. Un an plus tard, Fouquet reçoit de Jean Robertet, secrétaire de l'ordre, cinquante-cinq livres tournois « pour la façon de certains tableaux » que le roi aurait fait faire « pour servir aux chevaliers de l'ordre ». Parmi ces travaux figure le frontispice de l'exemplaire des statuts de l'ordre ayant appartenu à Louis XI (Bibl. nat.). Deux ans plus tard, Marie de Clèves fait venir Fouquet à Blois pour l'entretenir d'une commande d'illustrations de livres. En 1474, le peintre exécute avec le sculpteur Michel Colombe un « petit patron en façon de tombe » pour Louis XI, qui ne donnera pas suite à ce projet. Cependant, Fouquet reçoit à cette époque une certaine somme d'argent à titre de peintre du roi. La dernière mention d'archives faite du vivant de Fouquet enregistre un paiement « pour avoir peint l'intérieur d'un baldaquin » que la Ville de Tours lui avait commandé « pour porter sur le roi de Portugal ». Or, Alphonse l'Africain entre à Tours au mois d'octobre 1476. Mais il ne semble pas avoir connu le peintre, car on peut déduire d'autres jugements et du fait que le nom de Fouquet n'apparaît plus dans les documents d'archives de cette époque que le peintre est mort à la fin de 1476, au plus tard dans la première moitié de 1478. En tout cas, en 1481 « la veuve et les héritiers de feu Jean Fouquet peintre » sont mentionnés.

Parmi les mentions qui perpétuent le souvenir du peintre à la fin du XVe siècle, une seule mérite d'être signalée spécialement. À la fin du premier tome d'une traduction des Antiquités judaïques de Flavius Josèphe ayant appartenu à Jacques d'Armagnac et revenant par héritage au duc de Bourbon, on lit en effet la célèbre notice, griffonnée par François Robertet, secrétaire du duc (il devait connaître l'art de Fouquet par l'intermédiaire de son père, Jean Robertet) : « En ce livre à douze histoires, les trois premières de l'enlumineur du duc Jean de Berry et les neuf de la main du bon peintre et enlumineur du bon roi Louis XI, Jehan Fouquet, natif de Tours. » C'est l'unique illustration d'un manuscrit, exécutée par Fouquet, qui nous soit certifiée avec précision par un fin connaisseur de l'art et de la littérature de l'époque. Mentionné encore

par Pèlerin Viateur, par Lemaire de Belges, le nom de Fouquet n'apparaît ensuite qu'en 1739, dans le catalogue de la Bibliothèque du roi. Cependant, c'est seulement au XIXe siècle que l'on redécouvre l'œuvre du Maître de Tours. Le comte de Bastard (dès 1832), Waagen (avant 1837), L. de Laborde et Vallet de Viriville entreprirent les recherches qui en permirent la reconstitution.

2. Le retour au réalisme

Le rayonnement du style international, art stylisé, idéaliste, suscita une réaction dès le début du XVe siècle. Les commanditaires, la cour et les hauts dignitaires ecclésiastiques furent de plus en plus sensibles à une nouvelle esthétique de la figure humaine, où la réalité, ou plutôt la reconstruction de la réalité, jouait un rôle prépondérant. Un texte de la fin du XVe siècle explique très clairement l'aboutissement de ces tendances. Pour « une portraiture en cuivre de fonte » de Louis XI, on exige qu'elle « approche de la personne du roy le plus qu'on pourra ». Or, ce problème du vérisme exigeant a été résolu d'une manière révolutionnaire par Fouquet dans ses œuvres de jeunesse, tel le portrait de Charles VII (et probablement aussi le portrait d'Eugène IV, perdu malheureusement) ; ces œuvres mettent en évidence ce qui sépare Fouquet des maîtres flamands. Il ne se sert pas de moyens psychologiques, à la manière de Roger Van der Weyden, car les difficultés du réalisme pathétique lui étaient bien connues. L'union du modelé et du coloris raffiné est subordonnée à la conception des formes. Tous les détails doivent s'ajuster à l'ensemble préconçu : le peintre les complète a posteriori comme l'ont révélé les radiographies ; sa méthode est par là diamétralement opposée à celle de Van Eyck. Cette géométrie de composition apparaît au début tâtonnante, empirique. Ce qui est particulièrement frappant dans le portrait de Charles VII (Louvre), c'est qu'il traduit l'expression d'une énergie émuée. Le traitement du fond et le modelé attirent l'attention vers le haut de la toile, vers les ondulations de la surface ; les rideaux « encerclent » le corps et lui restituent une résistance interne de volume qui contraste avec le relâchement du visage. Les formes intégrées dans l'ensemble sont plus simples, l'importance structurale du tracé ressort nettement. Les rideaux rendent sensible la séparation entre image et spectateur, ils limitent l'espace interne et s'écartent, presque avec réticence, de ce personnage connu pour ses angoisses malades et sa méfiance. Il y a là une grande détresse, mais une détresse surmontée par la certitude de la venue d'une époque de renouveau.

