

ALAIN BORER

Dürer

Le Burin du graveur

Studiolo

L'ATELIER CONTEMPORAIN

Cinq siècles déjà. Cinq autres encore? Il l'avait écrit à Heller: «Si vous tenez propre ce tableau, il restera cinq cents ans propre et frais. Je le terminerai avec un vernis particulier que personne autre que moi ne peut faire: il durera ainsi encore cent ans de plus» (Nuremberg, 26 août 1509)¹. Dürer ou le *dureur*: il introduit le temps dans la peinture, la durée dans le travail. «Avec ce soin extrême, c'est à peine si j'exécute un visage en six mois» (4 novembre 1508). – Ce tableau, commandé à Dürer par Jacob Heller, riche marchand de draps de Francfort, a brûlé en 1729...;

et de fait, dans ses écrits théoriques, Dürer recommande et décrit les nombreuses phases du travail pictural: le dessin préparatoire (*entwerfen*), la couche d'imperméabilisation (*understrichen*), les couches de peinture (de quatre à six, distinguées en *untermahlen*, *übermahlen*, *ausräumen*), puis le vernis. «Car je veux passer quelques quatre ou cinq et six couches pour obtenir une grande pureté et une bonne conservation» (24 août 1508). Huit jours pour apprêter la toile avec du blanc et le râcloir; dix-neuf études préparatoires à *l'assomption de la Vierge*; cinq mois pour la *Fête du rosaire*: pour vivre, l'artiste

devra changer de cheval au milieu du gué, passer à une première industrie de la gravure. « Car je ne vois pas qu'il y ait un pfennig à gagner avec ce tableau: on y passe trop de temps » (24 août 1508). « Cette application minutieuse ne permet pas de finir à temps. C'est pourquoi je veux me remettre à la gravure. Et si j'avais pris ce parti plus tôt, je serais aujourd'hui plus riche de mille florins » (26 août 1509).

Le concept temps/vitesse/argent formulé dans les lettres à Heller est d'abord lié à la lumière. « J'ai peine à penser que l'hiver va bientôt me surprendre. Les jours deviennent si courts qu'on ne peut pas faire grand-chose » (24 août 1508):

Dürer dépend du soleil. Et cette dépendance implique une conception du temps liée profondément aux ténèbres finissantes du Moyen Âge, aux brumes non dissipées des Nibelungen: la lumière n'accorde pas seulement une rallonge temporelle des travaux et des jours, elle est liée à la vitesse de production qui s'accroît historiquement avec l'électricité. Or, la vitesse, c'est... la démocratie. L'idée de mouvement, associée à celle de progrès, date de la Renaissance « mère des démocraties » et s'oppose à l'idée médiévale d'une perfection immobile, où le mouvement, contre les essences suspendues de l'aristocratie, est le sort du travailleur servile.

Paul Morand, dans son livre *de la vitesse*, raconte que Catherine Mayo, dans son livre sur l'Inde, évoque

la peine qu'ont eue les Anglais à faire jouer au hockey les filles de Brahmanes. Elles répondaient qu'un être de caste supérieure ne doit pas courir. Morand: «il a fallu aux monarques européens un long temps avant d'admettre qu'une automobile fût digne d'eux. Le vieil empereur d'Autriche François-Joseph n'entra jamais dans une automobile, n'écrivit jamais une lettre à la machine, ne téléphona jamais»²;

à ce thème se rattache l'aveuglement réactionnaire d'Adolphe Thiers vouant le télégraphe à n'être «qu'un amusement pour les personnes curieuses de physique», ou affirmant à la tribune que «le chemin de fer est sans avenir parce que les roues glisseront sans jamais avancer»³. En ce sens comme en d'autres, Pierre du Colombier a pu dire que «Dürer est un réactionnaire»⁴:

cinq ou six couches de tempera, puis des glacis d'huile qui mettent deux ans à sécher et nécessitent un vernis supplémentaire – procédé retardataire qu'il a pratiqué toute sa vie – ne lui suffisent pas: Dürer pratique un véritable service après-vente: il donne des conseils sur l'emplacement de ses tableaux afin qu'ils ne reflètent pas la lumière; il recommande qu'on n'y jette pas de l'eau bénite (l'eau bénite a dû faire dans l'histoire de la peinture autant de ravages que le chauffage central depuis cinquante ans).



