

Cuivre et bois

René Viau

Volume 46, numéro 4 (266), novembre 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32912ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Viau, R. (2004). Cuivre et bois. *Liberté*, 46(4), 121–126.

Cuivre et bois

René Viau

Albrecht Dürer, maître graveur de la Renaissance allemande. Œuvres choisies de la collection du Musée des beaux-arts du Canada, Musée des beaux-arts de Montréal, 7 avril au 8 août 2004.

Le Musée des beaux-arts de Montréal offrait une belle occasion de retrouver le grand maître de la gravure en présentant une sélection de vingt-quatre feuilles d'Albrecht Dürer, parmi les plus célèbres de ses impressions. Dürer — né le 21 mai 1471 à Nuremberg où il est mort le 6 avril 1528 — fut le premier à pratiquer avec une égale maîtrise la gravure sur bois et le cuivre. C'est grâce à l'estampe que ce peintre reconnu devint célèbre, à tel point que, à la fin de sa vie, il se consacrait presque exclusivement à la gravure. « Si je l'avais fait depuis toujours, affirme-t-il alors, je serais aujourd'hui plus riche d'un millier de guilders¹ ». La peinture, plus coûteuse, répondait à une commande. Hormis ses célèbres autoportraits, ce sont des portraits, des retables d'autel ou des images de piété. Faisant la part belle aux séries, la gravure sur bois s'accordait mieux aux sujets de grande diffusion et de bon rapport, tels que la Passion du Christ ou l'*Apocalypse*.

Dès 1498, sa série sur l'Apocalypse paraît en deux éditions accompagnées d'un texte, respectivement en allemand et en latin, au verso des images. *Les quatre cavaliers*, tout comme *La bête*

¹ Les citations sont extraites de Pierre Vaisse, *Tout l'œuvre peint de Dürer*, Paris, Flammarion, coll. « Les classiques de l'art », 1969, 120 p. Voir aussi le catalogue de l'exposition, *Albrecht Dürer. L'œuvre gravé*, Paris, Paris Musées/Musée du Petit Palais, 1996, 319 p.

aux cornes d'agneau, *La prostituée de Babylone* et *Le martyr de saint Jean l'Évangéliste* appartiennent à cet ensemble de quinze gravures sur bois. Dürer donne vie aux divulgations fulgurantes du *Livre des Révélations* et à son inspiration étrange et exaltée. Les quatre cavaliers incarnent, moins que la guerre, la discorde, la famine et, au premier plan, la mort qu'une chevauchée fatidique et inéluctable, l'avancée des fins dernières. Du réel naît ici l'irréel, du naturel, le prodigieux. S'imposant à l'imaginaire occidental, cette vision fantastique de la fin des temps retrouve vers 1500



Albrecht Dürer, *Le fils prodigue*, vers 1496, burin, 24,4 x 19 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, legs F. Cleveland Morgan.

son actualité à travers les incertitudes d'une époque où s'annoncent les bouleversements de la Réforme, tandis que les terres allemandes sont ravagées par les guerres. Dürer, qui a alors vingt-sept ans, est très sensible à l'approche des « temps maudits ». Il abandonne toutefois les sphères de l'eschatologie et du drame, tandis qu'il aborde les planches du troisième de ses grands livres, la *Vie de la Vierge* en 1511. Dans cette nouvelle inspiration, un esprit méditatif plus serein anime l'artiste. Son récit fait se mêler la légende aux Écritures et le merveilleux à la tendresse humaine et divine.

Techniquement, si une gravure sur bois s'établit à partir du contraste de la ligne noire sur le blanc du papier, les nuances et les gradations de ces traits procèdent, chez Dürer, d'une véritable science du modelé. Dürer fait ainsi surgir dans la gravure sur bois un nouveau rapport à l'ombre et à la lumière par l'adoucissement des contrastes et la naissance d'une gamme inédite dans les variations des gris qui en découlent. Comme lorsqu'il déchaîne les phalanges de l'Apocalypse, la gravure sur bois tend néanmoins, chez lui, à l'ellipse, à la synthèse, à la subjectivité. Les tracés issus du burin diffèrent beaucoup de ceux qui sont dégagés par le canif sur bois, moins denses. Leurs intervalles se réduisent sans rien perdre de leur visibilité à une fraction de millimètre. Face au bois, le burin, dont la technique est très différente, incline davantage à la richesse des détails et des tons. Les images, plus concrètes, imitent les traits de plume vifs et rapides du dessin. Le trait principal incisif et profond gouverne le rythme général auquel les hachures secondaires restent soumises. L'ombre naît du fin réseau des tailles croisées, ouvrant ainsi au règne infini du clair-obscur des fonds habitués de valeurs mystérieuses où se croisent de minuscules lignes rompues avec une régularité vertigineuse.