Le diptyque de Melun incarne l'épanouissement de l'art de Fouquet. Les panneaux ont une iconographie complexe, d'interprétation difficile, fondée sur l'idée de médiation, sur le vœu d'Étienne Chevalier, mais aussi sur les convictions personnelles du peintre. À l'origine, ils étaient pourvus d'un cadre rappelant celui du Portrait des époux Arnolfini de Van Eyck. « Des bordures [...] couvertes en dedans de velours bleu », nous dit l'historien Godefroy, qui avait encore vu le tableau à Notre-Dame de Melun, « enrichi tout autour [...] de grands lacs d'amour [...] dans chaque côté un grand E à l'antique [...] et entre ces lacs d'amour sont les médailles d'argent doré, de moyenne grandeur, représentant quelque histoire sainte dont les personnages sont peints admirablement bien ». Il est donc possible qu'aient fait partie de ce cadre deux merveilleux émaux, exécutés dans une technique particulière originaire des Flandres, l'autoportrait de Fouquet ainsi qu'un autre médaillon (perdu lors de la dernière guerre, il appartenait à l'ancien Schlossmuseum de Berlin). Ce premier autoportrait d'un peintre français se serait donc intégré au cadre d'un chef-d'œuvre réalisé pour un mécène, exécuteur testamentaire d'Agnès Sorel. Étienne Chevalier semble avoir eu une véritable passion pour faire perpétuer des événements importants de sa vie et de son temps par la peinture de Fouquet. Dans les Heures, commandées probablement après la mort de son épouse en 1452, on le voit agenouillé en prière, portant le deuil, assistant à l'embaumement du corps de Jésus. Catherine Budé, sa femme, est évoquée deux fois, dans la Pietà et dans le martyre de sa sainte patronne. Ces enluminures, ces émaux dorés brillant sur le fond noir convexe, ces panneaux d'une tension soutenue font comprendre l'émerveillement de Filarète devant cet art unissant le féérique médiéval à un

classicisme renaissant. Fouquet avait été frappé par la beauté des monuments italiens, par les peintures de Fra Angelico, de Domenico Veneziano, de Piero Della Francesca et surtout par les fresques puissantes de Masaccio. Il utilise ce répertoire pour mettre en relief les scènes de foules et obtient des compositions vivantes, animées, tout en leur gardant un caractère monumental. Il connaît intimement le travail des architectes, des maçons, des charpentiers, des « tailleurs d'images », sans parler de celui de la mise en scène des mystères, du scénariste, en un mot du peintre décorateur. Il est le premier artiste français ressemblant par son tempérament, son instruction, sa curiosité aux grands peintres de la Renaissance. Son autoportrait est éloquent à cet égard et résume par son intensité l'essentiel de ses choix.

Dans l'enluminure, Fouquet trouve un moyen d'expression qui lui permet de faire miroiter toute la gamme de ses « styles », si on conserve à ce mot le sens ancien d'une manière se rapportant à une seule œuvre. Événement biblique, dogmatique ou légendaire, histoire de France, hagiographie, tout cela doit surgir d'une actualité obsédante pour l'« édification » des « hommes nouveaux » qui aiment voir et toucher. Cette nouvelle peinture d'histoire s'épanouit dans les Grandes Chroniques de France, dans le Boccace de Munich. Le Lit de justice de Vendôme est un des premiers portraits de groupe de style monumental, vision complète d'un instant historique : la France de l'an 1459 telle qu'elle était et telle que la voyait Fouquet, une coupe dans l'histoire et surtout dans la société contemporaine.

3. Œuvres de Fouquet sous Louis XI

À partir des Grandes Chroniques, toute influence italienne disparaît de l'art de Fouquet ; la tradition flamande ou franco-flamande s'impose comme le montre le portrait de Guillaume Jovenel des Ursins. Un dessin rehaussé de couleurs préparait le tableau (cabinet des Estampes, musées de Berlin). Il fut certainement tracé rapidement devant le modèle. Mais, en dépit de l'apparente précision du détail, Fouquet oriente son travail vers une composition géométrique. Il indique par des rehauts de craie sa vision du coloris par rapport au modelé et à la répartition des lumières, aboutissant ainsi à un véritable memento qui le guidera dans l'exécution. Dans le portrait achevé, le contour opulent de la ligne force notre regard à la suivre et à s'accrocher au modèle prismatique du corps. Fouquet cherche à discerner dans son sujet un élément qui échapperait aux fluctuations du temps. Mais, à la différence de Jan Van Eyck et plutôt en accord avec Petrus Christus, il n'accepte pas la simple réalité de ses modèles, il veut apporter la preuve de leur nécessité et faire une apologie de leur essence en rendant leur existence évidente. Conscience en éveil, il réalise entièrement ce qu'il a si puissamment conçu pour une clientèle cohérente, ce « clan » des hommes nouveaux tournant autour du roi. Fouquet est le peintre héraldique par excellence ; on peut admirer une synthèse de son art universel dans sa seule œuvre documentée, les Antiquités judaïques, achevée pour Jacques d'Armagnac qui la commande probablement lors d'une visite faite à Tours en 1465. Il vise maintenant à faire des enluminures plus vastes, au dessin plus flou, mais velouté, au coloris mat où la lumière d'été rayonne dans une atmosphère légère, vaporeuse, comme dans les paysages des Heures de Chantilly.

Au moment de l'épanouissement du livre imprimé, Fouquet porte l'art de l'illustration du livre à sa plus grande perfection. Il se rend compte de la différence essentielle entre la peinture de chevalet et l'illustration des livres. Ses illustrations sont réellement des « histoires », c'est-à-dire un récit visuel, accompagnant la narration du texte et enregistrant dans une large mesure les événements contemporains et la luminosité des paysages de Touraine.

