

## Les peintures de Lucas Cranach

Fernand Ouellette

Volume 21, numéro 6 (126), novembre–décembre 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29822ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ouellette, F. (1979). Les peintures de Lucas Cranach. *Liberté*, 21(6), 105–110.

# chroniques

LECTURES DU VISIBLE

## *Les peintures de Lucas Cranach \**

FERNAND OUELLETTE

Lucas Cranach l'Ancien, né à Kronach (Allemagne) en 1472, soit un an après Dürer, et mort en 1553, a sans cesse été marqué par le besoin de se distinguer de Dürer, même au prix d'une régression évidente. Le grand maître qu'il fut, lors de sa période de Vienne (1501-1504), est devenu le peintre officiel du luthérianisme et de la bourgeoisie, le patron d'un grand atelier, le bourgmestre qui a réussi. Si bien, comme l'écrit Rosenberg, que Cranach « est toujours resté le peintre simple qu'il était, de caractère un peu provincial » (p. 30). Ce qui avait été à Vienne un « flot effervescent et chaud, commence à se figer en glace cristalline » (p. 7, M.J.F.). Sans la période volcanique de Vienne, Cranach serait sans doute tombé dans l'oubli. En effet, à son retour d'Autriche, il est

---

\* Max J. Friedlander et Jakob Rosenberg, *Les Peintures de Lucas Cranach*, Paris, Flammarion, 1978.

comme brisé par le nouveau style. Il tergiverse. Il ne parvient plus à se retrouver. Friedländer dira qu'il ne tient pas ses promesses. En réalité, Cranach n'a jamais réussi à s'imprégner de la Renaissance, contrairement à Dürer. Il est demeuré, comme la majorité des peintres de l'Allemagne du Nord, un nostalgique du « gothique tardif », forme privilégiée avec le baroque du génie créateur allemand. Cranach oscillera entre le gothique et le renaissant. Avec un sens peu développé de la forme géométrique, un sens de l'espace « médiocre », comment se serait-il soucié d'une perspective « fondée sur les mathématiques », ou encore de la « représentation anatomique du corps humain » ? Bref, comme le prétend Rosenberg, « il n'a jamais été capable d'assimiler les aspirations de la Renaissance à la monumentalité » (p. 30). Par conséquent, on ne peut certes pas imputer sa régression à la Réforme, quoique Cranach en fût le peintre orthodoxe, ami de Luther et de Melanchthon. Il faut rappeler que Luther ne sera excommunié qu'en 1521, soit près de seize ans après l'arrivée du peintre à Wittenberg. En fait, par tempérament, Cranach exploite toutes les vertus de l'organique. Il est aspiré par le végétal, naturellement orienté vers la nature. A maints égards, quand on pense à la multitude des thèmes qu'il a sans cesse repris de *Lucrèce* au *Vieillard amoureux*, du *Martyre de sainte Catherine* à la *Crucifixion*, en modifiant ou en permutant des éléments picturaux pour satisfaire les nombreux besoins d'une cour qui décidait elle-même de ses « goûts », Cranach m'apparaît davantage comme un artisan de grand talent, très opportuniste, plus sensuel, lié à la nature, que visionnaire ou théoricien.

Je ne me rappelle plus le lieu de ma première rencontre avec un tableau de Cranach. Était-ce à Munich ? A Paris ? Mais l'oeuvre était certainement une *Vénus*. Il me semble que j'avais été séduit. Aucune impression profonde. Un simple contact avec une forme ambrée, obscure de vieux vernis, qui a pu me paraître factice, laquelle, néanmoins, avait du style, était une belle expression du maniérisme.

En revoyant aujourd'hui plusieurs nus, grâce à l'ouvrage considérable qui vient de paraître, je n'arrive pas à percevoir vraiment le travail d'unité chez le peintre. On a dit qu'on re-

