

Au commencement était la ligne

Vor Dürer. Kupferstich wird Kunst. Städel Museum, Francfort-sur-le-Main, 28.9.2022–22.1.2023. Cat. **Vor Dürer – Kupferstich wird Kunst: deutsche und niederländische Kupferstiche des 15. Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung des Städel Museums.**

Sous la direction de Martin Sonnabend. Dresde, Sandstein Verlag 2022. 312 p., ill. ISBN 978-3-95498-707-8. € 49,90

Pour une exposition a priori aux antipodes des blockbusters, le Städel Museum proposait le sous-titre : *Kupferstich wird Kunst*. Le propos était de dresser un panorama des premiers temps de la gravure sur cuivre au Nord des Alpes dans les deux derniers tiers du 15^e siècle. Le sujet pour le moins confidentiel, entrait toutefois en résonance avec des thématiques (re)devenues familières à l'heure d'internet : omniprésence et circulation des images, copie et droit d'auteur, etc.

UNE COLLECTION HISTORIQUE

Le Städel saisit l'occasion de l'exposition pour dévoiler un peu moins de la moitié de son fonds historique de quelques deux cent soixante estampes au burin d'avant 1500. Créé en 1816, le musée compta dès l'origine plusieurs feuilles de la fin du Moyen Age, mais à partir de 1840 l'arrivée de Johann David Passavant (1787–1861) permit une politique d'acquisition soutenue. Après une formation d'artiste, sa fréquentation des Nazaréens orienta son goût pour ces objets en provenance d'un Moyen Age fantasmé. Sous son égide, la collection s'enrichit de près de la moitié de son fonds

actuel, d'abord avec des tirages d'œuvres célèbres, puis, usant de son réseau européen, de pièces plus rares, parmi lesquelles des épreuves uniques. Ses achats furent complétés en 1861 par le legs de sa propre collection au musée. Connaisseur indiscutable, Passavant rédigea en six volumes un complément à l'ouvrage le plus complet de son temps, celui du conservateur de la bibliothèque royale de Vienne, Adam von Bartsch (1757–1821) : *Le Peintre-Graveur*. Passavant en reprit à la fois la langue de rédaction – le français, bien que les deux auteurs furent germanophones –, la structure et s'attacha à en enrichir le contenu artiste par artiste en particulier pour les écoles allemandes et italiennes, tout en y adjoignant l'une des premières synthèses de l'histoire de la gravure des 15^e et 16^e siècles.

Choisir de montrer dans l'exposition un aspect aussi érudit de l'historiographie relevait du défi auprès d'un public peu averti. Mais suivant l'exemple de Dresde où l'exercice avait été brillamment mené lors de l'exposition *300 Jahre Dresdner Kupferstich-Kabinett – Sammeln in der Gegenwart*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett en 2020, une petite vitrine au fond de la salle faisait entrer à Francfort le visiteur dans l'univers studieux de Passavant. Deux exemplaires de son *Peintre-Graveur*, son carnet de voyage des années 1843–44 et une édition de Bartsch portant ses annotations manuscrites permettaient de prendre la mesure du travail fastidieux de ces chercheurs du 19^e siècle, privés de reproductions photographiques pour décrire et comparer les nombreux tirages en noir et blanc conservés dans l'Europe entière (fig. 1).

À la suite de Bartsch et de Passavant, Max Lehrs (1855–1938), directeur du cabinet des estampes de Dresde, consacra près de cinquante ans à l'étude plus spécifique de la gravure sur cuivre au 15^e siècle dans l'Europe du Nord. Sa somme monumentale (Lehrs 1908–1934) demeure encore aujourd'hui l'ouvrage de référence sur lequel s'appuyait l'exposition de Francfort. Après plus de