Dans ces enluminures à l'exécution très sûre, perfection et routine semblent confondues. Le dessin, très soigné, rapidement tracé sur le parchemin pour se fondre ensuite au coloris, est tantôt lisse tantôt rugueux.

L'emploi virtuose de l'or au pinceau, qui permet d'obtenir des hachures, des poudroissements, s'allie à une technique exceptionnelle, déjà « pointilliste ». Une grisaille transparente donne une perspective aérienne. On sent les tourbillons de poussière remplissant l'air. Une émotion intense règne dans le désespoir de ces batailles indécises.

Les quatre grandes enluminures provenant d'un ouvrage d'histoire, conservées au cabinet des Dessins du Louvre, montrent l'aboutissement de ces tendances. Le jeu des plans échelonnés en profondeur annonce la peinture de l'âge classique. Devant des scènes comme celle de Pompée au cheval blanc, on pense à la peinture murale. Le problème des rapports de la peinture de grandes dimensions, des retables, avec un art d'enluminures aux visées monumentales se pose à Fouquet avec acuité dans ses dernières années. Contrairement à d'autres peintres de la fin du XVe siècle, il s'adapte toujours aux possibilités des formats choisis. L'analyse des relations et des dissemblances entre des formes de plus en plus variées en quête d'autonomie montrerait les raisons de la victoire finale de la peinture de chevalet.

Si l'on évoque, pour conclure, l'autoportrait en émail de Fouquet, on en retiendra un pessimisme de révolté narquois, les yeux bien ouverts qui « se délectent à voir le monde », mais qui le voient sévèrement, en juge, avec l'expression plutôt triste d'une volonté fanatique. Une ligne sobre, d'une grande virtuosité, résume cette introspection, première synthèse de cet esprit classique qui n'abandonnera plus l'art français après avoir fait son apparition dans la sculpture des ateliers royaux auXIVe siècle. Clouet, les peintres de l'école de Fontainebleau, Poussin, Chardin et surtout Ingres sauront varier à l'infini un équilibre subtil, qui est classique dans la mesure où sa notion implique un renouvellement continu, une interrogation sans fin.

Martin Schongauer (1435-1491)

Peintre et graveur allemand de la seconde moitié du XVe siècle. La date de naissance de Schongauer est inconnue et a donné lieu à de longues discussions ; on s'accorde aujourd'hui assez généralement à penser qu'elle doit se situer avant 1450. Il était fils d'un orfèvre d'Augsbourg venu s'établir à Colmar. Nous ignorons tout de sa formation de peintre, mais il est probable qu'il se rendit aux Pays-Bas pendant son tour de compagnon. Certaines de ses œuvres ont fait supposer qu'il avait aussi voyagé en Espagne. En 1469, il est établi à Colmar ; il s'y trouve encore en 1488, mais l'année suivante il est devenu bourgeois de Brisach dans le pays de Bade. C'est là qu'il meurt après avoir sans doute exécuté dans l'église de la ville une grande fresque du Jugement dernier : restaurée entre 1932 et 1934, cette fresque lui a été attribuée, bien qu'elle ne soit pas signée. Outre quelques dessins à la plume, esquisses ou études (dont une copie du Christ du Retable du Jugement dernier de Roger de La Pasture à Beaune, qu'il a donc certainement vu), sa production se partage entre la peinture et la gravure sur cuivre. Cette dernière technique, que venait d'illustrer le Maître E. S., était encore récente ; Schongauer l'éleva au rang de grand art. Ses nombreuses gravures (nous en possédons cent seize) connurent un immense succès et servirent de modèle à beaucoup de peintres de la fin du XVe siècle.

Le jeune Dürer y fut particulièrement sensible, et c'est en partie à leur exemple que se forma son style graphique. Les figures, de cette maigreur un peu anguleuse alors à la mode dans l'art allemand sous l'influence de la peinture flamande, sont traitées avec une élégance raffinée ; certaines compositions, très dépouillées, tirent de leur simplicité même leur pouvoir de suggestion. Mais l'œuvre la plus populaire de Schongauer est le grand tableau, malheureusement mutilé au cours des âges (il a été raccourci à la partie supérieure et à la partie inférieure), de La Vierge au buisson de roses, conservé dans la collégiale Saint-Martin de Colmar. C'est le thème de la Vierge au jardinet, souvent traité dans la peinture rhénane au XVe

siècle (en particulier par Lochner), après l'avoir été en Italie du Nord (Stefano da Verona), mais auquel Schongauer confère une monumentalité et une gravité sans exemple. Il est encore l'auteur d'un retable provenant de l'ancien couvent des Antonins d'Issenheim, le Retable d'Orlier, pour lequel Grünewald peint une vingtaine d'années plus tard son célèbre chef-d'œuvre (musée Unterlinden, Colmar), ainsi que de quelques petits tableaux d'un faire très précieux (Adoration des bergers, musée de Berlin-Dahlem ; Sainte Famille, pinacothèque de Munich ; Sainte Famille, musée de l'Académie des beaux-arts, Vienne ; Vierge à l'Enfant, musée de Bâle). En revanche, si une participation partielle de Martin Schongauer n'est pas à exclure complètement, les vingt-quatre panneaux du Retable des Dominicains (musée Unterlinden, Colmar) provenant de l'église des Dominicains à Colmar sont considérés comme une œuvre d'atelier (on signalera dans les huit panneaux du retable fermé La Visitation et L'Adoration des Mages et dans les seize panneaux du retable ouvert le Noli nie Tangere).