LA FÊTE DU ROSAIRE, 1506

Dürer donne rendez-vous en l'an 2000. À présent que nous sommes à l'échéance annoncée, que reste-t-il à écrire de Dürer? Interroger ce *reste*: chacun peut y aller de sa compilation. Avec les meilleurs matériaux (un zeste de P. Vaisse, un nuage de P. du Colombier, qui épargnent l'austère érudition de Panofsky) toujours les mêmes mots reviennent depuis cinq siècles devant ces tableaux qui durent. En général, cela commence comme ça: « Christophe Colomb venait de découvrir l'Amérique, Copernic concevait sa théorie sur le mouvement des astres et Dürer écrivait avec la passion d'un homme de la Renaissance » (*Nouvel Observateur*, n° 705, avril 78).

Reprenons là, par exemple. « Colomb découvre l'Amérique en 1492 » disent les manuels. En réalité, il rencontre Cuba et Haïti, pas le continent américain, sur la route des Indes. Dès le X^e siècle, les Vikings étaient parvenus à l'estuaire du Saint Laurent. Mais l'essentiel est de révéler l'Amérique à l'Occident: Colomb croit avoir découvert une route pour l'Asie, et meurt sans savoir qu'il a rencontré un nouveau continent – ce que comprit Vespuce en 1501. (Comme Freud n'a pas découvert, mais formulé une explication globale déjà plus ou

moins approchée par d'autres: «certains lèvent un lièvre que d'autres ont attrapé».)

Plus forts: Magellan, ou Vasco de Gama qui trouve la route contournant l'Afrique. Dürer est contemporain des premiers convois retour des Indes, du commerce incessant des Portugais et des Espagnols – les conquistadores se préparent pour l'Amérique centrale –, d'une fièvre nouvelle: Noirs en Guinée, ivoire en Angola, tapis en Orient, épices en Inde, soie et porcelaine en Chine, argent au Mexique, plantes à Panama, sucre à Cuba, cuir, or, argent en Amérique du Sud. La curiosité insatiable de Dürer se situe dans ce contexte; en ce sens il est homme de la Renaissance.

Qu'est-ce à dire au juste? Dürer fait des pieds et des mains. Des pieds (ceux d'«un apôtre», mais coupés, cadrés, considérés pour eux-mêmes). Et des mains (attribuées à un graveur, mais coupées et étudiées cliniquement pour elles-mêmes). Une volonté de s'emparer de tout est à l'œuvre, de procéder à l'inventaire analytique du monde, de découvrir le vaste monde par toutes les sensations qu'il peut offrir. Dürer ne cherche pas seulement à *représenter*, il s'engage dans la recherche des matières – ailes d'oiseau, oreillers, paysages, animaux, végétaux, anatomie... –, c'est-à-dire dans la dimension tactile des perceptions. Dürer cherche à voir par le toucher. La disposition haptique, cette capacité de voir par la main, procède comme à *tâtons*:

d'où la présence (pour la première fois en art) d'un objet aussi banal que l'oreiller, blanc, carré, identique: les oreillers ne sont pas à regarder mais à *palper*. Faites cette expérience: prenez tel dessin à la plume, *Marie* (musée Boymans, Rotterdam), ou bien l'apôtre debout de dos (pinceau, Berlin) et dissimulez un instant seulement leurs visages; toute l'image (au format de 230x185 cm) de l'une, toute l'image de l'autre (400x240 cm) apparaît constituée d'un drapé abstrait: ce que montrent les études de draps (*gewandstudien*, 1508, Albertina, Vienne) et tout autant la carrière est un «drapé», c'est-à-dire une forme *froissée*, non identifiée, à reconnaître par les mains. Le peintre met les choses *en relief*: il est du côté du volume. Le peintre sculpte le monde: comme cette main de 1512 qui saisit un globe (la grenade, *Grana-tapfle*, 1519, Vienne, Albertina), l'artiste tient le monde dans sa main: on dirait qu'il le *pétrit*:

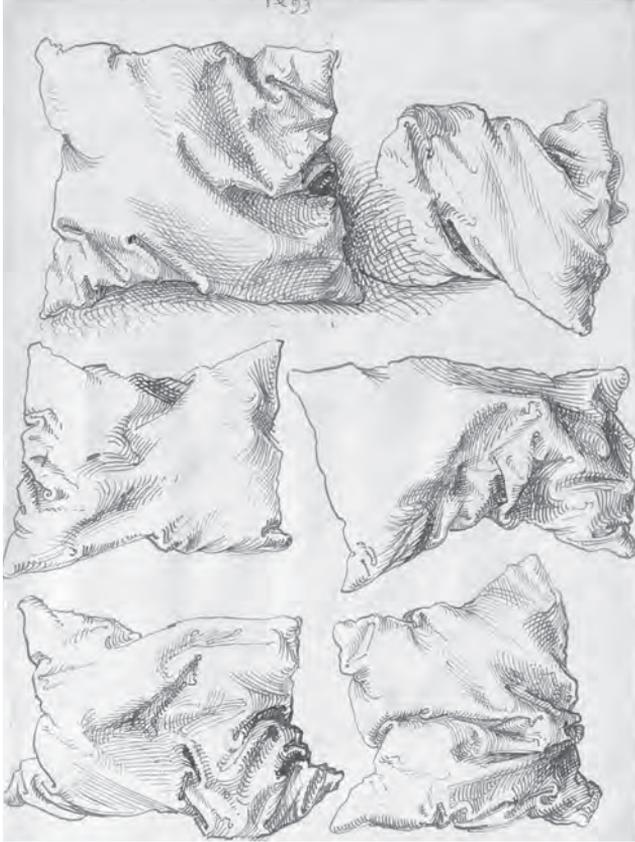
Dürer prend part ainsi à l'extension des connaissances, il avance à la découverte du vaste monde, de la même façon et en même temps que les explorateurs, et l'on peut dire qu'il va aussi loin dans l'inconnu par le véhicule de l'art. Chacun à sa manière, ils ont tous l'exploration en commun, ces contemporains actifs au tournant de l'an 1500: Léonard de Vinci (1452-1519), Érasme (1466-1536), Vasco de Gama (1469-1524), Michel-Ange (1475-1564), Raphaël (1483-1520), Magellan (1486-1521), Rabelais (1494-1522)..., Albrecht Dürer (1471-1528).



ÉTUDE DE MAINS, 1506



ÉTUDE DE PIEDS, 1508



OREILLERS, 1493

Copernic? n'a fait en somme que replacer le soleil à la place de la Terre au centre du système de cercles concentriques de Ptolémée; l'astronomie moderne naît avec Kepler: l'ellipse. En fait, comme tous ses contemporains Dürer s'adonne à l'astrologie. Personne n'en contestait alors la valeur scientifique; Nuremberg, où fut imprimé un *Planisphaerium Stellatum* en 1661, était un centre important d'études astrologiques. Les prédictions apocalyptiques du professeur Stöffler, fondées sur les calculs astrologiques, hantaient les esprits: même pour devenir apprenti-peintre, il fallait un passage d'astres favorable. Dans son projet de plan pour le début du *Livre du peintre* (1505-1517), Dürer note: « En premier, que l'on fasse attention à la naissance du jeune homme, au signe (du zodiaque) avec quelques explications. Prie Dieu que l'heure ait été favorable ». Ce fut son cas, si l'on en croit la lettre de L. Beheim à W. Pirckheimer du 23 mai 1507: « J'ai préparé aussi l'horoscope de notre Dürer et le lui ai envoyé... Il y a la roue de la fortune, ce qui veut dire qu'il a gagné beaucoup d'argent, comme l'indique la présence de Mercure due à son génie de peintre. Avec Mercure il y a aussi Vénus, et cela veut dire qu'il est un bon peintre. »