connaissait un Cranach au premier coup d'oeil (Galienne Francastel), que la femme cranachienne était, nue ou vêtue, un *type féminin*. C'est vraisemblable surtout à cause de la récurrence des éléments qui composent un tableau. Malgré tout, je ne sens pas une profonde *vision* du corps féminin chez Cranach, même s'il a du style, et qu'il n'est pas sans ferveur devant le nu. Contrairement à Botticelli, Titien, Boucher, Ingres, Bonnard ou Modigliani, Cranach joue sans cesse avec les proportions du corps et de la tête. C'est pourquoi j'hésite à parler d'un type, même pour les seuls traits du visage. Sa première *Vénus* (Leningrad) de 1509 est influencée par la célèbre gravure sur bois d'*Adam et Eve*, imprimée par Dürer en 1504. J'y trouve une plénitude et un sensualisme de la forme, chers aux peintres de la Renaissance. Mais, aussitôt, Cranach revient à une conception gothique du nu. Et alors, le plus souvent, son nu ne me paraît pas très différent de celui de *la Vanité* de Memling (Strasbourg), du moins pour le haut du corps, ni de celui de l'Eve du *Paradis terrestre*, de Bosch, qu'on peut voir au Prado. Les jambes sont longues, la taille mince, les seins minuscules sans nul souci de réalisme. Parfois Cranach atteint la sveltesse, le raffinement dans des formes exagérément allongées (*Vénus*, Otawa). On parle alors de maniérisme. Parfois il ramasse le corps féminin dans une petite masse disgracieuse, à tête disproportionnée (*La Charité*, Nogård). En somme, dans la plupart des cas, ce qu'on a appelé le *type féminin* de Cranach est peut-être attribuable au fait que l'Allemand a peint davantage de femmes et de nus que ses contemporains, et surtout qu'il fut le premier peintre du nu féminin par le nombre d'oeuvres, sous les divers et nombreux prétextes de la représentation mythologique, de l'allégorie et de l'histoire. Sa capacité d'affronter le nu, en pleine Réforme, lui a d'ailleurs valu maintes commandes de princes et de bourgeois, plus intéressés à nourrir leur sensualisme qu'à ouvrir de nouveaux espaces de rêve avec les dieux. Il me semble que c'est pourtant dans ses multiples *Nymphe de la source* que Cranach s'abandonne à son plaisir de « voyeur », sans protéger son oeuvre d'un alibi. De même Ingres vieux sera fasciné, avant sa mort, par la richesse soyeuse des formes sensuelles, comestibles du *Bain turc*.

Dans l'ensemble, les nus de Cranach ne sont jamais dé-garnis de leurs bijoux. Que de colliers, de coiffures, de plumés ! Etait-ce chez lui une sorte de sens inné de l'érotisme, mais inconscient ? Ou bien assouvissait-il la passion grossière de l'or de ses clients ? L'Allemand n'est jamais éloigné du baroque. De plus, la plupart du temps, se dégage du visage de ses femmes un « charme mauvais et pervers » (G. Francastel). La provocation de certains visages, de certains sourires, de certaines bouches permettait quelquefois de mieux grossir le carnet des commandes, bien qu'en général on ne puisse accuser Cranach de titiller systématiquement ses contemporains, de les exploiter, comme aujourd'hui le font les responsables des revues de nus.

Si je me tourne maintenant vers un tableau comme *la Vierge et l'enfant au gâteau* (Bâle), le visage de la Vierge au regard « en amande fine », à la chevelure somptueuse, ne me paraît pas sensiblement différent de celui des *Judith* et de maintes *Vénus*. Jamais Cranach ne communique l'intériorité grave de *la Vierge, l'enfant et sainte Anne* de Dürer (New-York). Avait-il réellement le sens du sacré ? Ce ne sont pas ses Vierges ou ses tableaux à thèmes religieux, souvent didactiques, qui m'en persuaderont. Friedländer dit même « qu'on n'y discerne le moindre soupçon des tensions spirituelles des luttes de la Réforme » (p. 11). Qu'il ait eu à Vienne le sens de la réalité corporelle, le don d'expression dramatique, l'originalité de la composition, la puissance « explosive », sa grande *Crucifixion* de Munich en est la meilleure preuve. Mais c'est alors beaucoup plus l'action de la souffrance et de la mort dans les corps, qui nous stupéfie, que la divinité du Christ. N'oublions pas que Grünewald est son contemporain. Les peintres du Nord ne craignent ni le sang ni les blessures. L'ami de Luther saura peindre *l'Homme des douleurs*.

Il ne faut jamais perdre de vue que Cranach, grand entrepreneur, « designer », avait suffisamment de métier et de souplesse pour s'adapter à la personnalité de celui qui commandait une oeuvre, qu'il fût prince, cardinal, théologien ou marchand. C'est pourquoi il est difficile, quand on examine une toile, de savoir si l'oeuvre est de la main du maître, de

l'un de ses fils ou d'un apprenti, disent les spécialistes. Rosenberg avouera qu'il doit se fier à « l'impression générale ». Ainsi, si je trouve très raffiné *le Jugement de Pâris* de Cologne, où les déesses ont une douce plénitude de forme, une nudité satinée, mais surtout une discrète pudeur, je me demande si les déesses du *Jugement de Pâris* de Karlsruhe sont du même peintre, tant elles ont un air de cocotte, avec des gestes impudiques et grossiers de racoleuse.