Michael Wolgemut (1434-1519)

Peintre et graveur allemand né et mort à Nuremberg. Fils du peintre Valentin Wolgemut (ou Wohlgemuth) qui lui apprend son métier, Michael Wolgemut devient l'élève et le compagnon du peintre Hans Pleydenwurff (1420-1477) dont il épouse la veuve et reprend l'atelier. De cet atelier, où son principal collaborateur est son beau-fils Wilhelm Pleydenwurff (mort en 1494), sont sortis plusieurs tableaux à caractère religieux : retable de Sainte-Marie de Zwickau (1479), Scènes de la Passion et de la vie de la Vierge (église Sainte-Croix de Nuremberg), Déploration du Christ (église Saint-Laurent de Nuremberg), etc.

L'atelier s'adonne aussi à la gravure sur bois et prépare des illustrations pour les ouvrages imprimés par Anton Koberger ; les plus célèbres productions de cette collaboration sont le Schatzbehalter de Stephen Fridolin (1491), avec 96 bois en pleine page, et le Liber chronicarum d'Hartmann Schedel (1493) ; avec ses 1809 bois, ce dernier ouvrage est sans doute l'incunable le plus illustré. Dans cette production d'atelier, il n'est pas toujours facile de distinguer l'œuvre propre de Wolgemut, mais son principal titre de gloire est d'avoir été le maître d'Albrecht Dürer, qui fut son apprenti de 1486 à 1489 et qui a certainement participé au travail de l'atelier.

DÜRER (Albrecht) 1471-1528

Dessinateur, graveur sur cuivre et sur bois, peintre et théoricien, Dürer est sans conteste le plus illustre des artistes allemands.

Il a joui de son vivant d'une réputation immense, surtout comme graveur : ses estampes furent copiées dans toute l'Europe. La gravure sur cuivre et la gravure sur bois n'étaient encore que des techniques récentes ; il a porté la première à un point de perfection jamais atteint depuis lors et élevé la seconde, qui jusque-là se limitait à de simples et grossières illustrations de livres, au rang d'un art majeur. Sa peinture, malgré d'incontestables chefs-d'œuvre, ne possède pas la même force de conviction, non qu'il fût peu doué pour la couleur, comme on l'a parfois prétendu à tort, mais parce qu'elle manque d'unité : on y sent les

tendances contradictoires de son génie ou les différents moments d'une recherche dont le but aurait changé.

Les romantiques allemands et, à leur suite, des générations d'historiens de l'art virent en Dürer l'incarnation de l'esprit germanique et gothique ; mais, s'il est vrai que le poids de la tradition a pesé sur son style, il n'en a pas moins voulu introduire en Allemagne, à l'exemple de l'Italie, un art objectif et savant, offrant une représentation exacte du monde ; sa popularité auprès du grand public repose sur des œuvres où se manifeste une extraordinaire habileté à rendre avec minutie l'aspect des choses, mais il poursuivit longtemps l'idéal d'une forme noble et claire, opposé à ce réalisme.

Complexe et contradictoire, l'œuvre de Dürer ne permet pas un jugement d'ensemble qui le résumerait en une formule. Cet œuvre problématique ne compose pas un de ces univers clos auxquels se reconnaissent en général les grands créateurs, mais reflète les inquiétudes d'un esprit qui s'est peut-être allégoriquement figuré dans le célèbre cuivre de la *Mélancolie* (1514).

1. L'artiste et son temps

Une conscience nouvelle de l'art

Fils d'un orfèvre de Nuremberg, Dürer passa presque toute son existence dans cette ville. Malgré de nombreux points obscurs, sa vie et sa personnalité nous sont relativement bien connues grâce à des documents contemporains et surtout à plusieurs écrits autobiographiques (la *Chronique familiale*, faisant suite à celle que son père avait rédigée, une page d'un carnet intime, et le livre de raison dit *Journal de voyage aux Pays-Bas*) ; à cela s'ajoute une partie de sa correspondance et son œuvre dessinée et peinte. Avec Dürer, et pour la première fois en Allemagne, un artiste échappe au quasi-anonymat, à l'ignorance qui entoure à nos yeux l'existence et la personne des artisans du Moyen Âge ; il s'affirme en pleine conscience de sa valeur et de sa dignité. Entre 1506 et 1511, il s'est représenté sur plusieurs compositions religieuses, tenant bien en évidence une inscription comprenant son nom, la date du tableau et son origine allemande : tel était son orgueil, bien légitime, d'avoir égalé les Italiens. Son autoportrait du Louvre (1493) est à notre connaissance le premier autoportrait sous forme de tableau de chevalet dans l'histoire de la peinture occidentale, mais c'est surtout dans celui du Prado (1498) qu'éclate sa fierté, mêlée d'une pointe de vanité aisément compréhensible chez un jeune homme qui s'était acquis à vingt-sept ans une vaste réputation et une situation exceptionnelle pour un artiste