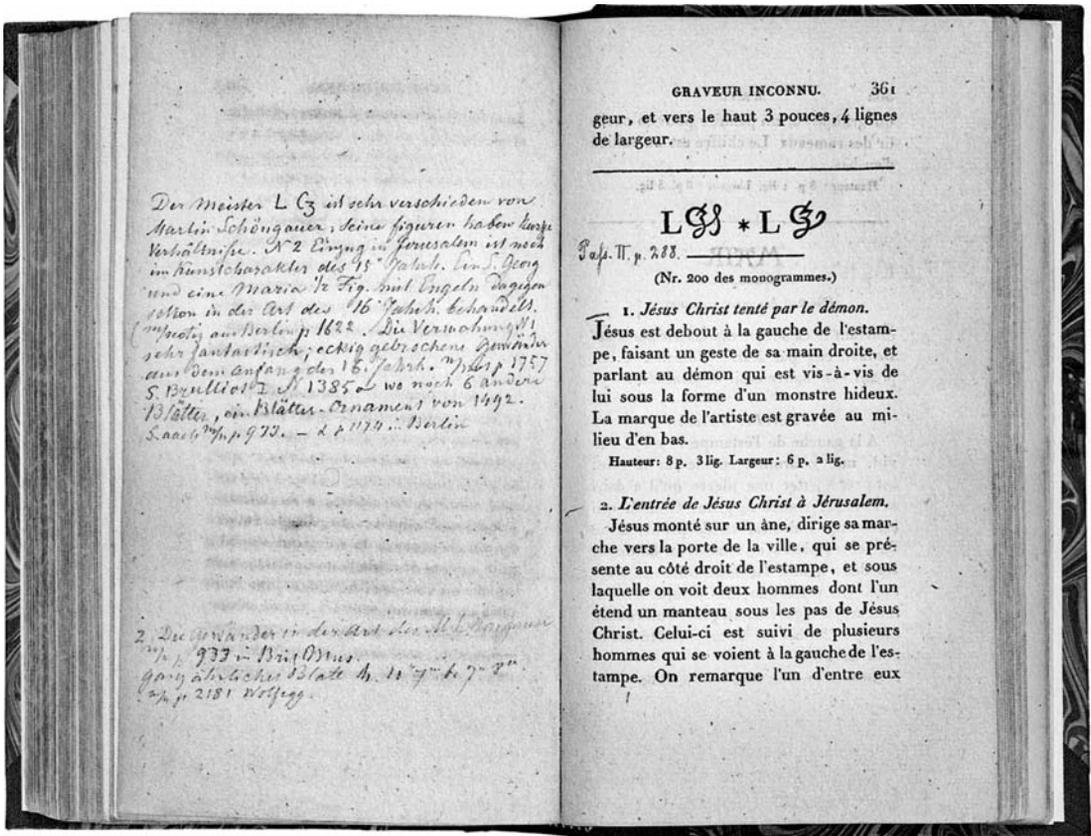


Fig. 1 Adam von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, 1808, 6^e volume, p. 361. Exemplaire annoté par Johann David Passavant, Francfort-sur-le Main, Städel Museum (Cat. exp. 2022, p. 34)

trente ans passés au Städel, Martin Sonnabend proposait pour sa dernière exposition un hommage à ces historiens de la gravure ancienne. Avec un travail de synthèse, remarquable par sa clarté et son érudition, il se situait directement dans leur lignée.

DÜRER: ALLER ET RETOUR

L'exposition, comme dans son titre *Vor Dürer*, prenait Albrecht Dürer comme point de repère, suivant une pratique fréquente pour les expositions du monde germanophone (*Michael Wolgemut. Mehr als Dürers Lehrer*, Nuremberg, Museen der Stadt Nürnberg, 2019/20 ; *Dürerzeit : Österreich am Tor zur Renaissance*, Vienne, Belvedere, 2021/22). L'invocation du célèbre artiste permettait au visiteur néophyte, peu familier des autres graveurs présentés dans l'exposition, de se situer dans l'espace et dans le temps. Mais, dans ce cas précis, elle s'adressait tout autant aux spécialistes, puisque son œuvre est traditionnellement consi-