Il y a une histoire du rhinocéros. Un jour, à bord d'une galère, au large de Marseille, voyageait « une merveilleuse bête appelée Reynoceron », un rhinocéros indien que le roi du Portugal envoyait en cadeau au

or ce récit visuel en dit autant sur l'artiste que son désir de description : le rhinocéros de Dürer, qui s'apparente à la cavalerie blindée de François 1^{er} à Marignan, est un animal fabuleux, composite comme une armure du Moyen Âge, avec ses écailles, ses oreilles de cochon et maints détails monstrueux qui enchanteront plus tard Salvador Dali ou Niki de Saint Phalle : Dürer traite le rhinocéros avec la même précision que le lièvre, et c'est par le figuratif que survient chez lui la dimension fantastique, toujours latente et immédiatement prête à s'éveiller – *l'Apocalypse* (1498) n'est pas devant nous mais juste au-dessus de nos têtes, et le *Chevalier, la mort et le diable* (1513) surviennent à tout instant.

Un beau matin de 1525, Dürer écrit à la plume et reproduit en une aquarelle, qu'on croirait aujourd'hui d'un morphinomane, le rêve diluvien qui a perturbé sa nuit : réaction inconsciente, peut-être, aux événements de la Réforme, ce trouble onirique atteste l'aspect nocturne qui le relie encore, avec une série de monstres (le célèbre porc à cinq pattes, les sœurs siamoises) aux artistes danubiens comme Altdorfer ou Grünewald. L'année même de la naissance de Dürer, à Nuremberg, en 1471, s'était fixé l'astronome et mathématicien Johannes Müller (surnommé, du nom de sa ville d'origine Königsberg, Regiomontanus). La maison de Dürer à Nuremberg avait été construite par un astronome, Bernhard Walther :



L'APOCALYPSE, 1498

il y a donc un ciel de Dürer; et s'il fut célèbre à 27 ans, en 1498, c'est grâce aux planches de l'*Apocalypse*, qui répètent la grande frayeur de l'an Mil: leur immense succès – doublé d'un intérêt inestimable d'actualité – se fonde sur le Jugement dernier qui était attendu pour 1500.

Toute une caractérologie, occulte, se dissémine dans les travaux de Dürer. Il donne, par exemple, aux quatre apôtres les quatre «humeurs» et les quatre âges de la vie, en les différenciant aussi bien par leur physionomie que par les couleurs: dans ses traités théoriques, Dürer reconnaît à la science des «humeurs» une valeur égale à celle de l'astrologie. G. Kauffmann⁵ interprète *le Bain des hommes* (bois, 1496) comme une allégorie des cinq sens, en observant l'ostentation avec laquelle sont tenus le grattoir (le toucher), la fleur (l'odorat), et le regard pensif (la vue) des hommes de l'arrière-plan, la musique (l'ouïe) ou le fait de boire (le goût):

l'un des chefs-d'œuvre de Dürer, la *Mélancolie*, (cuivre, 1514) montre l'inscription du chiffre 1 dans les ailes de la chauve-souris; il indique, croit-on, l'intention de l'artiste de faire suivre les trois autres tempéraments. «Une ancienne théorie fait dépendre le tempérament d'un homme de la maîtrise d'une des trois sèves du corps (les humeurs) soumises chacune à une planète bien définie: la bile noire et froide, source mélancolie, appartient à Saturne, maître du poids et de l'obscur».