Dürer et Nuremberg

Le milieu nurembergeois, souvent invoqué pour expliquer cette métamorphose d'un artisan médiéval en artiste de la Renaissance et l'éclat de son art, n'offrait pas en réalité de conditions particulièrement propices. Sans doute la ville connaissait-elle une prospérité sans précédent et presque sans exemple dans l'Europe d'alors. Ses relations commerciales étroites avec la Péninsule, principalement avec Venise, favorisaient une meilleure connaissance de l'art italien. Mais sa richesse profita plus aux arts appliqués et décoratifs, en particulier à l'orfèvrerie, qu'à la peinture savante méditée par Dürer. Il travailla peu pour Nuremberg et s'en plaignit amèrement à la fin de sa vie, comparant, dans une lettre adressée au Conseil, les maigres profits qu'il en avait retirés aux propositions alléchantes par lesquelles Anvers avait essayé de le retenir. Les plus généreux mécènes de l'époque n'étaient pas les grands marchands et banquiers, bien que Dürer en eût reçu quelques commandes importantes, mais certains princes, à commencer par Frédéric

le Sage, pour qui il exécuta, entre autres, le retable de Dresde (vers 1497, volets peut-être vers 1503), le « retable Jabach » (vers 1503-1504, volets au musée Wallraf-Richartz de Cologne, à l'Institut Städel de Francfort et à l'Alte Pinakothek de Munich) et, en 1504, l'*Adoration des rois* des Offices qui est peut-être la partie centrale du « retable Jabach ». En fin de compte, Dürer semble avoir tiré moins de profit de ses tableaux (il se plaint même auprès du marchand de Francfort, Heller, d'avoir perdu temps et argent à peindre pour lui une *Assomption*) que de ses gravures qu'en son absence sa femme allait vendre à la foire de Francfort et qu'il emporta aux Pays-Bas en guise de monnaie d'échange.

Non seulement au point de vue matériel, mais encore par la qualité des rapports humains, une ville comme Nuremberg n'offrait pas directement de conditions favorables à l'apparition d'un nouveau type d'artiste. De ce point de vue aussi, les mécènes princiers semblent avoir témoigné plus d'estime et de considération aux artistes qu'ils employaient que les orgueilleux patriciens de la cité franconienne aux peintres qui y résidaient, simples artisans qui ne pouvaient même pas s'organiser en corporation. Dürer, il est vrai, fut lié aux plus grandes familles et eut pour meilleur ami Willibald Pirckheimer, membre de l'une d'elles. Mais il resta toujours conscient de l'ambiguïté de sa position, comme en témoigne une lettre adressée de Venise, à ce dernier, à la fin de l'année 1506 : « Lorsque Dieu m'aura donné de rentrer chez moi, je ne sais sur quel pied il faudra que je vive avec vous [...] jamais vous n'oserez parler dans la rue avec un pauvre peintre [...] Oh ! comme j'aurai froid en pensant au soleil ! Ici, je suis un seigneur, là-bas, un parasite. »

Dürer et l'humanisme

S'il put ainsi s'élever au-dessus de sa condition, il le dut sans doute à un talent supérieur, mais aussi et peut-être avant tout à sa valeur intellectuelle et à ses préoccupations de théoricien par lesquelles il se trouvait lié aux humanistes. Nombre d'entre eux appartenaient en effet aux milieux patriciens, l'étude des textes anciens étant considérée, au contraire de l'exercice d'un art, comme une activité libérale : c'est ainsi que Pirckheimer fut un éminent érudit. Si les humanistes allemands, ses contemporains, célébrèrent l'art de Dürer comme l'une des plus glorieuses illustrations de leur pays, il faut y voir la manifestation d'une fierté nationale courante à la Renaissance, la même qui, par exemple en France, faisait comparer Clouet à Michel-Ange. Mais, en louant les qualités de son esprit et le charme de sa conversation, ils l'accueillaient comme un des leurs. Dürer, en effet, ne fut pas comme nombre d'artistes de son temps, enfermé dans le cercle étroit des préoccupations de son métier. C'est ainsi que son intérêt pour les mathématiques, la perspective et l'anatomie le conduisit à étudier Euclide et à entretenir une correspondance avec Kratzer, mathématicien et astronome d'Henri VIII. Attentif aux phénomènes de la nature, il fixe à l'aquarelle l'aspect d'étranges formations géologiques parfois anthropomorphes, grave sur bois un rhinocéros, dessine des sœurs siamoises ou, lors de son séjour aux Pays-Bas, entreprend une pénible excursion pour voir une baleine échouée sur le rivage. Face à la menace turque, il compose un *Traité des fortifications* (publié en 1527), véritable ouvrage d'urbanisme. La diversité de ses préoccupations et l'étendue de son génie en font l'égal des artistes de la Renaissance italienne, en particulier de Léonard de Vinci, avec lequel il a bien des ressemblances, sans que l'on ait pu éclaircir la façon dont s'est exercée l'influence du maître italien. Il s'est, par exemple, inspiré de ce dernier pour des dessins de musculature, pour les célèbres nœuds gravés sur bois et pour les études de physionomie qui ont préparé *Jésus parmi les docteurs*, tableau exécuté en cinq jours, à la fin de 1506, probablement à Rome (Lugano, coll. Thyssen-Bornemisza).

Le dessinateur et le coloriste

La prodigieuse faculté d'observation et la sûreté de main de Dürer servirent son insatiable curiosité. Déjà ses premières œuvres, son *Autoportrait* à la mine d'argent de 1484 (Vienne, Albertina) ou le portrait de son père peint en 1490 (Florence, Offices), « le plus eyckien des portraits allemands du XV^e siècle », révèlent, en dépit de maladresses ou d'erreurs, une exceptionnelle acuité du regard. Mais les études d'animaux ou de plantes sont, à cet égard, les plus remarquables. Certaines, comme le *Lièvre* ou les *Grandes Herbes* (Albertina), se sont acquises une célébrité de mauvais aloi auprès d'un grand public toujours enclin à admirer l'étourdissante virtuosité dans le rendu minutieux des détails et incapable d'apprécier la part de l'art et de l'artifice dans ces compositions en apparence quasi photographiques.