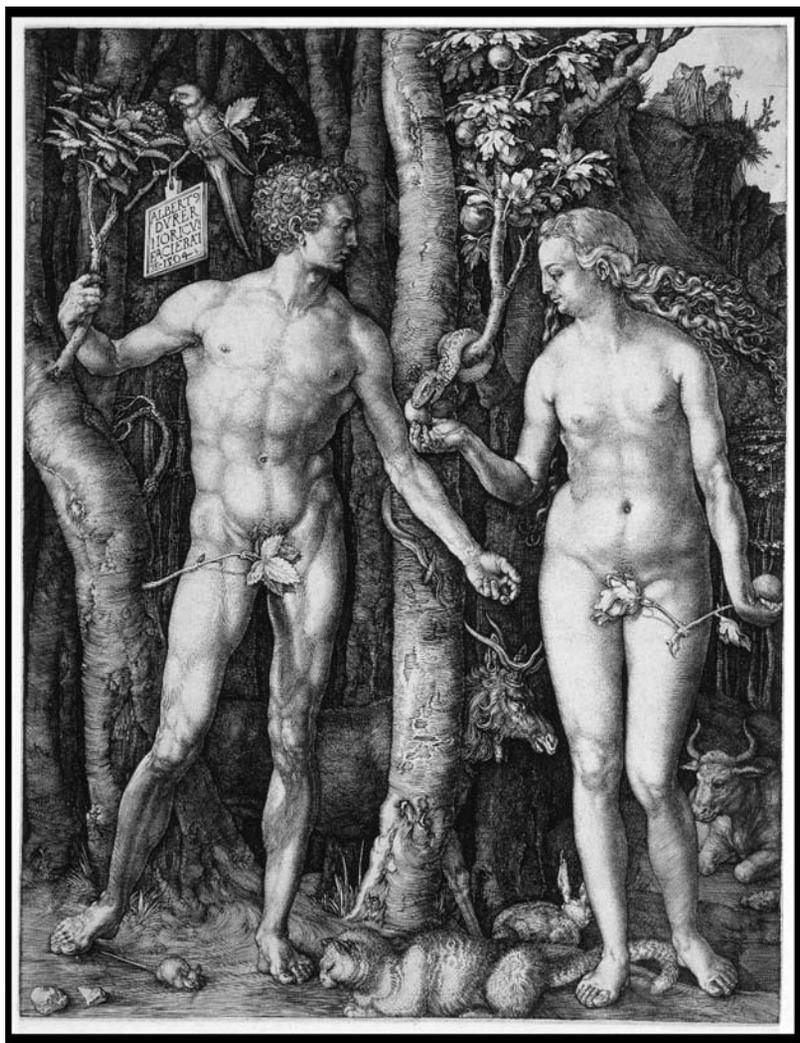
déré comme l'aboutissement des prémices de la gravure sur cuivre, et en particulier son *Adam et Eve* (1504) qui ouvrait et fermait le parcours circulaire de l'exposition (fig. 2). À l'autre extrémité de la salle, les premières estampes de Dürer (ca. 1495–98) – rarement exposées côte-à-côte –, montraient bien comment il fut avant tout l'héritier d'une technique qui se perfectionna sans cesse au cours de la seconde moitié du 15^e siècle.

À la suite des premières images imprimées sur papier à la fin 14^e siècle et dérivées de l'impression textile (gravure en relief sur bois) apparut quelques années plus tard (ca. 1430–40), toujours dans le sud de l'Allemagne, la gravure sur cuivre en creux, qui naquit de l'art des orfèvres. Les premiers représentants de cette nouvelle technique sont encore condamnés à l'anonymat et ne sont identifiés de nos jours que par des noms de convention. Étaient-ils moines, peintres ou orfèvres ? Quel usage envisageaient-ils pour leurs estampes : des modèles pour d'autres artistes, des images de dévotion pour

Fig. 2 Albrecht Dürer, Adam et Eve, 1504. Gravure sur cuivre, 249 x 192 mm. Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 56045 (<https://sammlung.staedel-museum.de/de/werk/adam-und-eva-der-suendenfall>; Cat. exp. 2022, p. 293, n° 121)

les fidèles, ou peut-être les deux ? La question du nombre de tirages demeure elle aussi énigmatique. À cette époque aucune convention ne limitait le tirage initial comme c'est le cas aujourd'hui, et celui-ci devait être adapté à un succès commercial, ou non, et cela indépendamment de l'usure de la matrice qui pouvait être regravée. On sait par exemple que Dürer imprima cinq cents exemplaires de son *Portrait du cardinal de Brandenburg* avant de faire parvenir à son commanditaire les impressions mais aussi la plaque, ce qui présuppose que celle-ci pouvait être retirée (Schoch, Mende, Scherbaum 2001–2004, I, 17).