Même s'il n'égalé pas la puissance monumentale ni le caractère des oeuvres de Holbein, Cranach, tout au long de sa vie, a peint plusieurs portraits fort touchants. Le premier demeure le plus achevé. Je pense à celui de l'historien *Dr Johannes Cuspinian* qui est au musée de Vienne. On pourrait le comparer à celui d'*Oswolt Krel* de Dürer (Munich). Là où Cuspinian a une noblesse teintée par sa mélancolie profonde, Krel, pris de panique, tente de résister aux images qui l'assaillent. Ses yeux se raidissent. Dans les deux tableaux nous retrouvons des cols de fourrure et des bagues aux doigts. Mais Cranach se distingue de Dürer en ne coupant pas son personnage du paysage, devant un écran. Il le campe en pleine nature, avec derrière des châteaux forts et des tours. La fermeté de contour des éléments du paysage, toutefois, n'est pas atténuée pour mettre en relief la figure et le buste du premier plan. Il ne tient pas compte de la recommandation de Léonard de Vinci qui disait de figurer graduellement « la perte de netteté de ces corps à proportion de la distance qui les sépare de l'oeil du spectateur ». Il ne se préoccupe pas de la plus ou moins grande quantité d'air « interposée entre l'objet et l'oeil ». Le personnage et le paysage se fondent dans une parfaite harmonie, semblable à celle d'une peinture chinoise. Le personnage « creuse le paysage », écrit Galienne Francastel. Ce qui est un signe de maîtrise, avec une solution très originale, différente de celle de Léonard de Vinci. Mais à son retour de Vienne, très vite Cranach fera disparaître le paysage pour lui substituer une surface plane, moins longue à peindre. Il atteint cependant quelque grandeur avec le portrait de *Jean le Constant* (1509) qui annonce même le portrait de *Henry VIII* (Lugano) peint par Holbein, avec, me semble-t-il, des yeux moins expressifs.

Sur un autre plan, le costume que peint Cranach (je me réfère à celui du portrait en pied de *Henri le Pieux* à Dresde) donne souvent une impression de clinquant, de camelote : en somme il s'agit du miroitement grossier d'un parvenu qui s'affiche. Nous sommes loin du raffinement aristocratique de Titien (portrait de *Charles Quint* au Prado), ou encore du chatoïement des satins de Velasquez, de la richesse des étoffes de Van Eyck.

Des oeuvres telles que *la Chasse au cerf de l'électeur Frédéric le Sage*, que j'ai vue à Vienne, me replongent en pleine peinture gothique, quand ce n'est pas, avec *l'Agonisant* (Leipzig), dans une image d'Epinal. *L'Age d'or* (Munich) (thème qu'on retrouve jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle chez Ingres) et *la Fontaine de Jouvence* (Berlin-Ouest) évoquent les anciennes enluminures. Avec des toiles semblables, Cranach est plus que jamais à l'antipode de Dürer qui termine son oeuvre avec la pureté plastique, sobre, monumentale des *Quatre Apôtres* (Munich). Jamais plus que dans ces tableaux les deux contemporains ne seront si peu contemporains.

La première édition de cet ouvrage est parue en 1932. Mais Jakob Rosenberg a remis le livre à jour en révisant le catalogue sélectif, en établissant une table de concordance entre les deux éditions, en proposant une bibliographie exhaustive et en complétant l'introduction passionnée de Friedländer d'un addendum plus serein. Si bien que cet ouvrage sur Cranach est aujourd'hui le document de référence. La totalité de l'oeuvre de Cranach n'est pas reproduite. Mais on nous offre 33 planches en couleurs et 425 en noir et blanc de Cranach l'Ancien, 9 de Cranach le Jeune et 18 d'oeuvres attribuées autrefois au « pseudo-Grünwald ». Si on ajoute l'index des noms des propriétaires actuels et anciens, l'index des sujets (lequel nous propose une excellente table par thèmes), l'ouvrage paru chez Flammarion me semble indispensable à la compréhension du phénomène Cranach et de l'aventure de l'art sous la Réforme. On peut sans doute regretter de ne pas retrouver davantage de dessins et de gravures sur bois (technique dont Cranach était un maître, comme Dürer), mais les auteurs ont voulu s'en tenir à la peinture, ce qui est en soi un sujet déjà fort complexe.