Cet esprit d'observation et cette aptitude à reproduire l'aspect des choses ne se limitèrent pas aux formes, bien que l'artiste ait souvent été tenu, et cela dès son époque, pour un pur dessinateur, dont les relations avec la couleur ressembleraient à un amour malheureux. Les merveilleux paysages à l'aquarelle qu'il a laissés (vues des Alpes datant de son premier voyage à Venise et vues des environs de Nuremberg exécutées au cours des années suivantes : le *Val d'Arco*, Louvre ; le *Moulin sur la rivière*, Paris, Bibl. nat.) révèlent un œil aussi sensible aux moindres nuances de la lumière qu'aux plus petits détails de la forme et les tons y composent une harmonie de tons sans défaut. Il est vrai que cette qualité paraît rarement dans ses tableaux, où il a longtemps recherché la beauté abstraite de riches accords de couleur.

2. À la conquête d'un style

Entre la tradition gothique et l'exemple italien

Dürer reçut une formation traditionnelle. Il commença par apprendre le métier d'orfèvre, apprentissage qui explique certainement son habileté à manier le burin. Ayant manifesté très tôt le désir de devenir peintre, il fut placé dans l'atelier de Wolgemut, artiste médiocre et tourné vers le passé. En 1490, il part pour Colmar avec l'intention de travailler auprès de Martin Schongauer, que ses gravures sur cuivre avaient fait connaître au loin. Cet espoir, qui fut déçu par la mort du maître, est révélateur de l'orientation première de Dürer. Schongauer représente en effet ce qu'on a appelé le maniérisme gothique, style linéaire et décoratif qui confère aux êtres et aux choses une maigreur expressive, les faisant paraître à la fois sophistiqués et spiritualisés. Dürer y fut sensible, mais comparées aux œuvres tardives du maître de Colmar, ses premières productions ont quelque chose de plus prosaïque et sont nourries d'une sève plus forte. Dürer va travailler quatre ans (1490-1494) à Strasbourg et à Bâle, surtout en illustrant des livres imprimés. Sa tendance naturaliste se trouve bientôt confirmée par l'exemple de l'art italien ; il le connaît d'abord par des estampes qu'il copie avec application (en particulier celles de Mantegna) avant d'en découvrir à Venise, au cours d'un premier et bref séjour en 1495, toute la richesse et la vitalité. Il en retient d'abord une leçon de réalisme plutôt que d'harmonie (comme le montre sa *Grande Crucifixion* sur bois de 1495, dérivée en partie d'une composition de Léonard de Vinci) qui l'aide à se libérer des étroitesse de la manière gothique. La synthèse entre cette vigueur nouvelle et son goût pour la forme expressive et l'aménagement décoratif de la surface apparaît dans les grandes séries de planches gravées sur bois en 1497-1498 (surtout dans l'*Apocalypse* éditée en 1498). L'*Apocalypse*, moins qu'un tournant, qu'une conclusion ou qu'un point de départ, est l'un des rares moments d'équilibre et d'achèvement dans une œuvre dominée par les recherches et les inquiétudes.

Les tableaux exécutés dans les mêmes années 1495-1500 ne le cèdent en rien aux gravures pour la qualité, mais laissent une impression confuse qui se traduit par des difficultés de datation. Il serait malaisé de trouver une unité de style, sinon de tendance, entre le petit *Saint Jérôme* (coll. privée, Norwich, comté de Norfolk), dont le paysage et la lumière de crépuscule annoncent les recherches de l'école du Danube, et la partie centrale du retable de Dresde, rigoureuse jusqu'à la froideur et l'étrangeté ; ou entre le *Christ de douleur* (Karlsruhe, Kunsthalle), d'un esprit totalement étranger à l'art italien, bien que le motif soit d'inspiration bellinesque, et la *Madone Haller* (Washington, National Gallery) qui fut d'abord attribuée au même Giovanni Bellini et semble comme un hommage au maître vénitien. La *Déploration Glimm* (vers 1500, Munich, Alte Pinakothek), qui évoque les retables en bois sculpté de la fin du XV^e siècle par le groupe serré de ses personnages, est très différente de l'*Hercule et les oiseaux du lac Stymphale* (1500, Nuremberg, Musée germanique), tableau très italianisant qui fit peut-être partie de la décoration d'une salle de la résidence de l'électeur de Saxe Frédéric le Sage à Wittenberg.

Dans les années qui suivent, l'art de Dürer prend une orientation plus précise, comme s'il avait fallu un délai de mûrissement pour que le voyage en Italie portât véritablement ses fruits. Le corps humain et la perspective deviennent ses principales préoccupations, et ses œuvres semblent être tout à la fois des expériences et des manifestes. La plus caractéristique est la gravure sur cuivre d'*Adam et Ève* (1504), aboutissement de longues recherches sur le canon de la beauté et sa détermination géométrique. Le retable *Paumgartner* peint vers 1502 (Munich, Alte Pinakothek) offre sur le panneau central (*Nativité*) une construction perspective encore imparfaite, et sur les volets (*Saint Georges* et *Saint Jérôme*) deux études de proportions du corps humain. L'*Adoration des Rois* (Florence, Offices) de 1504 marque le terme de ces recherches. L'artiste y fait preuve d'une parfaite maîtrise de ses moyens, y compris de la couleur, lumineuse et dense. Devant cette œuvre, on comprend mal l'opinion jadis émise par Wölfflin, selon qui Dürer ne serait vraiment devenu peintre qu'après son second séjour à Venise.