En revanche, les feuilles des premiers graveurs sur cuivre sont extrêmement rares (un ou deux exemplaires en moyenne), soit qu'elles furent l'objet dès l'origine d'un faible tirage, soit qu'elles aient disparues au gré des circonstances. Dans l'exposition, la carte à jouer d'un valet de denier des années 1470 évoquait cette problématique, puisqu'elle servit plus tard de support pour un paysage peint de Pieter Stevens au début du 17^e siècle (fig. 3a et 3b, cf. p. 235). Les aléas historiques des



six derniers siècles expliquent la section réduite consacrée aux premiers graveurs sur cuivre dans l'exposition, où l'on pouvait regretter l'absence d'épreuves de certaines figures importantes comme le Maître des cartes à jouer (actif ca. 1440–50) mais dont le Städel ne conserve pas d'impressions. À l'inverse, le musée peut s'enorgueillir du seul tirage connu du *Saint Philippe* du Maître de saint Jean-Baptiste (fig. 4). Présenté à côté des œuvres du maître de saint Wolfgang et du maître aux banderoles, on remarque immédiatement la différence de rendu : les lignes y sont plus noires, plus



Fig. 4 Maître de saint Jean-Baptiste, Saint Philippe, ca. 1440–50 (?). Burin et pointe sèche, 15 x 8 cm. Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 333625 [Cat. exp. 2022, p. 46, n° 2]

contrastées, suggérant l'usage nouveau d'une presse à rouleaux et non d'une impression à la main. La même amélioration est visible dans les œuvres du Maître E.S. dont le maître de saint Jean-Baptiste fut vraisemblablement le contemporain dans la région du Rhin supérieur.

Le Maître E.S. fut le graveur le plus productif des années 1440–60, avec plus de trois cents estampes d'une grande diversité de motifs (religieux, profanes, ornements) qu'illustrait la douzaine présentée dans l'exposition. Elles plaident pour un graveur « professionnalisé » qui aurait fait de la gravure sur cuivre son activité principale. Les œuvres tardives sont parmi les premières à être datées et marquées par des lettres sans lien avec le sujet représenté pouvant laisser penser à des initiales. Cette interprétation reste sujet à débat (Appuhn 1988) et il pourrait s'agir d'un collectif de plusieurs acteurs ayant partagé une même marque comme le laisse penser l'hétérogénéité stylistique de l'ensemble (Lorentz 2007, 8s.). Ces œuvres révèlent la progressive mise en place d'un nouveau vocabulaire graphique avec des lignes moins

Fig. 5 Maître E.S., Dame et chevalier avec un casque et une lance, ca. 1460–65. Burin et pointe sèche, 13,8 × 10,5 cm. Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 33613 (Cat. exp. 2022, p. 75, n° 17)

assujetties aux contours des formes et un répertoire structuré de tailles et de contretailles (fig. 5).

UNE RENOMMÉE MONDIALE

Le parachèvement de ces premières tentatives visant à donner une dimension picturale à la gravure fut franchie à la génération suivante avec Martin Schongauer (ca. 1445/50–1491). Probablement formé comme orfèvre dans l'atelier de son père à Colmar, celui-ci fut avant tout un peintre, comme le montrent ses gravures. Il perfectionna et diversifia la structure graphique initiée par le Maître E.S., rendant possible une meilleure illusion des effets de lumière et de matière, avec pour conséquence une plus grande plasticité des figures et des objets. La production en série et le support papier peu onéreux, mais aussi son sens de la narration, permirent à l'artiste de proposer des images de qualité à un prix réduit lui assurant un immense succès commercial. Schongauer atteignit le sommet de son art avec *Le Grand Portement de croix*, particulièrement mis en valeur dans l'exposition de Francfort, où il se détachait dans la perspective centrale de l'exposition (fig. 6). Plus grande estampe du 15^e siècle au Nord des Alpes (28,6 cm x 42,8 cm) le spectateur y affronte le regard du Christ qui vient de chuter sous le poids de la croix et le prend à parti de son sacrifice. L'instant suspendu de ce face-à-face contraste avec la foule grouillante, bruyante et désordonnée qui se dé-