Échappant au registre iconographique plus courant qui marque les gravures sur bois, nombre de burins se distinguent en outre par leur caractère savant. Plus que la transcription d'un sujet biblique,

Adam et Ève (1504) se veut une illustration de la science des proportions et de celle de la perspective, telle que théorisée et codifiée par la culture d'atelier des artistes italiens. En un jeu des courbes, des contre-courbes, des hachures et des lignes en pointillés, Dürer parvient à donner au corps d'Ève, écrit Erwin Panofsky, « une sensualité satinée jusqu'alors inconnue ». La symbolique idyllique de la gravure de 1505 fait que le couple premier se présente sous l'aspect d'Apollon et de Diane chasserresse. La structuration des corps est proche de la sculpture antique. L'estampe est aussi un prétexte à traiter le nu, ignoré par la tradition septentrionale.

Par son raffinement, la richesse des détails, cette technique relativement nouvelle de gravure au burin destinée à un public de lettrés et de collectionneurs se prêtait à ces compositions empruntant aux grands courants intellectuels de son époque. Celles-ci devaient plaire d'autant plus dans les cercles humanistes que le sujet en était plus obscur aux profanes. Si obscur qu'il reste souvent incompréhensible aux historiens actuels. À la limite de l'ésotérisme, cette iconographie complexe a donné lieu à une déclinaison d'interprétations. De ce registre jaillit nombre d'œuvres qui demeurent encore aujourd'hui un mystère. *Le chevalier, la mort et le diable* (1513) met en scène un reître guetté par la mort armée d'un sablier à la main. La gravure privilégie, tout comme *La Mélancolie*, l'exploration saturnienne. Le chevalier croise l'image du temps et de la mort, et la dépasse. À la maîtrise du temps fait pendant sa transcendance dans *La Melencolia*. Un même sablier y rythme l'œuvre, frôlant de la pointe de ses ailes cette figure inquiète entourée de tous les attributs de la création artistique. La clef de cette célèbre *Melencolia 1* (1514) risque certes de demeurer enfouie, malgré les trésors de science dépensés par de nombreux exégètes. On peut cependant tenir pour certain qu'elle ne pouvait être comprise sans commentaires érudits par ses contemporains.

Parce qu'elle rassemble un faisceau de méditation sur la nature de l'art et son inspiration, cette *Mélancolie* tenant un compas sans conviction, signe de découragement, est longtemps apparue aux



Albrecht Dürer, *Le chevalier, la mort et le diable*, 1513, burin, 24,7 x 18,9 cm, Musée des beaux-arts du Canada.

yeux de toute une tradition romantique comme un autoportrait de Dürer. L'une des multiples interprétations suscitées par cette gravure dresse de la sorte un parallèle avec la propre situation de Dürer, ballotté entre le doute et la puissance de son génie créateur, paralysé par l'imperfection d'un art qui n'est que le reflet imparfait des splendeurs de la Création.

Pétri de dualité, autodidacte au départ apprenti graveur chez son père, Dürer est pourtant ce lettré reçu dans les cercles de Nuremberg, dont il traduit les préoccupations. Peintre, théoricien

passionné de géométrie et de perspective, il est aussi graveur, artisan et ouvrier fébrile du « faire ». Fêré de principes rationnels, il reste convaincu que l'art est avant tout tributaire des influences d'En Haut. Hanté par le souci de représenter la réalité, Dürer est également ce visionnaire plein de figures intérieures et le créateur des fantasmagories de l'Apocalypse.

Tout autant que son nom en allemand approximativement traduit « Tür » ou « dür » signifie la porte, Dürer se fait la charnière parfois contradictoire entre deux mondes, deux chronologies. Ce passeur accompagne les courants de la Renaissance qu'il incarne au nord, mais aussi la stylistique médiévale agonisante. Ce peintre Janus marque les points de rencontre et les articulations entre une tradition germanique avide de détails et la construction spatiale idéalisée du sud.

En quête de la forme parfaite, Dürer demeure également déchiré entre l'attrait de l'imaginaire et le souci d'objectivité. Cette dynamique à deux faces s'étend tout naturellement aux tensions qui font la singularité de l'homme. L'hypothétique auto-portrait « en mélancolie » se glisse ainsi entre ces polarités et peut à tout le moins traduire le doute et l'inquiétude qui se vérifient à la lecture des écrits du peintre. Racontant un cauchemar diluvien, Dürer ne peut s'empêcher, souligne en 1943 Panofsky dans sa monographie de référence sur l'artiste, d'évaluer le nombre de miles le séparant d'un déluge imaginaire, d'établir un rapport logique entre la vitesse apparente des chutes d'eau, leur distance, leur hauteur.