Synthèse dynamique de tendances contraires, produit d'une puissante imagination créatrice, le style de l'*Apocalypse* était encore fortement empreint de subjectivité. L'*Adoration des Rois* représente au contraire dans sa perfection le fruit d'un effort pour donner du monde une représentation exacte et rationnellement fondée et marque le triomphe d'une conception objective de la peinture. Sans doute cette opposition n'a-t-elle rien d'absolu et demande à être nuancée, mais elle n'en reste pas moins un trait fondamental de l'art de Dürer.

L'apogée et la retraite (1505-1520)

Lorsque Dürer retourne à Venise en 1506, ce n'est plus en jeune homme assoiffé de savoir (même s'il va jusqu'à Bologne pour apprendre une « perspective secrète »), mais en maître reconnu qui s'impose à ses confrères italiens et qui trouve dans les œuvres nouvelles une confirmation de son jugement d'autrefois : le vieux Bellini est toujours le meilleur, écrit-il à Pirckheimer ; ce disant, il néglige Giorgione, bien qu'il ait probablement vu certaines de ses œuvres. Et, cependant, sa peinture prend alors une tout autre orientation, dont témoigne le diptyque d'*Adam et Ève* peint à son retour en 1507 (Madrid, Prado) : à la rigueur des figures de 1504 a succédé la grâce un peu maniérée de formes souples et d'attitudes dansantes, rappel des élégances gothiques, mais dans un chaud coloris blond. Peinture hédoniste, pourrait-on dire, comme le *Portrait d'Italienne* de 1506 et la *Madone* de 1512 (Vienne, Kunsthistorisches Museum), qui charment la vue par le jeu balancé des courbes et l'accord délicat des tonalités. Les grandes compositions religieuses que Dürer fit alors ne peuvent malheureusement donner que des indications partielles ; la *Fête du Rosaire*, peinte pour les marchands allemands de Venise (Prague, Galerie nationale), est en effet très ruinée et l'*Assomption* du retable *Heller* (1508), brûlée au XVII^e siècle, n'est

connue que par une copie et des études préparatoires. Mais on peut malgré tout y reconnaître la recherche d'attitudes aisées, d'un groupement naturel des personnages, d'un harmonieux équilibre des masses qui se retrouvent dans l'*Adoration de la Sainte-Trinité* de 1511 (Vienne, Kunsthistorisches Museum). Avec cette œuvre, Dürer renonce au retable à volets pour le panneau simple, la *pala*. On sent le peintre en quête d'un nouvel ordre de beauté. Le tableau resplendit de tons irréels, éclatants et précieux, et il évoque le charme étrange et archaïque de l'émail ou de la mosaïque.

Dürer aurait-il poursuivi plus avant dans cette voie ? On ne peut répondre à cette question, car sa production picturale va se ralentir considérablement au cours des années suivantes et se limiter à des œuvres mineures. La raison principale en est sans doute son activité au service de l'empereur Maximilien I^{er}, pour qui il doit exécuter ou diriger différents travaux, ingrats pour la plupart (par exemple le monstrueux *Arc de triomphe*, ouvrage collectif, réunion de presque deux cents planches gravées sur bois, pauvre succédané d'un arc en pierre que les finances de l'empereur ne lui auraient pas permis de faire construire). Ce mécénat impérial suscitera une seule œuvre remarquable, les dessins qui ornent les pages de son *Livre de prière* (Munich, Staatsbibliothek), merveille d'invention, de verve et de fantaisie, même si tous les motifs naturalistes et ornementaux obéissent à une symbolique précise. En outre, Dürer semble de plus en plus absorbé par ses travaux théoriques et pédagogiques, la préparation du grand *Livre du peintre* qu'il veut rédiger pour l'instruction de ses jeunes compatriotes et dont le *Traité des proportions* édité en 1528, peu après sa mort, devait être une partie. Enfin, il n'est pas impossible qu'une certaine lassitude l'ait détourné des grandes réalisations, si l'on voit, comme Panofsky, un « portrait spirituel » dans le cuivre si souvent interprété et si mystérieux de la *Mélancolie*.

Vers un nouvel équilibre

Le voyage que Dürer fait aux Pays-Bas en 1520 et 1521 coïncide avec une nouvelle orientation de son art. Ce n'est plus la recherche d'une beauté supérieure qui le guide. « Ce qu'est la beauté, je l'ignore », avait-il écrit en 1512, et cet aveu éclaire l'évolution de ses études sur les proportions : alors qu'en 1504 il veut définir un canon qui corresponde à une construction géométrique simple, il se contente dans son *Traité des proportions* de décrire, à l'aide d'un module algébrique, les différents types existants et toutes leurs déformations possibles, programme moins ambitieux et plus réaliste. Après 1520, il ne peint et ne grave pratiquement plus que des portraits, et *Les Quatre Apôtres* (1526, Munich, Alte Pinakothek) sont avant tout des études de physiognomies.