roule le long de la composition. Le regard peut pourtant s'échapper et vagabonder sur les multiples détails qui peuplent la scène : de la Jérusalem lointaine à peine esquissée à sainte Véronique recroquevillée prête à éponger le visage du Christ, du harnachement des chevaux et des soldats au groupe de saint Jean et des saintes femmes dans le renforcement des rochers, etc.

Si ses imposantes dimensions rendent difficile sa préservation – plusieurs exemplaires sont aujourd'hui tronqués, pliés ou conservés à l'état de fragment (Bruxelles, KBR, inv. S.I.31946 et Moscou, musée Pouchkine, inv. Г-79506 par exemple) –, celles-ci participèrent tout autant à son succès. Aujourd'hui les 80 exemplaires conservés dans des



Fig. 6 Martin Schongauer, Le Grand Portement de croix, avant 1479. Burin, 28,6 x 42,8 cm. Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 45891 (Cat. exp. 2022, p. 95, n° 25)

institutions publiques – aux 77 relevés par Lothar Schmitt (2004, 114s.), il faut ajouter celles du musée Wittert de Liège (inv. 39076 et 39077) et le fragment du musée Pouchkine – font d'elle l'estampe du 15^e siècle dont le nombre d'épreuves parvenues jusqu'à nos jours est le plus important. Si le collectionnisme qui naît au 16^e siècle visa d'abord l'exhaustivité, il se fixa ensuite progressivement comme objectif d'obtenir les meilleures impressions, conduisant à une active politique d'échanges et de ventes favorisée par l'objet multiple. Tandis que l'épreuve du *Grand Portement de croix* qui était présentée à Francfort, fut acquise en 1869 et demeure depuis dans les collections du musée, une autre épreuve très largement tronquée et retouchée – ce qui l'a longtemps fait considérer comme un faux – fut vendue par l'institution et se trouve désormais au musée Wittert (inv. 39077), comme attestent les deux marques de collection Lugt 2356 (ou 2357) et Lugt 2396 et la mention

« Doublette des Städelchen Instituts » au dos de la feuille.

Les collectionneurs mais aussi les artistes étaient avides de ces images imprimées dont l'accessibilité et la qualité en faisaient un répertoire de modèles idéal. Ainsi, dès sa parution le *Grand Portement de croix* connut un immense succès qui ne se démentit jamais. Au premier étage du Städel dans les salles d'exposition permanente, le *Retable des Dominicains* de Hans Holbein l'Ancien affiche plusieurs détails tirés des estampes de Schongauer, comme les deux larrons du *Grand Portement de croix*. Seulement, ce détail reproduit en miroir laisse supposer que le peintre a plutôt eu recours à une copie inversée d'après l'original de Schongauer. Il serait en effet fort probable qu'Holbein fit usage de la seule copie gravée en contrepartie d'Israël van Meckenem. Les deux artistes collaborè-

rent vraisemblablement à un cycle de la Vie de la Vierge, dont trois feuilles étaient aussi présentées dans l'exposition (fig. 7a et 7b, cf. p. 236).

ESPRIT D'ENTREPRISE

Si les six cents gravures aujourd'hui attribuées à Israhel van Meckenem (ca. 1440/45–1503), graveur actif dans la petite ville rhénane de Bocholt, en font le graveur le plus prolifique du siècle, plus de la moitié sont considérées comme des reprises d'après des modèles préexistants du Maître E.S., de Martin Schongauer, d'Albrecht Dürer, etc. (Landau et Parshall 1994, 56–63). Il fut pour cela longtemps limité par l'historiographie à un rôle de plagiaire et dénigré pour un soi-disant manque de talent (Bartsch 1808–1821, VI, 196 ; Passavant 1860–1864, II, 192). Si son esthétique ne correspondait pas au goût des historiens du 19^e siècle, Israhel van Meckenem revendiqua pourtant des ambitions artistiques comme le montre sa *Crosse d'évêque* (fig. 8). De grand format, imprimée à partir de deux plaques distinctes, l'estampe devait servir de modèle pour les orfèvres (cat. exp., 240). Sa manière s'écarte clairement de celle de Martin Schongauer : les lignes sont plus fines, le rendu plus métallique.