LE BAIN DES HOMMES, 1496



LES QUATRE CAVALIERS DE L'APOCALYPSE, 1497



LE CHEVALIER, LA MORT ET LE DIABLE, 1513

«Le Moyen Âge tenait pour plus souhaitable le tempérament sanguin et méprisait la mélancolie, encore que les quatre tempéraments fussent représentés comme des vices, parmi lesquels le mélancolique était endormi devant son travail comme un paresseux»⁶. Mais Dürer bouleverse ce schéma saturnien: objet de mépris (selon Ficin se réclamant d'Aristote), le mélancolique est représenté comme le génie même, par la fusion de trois divinités différentes – Saturne, dieu agraire latin, Kronos, père renversé et castré par Zeus, Chronos, le dieu du Temps. Saturne retrouve alors sa signification initiale de «géométrie» – *Geometria*, un des sept arts libéraux, chers à Dürer.

Panofsky propose, de même, du *Désespéré* (eau-forte, 1515), une lecture analogue: il s'agit pour lui «d'une démonstration de la théorie développée par Avicenne et Melanchton, relative aux quatre différents états de la schizophrénie mélancolique, c'est-à-dire aux réactions respectives des quatre types de tempéraments maladifs et faibles, soumis à la dangereuse influence de Saturne, planète de la Mélancolie: en premier lieu un colérique pris de mélancolie devient facilement brutal – l'homme agenouillé au premier plan à gauche s'arrache les cheveux. En second lieu, un flegmatique devient apathique et somnolent, comme en témoigne la femme endormie à droite. En troisième lieu, le comportement du sanguin tourne au ridicule poussé jusqu'à la caricature – comme le jeune homme à la chope de bière et au pied fourchu. Enfin, l'individu atteint de mélancolie

pathologique entre dans l'état dépressif le plus profond – ce qu'illustre le masque altéré et inexpressif de son visage. L'homme sain, à gauche, de profil confronté à ces quatre cas de pathologie planétaire a les traits d'Andres, frère de Dürer.»⁷



LE DÉSESPÉRÉ, 1515



LE COURONNEMENT DE MARIE, 1510

DU MÊME AUTEUR

- Villeglé l'anarchiviste*, Gallimard, 2019
- De quel amour blessée. Réflexions sur la langue française*, Gallimard, 2014
- Le Ciel & la Carte : Carnet de voyage dans les mers du Sud
à bord de La Boudeuse*, Éditions du Seuil, 2010
- Icare & I don't*, Éditions du Seuil, théâtre, 2007
- Koba*, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2002
- Pour l'amour du ciel*, CD « Les Poétiques de France Culture »,
Radio France, 1996
- Le livre de repousser Apopis*, « noèmes », La main courante, 1995
- Zone bleue*, Lachenal & Ritter, 1985
- Œuvre-vie* [Rimbaud], édition du centenaire, [dir.], Arléa, 1991
- Rimbaud d'Arabie*, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 1991
- Rimbaud en Abyssinie*, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 1984 ;
réédition 1991 ; édition revue et augmentée, Points-seuil, 2004
- Un sieur Rimbaud, se disant négociant...*, Lachenal & Ritter, 1984 ;
réédition Le Livre de poche, Hachette, 1989,
sous le titre *La Terre et les pierres*

STUDIOLO

Georges Bataille, *Manet*

Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*

Alain Borer, *Déploration de Joseph Beuys*

Alain Borer, *Dürer. Le Burin du graveur*

Alain Borne, *Le Facteur Cheval et son Palais idéal*

Alain Jouffroy, *Aimer David*

Alain Jouffroy, *Piero Di Cosimo ou la forêt sacrilège*

Louis Scutenaire, *Avec Magritte*

Jérôme Thélot, *Géricault. Généalogie de la peinture*

Kenneth White, *Hokusai ou l'horizon sensible*

Premières parutions: Hubschmidt & Bouret, 1974;
Booking international, 1994
La présente édition a été revue, corrigée et augmentée par l'auteur.

Chargée d'édition: Alice Kremer
Éditeur: François-Marie Deyrolle
Conception graphique: Juliette Roussel
Impression: Jelgavas Tipografija

© L'Atelier contemporain, février 2021
ISBN 978-2-85035-027-6
www.editionslateliercontemporain.net