Dürer revenait ainsi à l'une de ses inspirations premières. Il avait, en effet, peint beaucoup de portraits avant 1500, mais la comparaison permet d'apprécier l'immense chemin parcouru. Outre quelques maladroites, la jeunesse du peintre se trahissait par une certaine outrance (par exemple le *Portrait d'Oswolt Krel*, 1499, Munich, Alte Pinakothek). À la fin de sa vie, il se montre plus objectif, plus attentif au modèle, sans jamais aller jusqu'à la froide impersonnalité cultivée par Holbein, ni tomber dans une description anecdotique des visages. Les détails sont soumis à l'ordonnance d'un style noble et sévère, empreint d'une gravité derrière laquelle se devine, contenue mais toujours présente, la ferveur de l'artiste (*Portrait d'inconnu*, 1524, Madrid, Prado : *Portrait de Jacob Muffel*, 1526, musée de Berlin-Dahlem). Dürer parvenait ainsi à une nouvelle synthèse de réalisme, de subjectivité et de style dont *Les Quatre Apôtres* offrent le meilleur exemple. C'est une œuvre obscure et par certains côtés imparfaite. On a supposé, sans preuve décisive, qu'il s'agissait des deux volets d'un retable dont la partie centrale n'aurait pas vu le jour, et il est vrai que les panneaux ne s'équilibrent pas bien. On y voit, depuis le XVI^e siècle, une allégorie des quatre tempéraments, mais cette interprétation, même fondée, n'épuise pas les intentions de l'artiste. Les citations tirées des écrits des saints représentés (Jean, Pierre, Marc et Paul) qui figurent au bas des

panneaux furent longtemps tenues pour des attaques contre l'Église romaine ; plus récemment, elles ont été comprises comme un appel à la prudence dirigé contre les prédicateurs radicaux dont Dürer dénonçait d'autre part la propagande iconoclaste : si l'on en croit Pirckheimer, Dürer aurait, dans ses dernières années, pris ses distances à l'égard des réformateurs et adopté, comme son ami, une attitude modérée. Enfin, selon une hypothèse plus récente, l'artiste n'aurait voulu, dans *Les Quatre Apôtres*, que rappeler le souvenir des fondateurs d'une école supérieure à Nuremberg. Quoi qu'il en soit, on sait qu'il a exécuté ce diptyque sans en avoir commandé et qu'il l'a offert de son propre chef au Conseil de la ville, pour qu'il soit accroché dans la salle des séances, témoignant par là de la haute idée qu'il se faisait de son art et de sa responsabilité d'artiste.

L'humanisme est pour beaucoup dans l'attitude de Dürer, inconcevable chez un artisan médiéval, difficilement imaginable chez un artiste baroque, mais elle ne tient pas qu'à lui ou plutôt cet humanisme en explique la modération. En effet, d'autres artistes prirent position face aux événements et aux conflits de cette époque de crise, et leur œuvre reflète plus encore que celle de Dürer leur engagement et leurs aspirations. Certains allèrent jusqu'à y sacrifier leur art et même leur vie, comme ce Ratgeb qui fut écartelé pour avoir porté assistance aux paysans en rébellion. Malgré l'ardeur de ses sentiments, Dürer fut trop modéré, trop pondéré, trop humaniste pour que son art objectif et soumis à des préoccupations intellectuelles puisse être le reflet exact de son temps. Parmi les peintres allemands contemporains, il fait, malgré son immense prestige, presque figure d'isolé, et cela explique les limites de son influence.

Le moment classique de la peinture allemande

Par la puissance de son génie, Dürer a dominé sa génération, et seul Grünewald semble avoir échappé à son ascendant. Ses œuvres de jeunesse, en particulier *l'Apocalypse*, sont sinon la seule, du moins l'une des principales causes du changement profond de style intervenu dans la peinture allemande après 1500. Baldung, Cranach, Altdorfer, Wolf Huber lui durent beaucoup. Mais, même s'ils lui restèrent attachés très tard et continuèrent à lui emprunter des idées, ces artistes s'engagèrent dans des voies très différentes de la sienne, pour ne pas dire opposées. Alors que Dürer fut respectueux de la nature et attaché à la beauté, ils élaborèrent leur manière, chacun au gré de sa fantaisie. Entre le gothique tardif et le maniérisme, Dürer représente seul, et par ses aspirations plus que par ses réalisations, le moment classique de la peinture allemande.

Il exerça par la diffusion de ses gravures une influence d'un autre ordre, beaucoup plus vaste mais plus superficielle. Bientôt célèbres, grâce à leur perfection technique et à la richesse d'invention qui s'y déploie, elles offraient, surtout les suites sur bois, un vaste répertoire de formes et de compositions dans lequel des générations d'artistes puisèrent abondamment. En Allemagne, les peintres utilisèrent surtout la *Vie de Marie*. En France, les imitations les plus nombreuses se rencontrent dans les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle, mais *l'Apocalypse* inspira aussi le graveur Duvet. En Italie, Marc Antoine reprit les fonds de paysage de Dürer pour agrémenter les compositions qu'il gravait d'après Raphaël. Le cas du Pontormo est plus intéressant, car l'exemple des œuvres du maître allemand serait un des facteurs de son évolution du classicisme au maniérisme, dont il fut le premier représentant à Florence ! Dans la seconde moitié du siècle, l'influence de Dürer s'affaiblit progressivement, mais l'on assiste en Allemagne à une curieuse renaissance de son prestige vers 1600. Au XIX^e siècle, l'enthousiasme des romantiques allemands pour le vieux maître de Nuremberg suscita quelques imitations, moins toutefois que les déclarations pourraient le laisser supposer : mais il ne pouvait plus s'agir à cette époque que de médiocres fruits de l'historicisme régnant.