Son génie entrepreneurial et sa compréhension du marché qu'il inonda de ses feuilles font d'Israhel un acteur essentiel du développement de la gravure sur cuivre. La diversité de son œuvre montre qu'il efforça de s'adapter à tous les types de demandes : images religieuses de grand, moyen ou petit format, scènes de « genre » inspirées de la vie quotidienne, modèles d'ornement, etc. De surcroît, le choix de reproduire des modèles à succès d'autres graveurs a permis leur démultiplication et leur diffusion à grande échelle. À l'instar de Wenzel von Olmütz et du maître bxg, il contribua à relayer par ses copies les pointes sèches du Maître du Livre de Raison (ca. 1470–ca. 1500). En raison du faible tirage que permet cette technique, celles-ci ne sont conservées qu'en très peu d'exemplaires (essen-

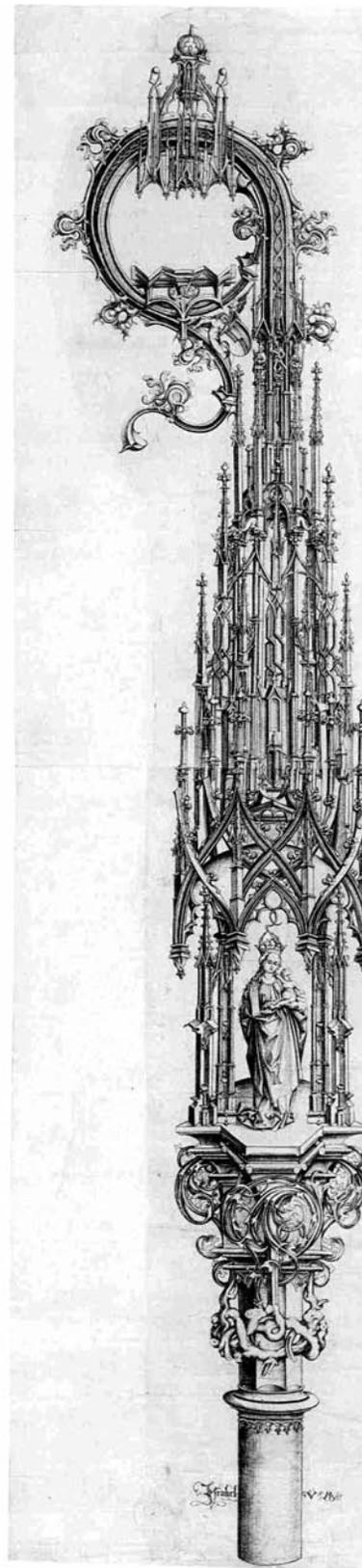


Fig. 8 Israhel van Meckenem, *Crosse d'évêque*, état II/III, avant 1503. Burin, 78,8 x 23 cm. Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 65486 [Cat. exp. 2022, p. 241, n° 101]

tiellement à la BnF et au Rijksmuseum), et le Städel qui n'en possède pas, pouvait souligner l'importance de cet artiste par la présentation de copies contemporaines.

Fortement marquée par des considérations esthétiques et la notion de *peintre-graveur* – qui opposait les artistes gravant leurs propres compositions à ceux qui en reproduisaient d'autres –, l'historiographie du 19^e et au début du 20^e siècle a négligé le rôle fondamental de la copie dans la tradition médiévale. De la même manière, l'inscription calligraphiée tout en volutes de son nom au bas de compositions reprises à d'autres artistes a longtemps nuit à l'appréciation d'Israël van Meckenem en raison des critères modernes de propriété intellectuelle. Mais au 15^e siècle, les inventions des artistes n'étaient pas protégées par des réglementations, et la qualité d'exécution – à laquelle souscrit Israël van Meckenem – primait sur tout autre critère. Les copies d'après les gravures les plus appréciées, comme celles de Schongauer ou de Dürer, portent ainsi communément un autre nom que celui de leur inventeur.

DES ARTISTES SANS NOM ?

C'est dans la gravure sur cuivre que se développa la pratique de la signature à partir des années 1470. Les estampes étant distribuées sur le marché libre, hors du système traditionnel de la commande, leurs auteurs eurent besoin d'être identifiables afin d'attirer et/ou de fidéliser des clients potentiels (Burg 2007, 456–473 par exemple). Outre Dürer, Lehrs dénombre 61 graveurs signant d'un monogramme, dont finalement seuls sept sont identifiables (Lehrs 1908–1934, IX, 513–515). Pour cette période, il convient de préciser que le terme de signature comme reflet de l'affirmation d'une personnalité artistique est à relativiser. Les marques présentes sur les estampes relèveraient plutôt d'une marque d'atelier, sans que cela puisse être affirmé avec certitude. En effet, les plaques passèrent régulièrement de main en main, comme en témoigne la *Crucifixion*, non signée mais attribuée au maître PM sur bases stylistiques, qui dans l'atelier

du maître B+R s'est vue largement retravaillée et dotée de la marque de son nouvel éditeur ainsi qu'en témoignent les tirages uniques de chacun des deux états (le premier était exposé à Francfort, le deuxième est conservé à la BnF). En effet, on peut supposer que l'important investissement de départ que devait constituer l'acquisition d'une presse suscita des associations de graveurs (cat. exp., 16) ou des reprises d'ateliers en cas de faillite.

La recherche actuelle, dont l'exposition de Francfort se faisait brillamment l'écho, tend donc à reconsidérer les jugements critiques qui ont été émis sur ces problématiques de copie et de signature. L'œuvre d'Israël van Meckenem, désormais appréhendé dans sa complexité en est un exemple. Ainsi tout s'entrecroise, tout s'entremêle, dans un contexte d'échanges qu'il est aujourd'hui difficile de reconstruire, et sur lequel seules les œuvres donnent quelques indications. Les multiples reprises d'Israël van Meckenem et les changements de signature montrent que les efforts de Dürer pour faire valoir sa propriété intellectuelle étaient quelque chose de novateur. Mais aussi protecteur que fut Dürer de ses propres inventions, sa dette envers les artistes qui l'ont précédés fut immense : à Martin Schongauer en premier lieu, mais aussi à Israël van Meckenem avec son *Samson et le lion* (Schoch, Mende, Scherbaum 2001–2004, II, 108). Pour autant ces premières gravures sur cuivre ne cessent d'interroger l'historien, en particulier sur les relations directes qui ont pu lier ces artistes les uns aux autres : Israël van Meckenem employait-il des assistants pour l'exécution de ses innombrables plaques, et si oui sont-ils identifiables parmi les autres monogrammistes ? Par quels biais se procura-t-il les plaques du maître E. S., du maître FVB ? Les proximités stylistiques et techniques des gravures des maîtres BM et AG avec celles de Martin Schongauer plaident-elles véritablement pour une formation de ceux-ci au sein de l'atelier colmarien (Schmitt 2004, 60–63) ?

LE CATALOGUE

De la même manière que la mise en espace de l'exposition, le catalogue – uniquement disponible en allemand – demeure relativement classique dans



Fig. 3b Pieter Stevens, *Paysage de forêt avec ermitage*, 1614. Technique mixte sur carton. Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 1060 (<https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/waldlandschaft-mit-einsiedlerklause>)

son style et sa structure. Clair et efficace, il favorise l'entrée dans un sujet peu traité. L'introduction générale propose une synthèse actualisée des premiers développements de la gravure sur cuivre en Allemagne et aux Pays-Bas au 15^e siècle. Elle explicite l'apport de chacun des graveurs qui forment les grands jalons de l'exposition pour se clore sur un aperçu historiographique et le rôle de Passavant pour la collection du Städel. Suivent 120 notices détaillées des œuvres de la collection, qui font de la publication tout autant un catalogue d'exposition qu'un ouvrage de référence sur le fonds de Francfort, car chaque feuille a fait l'objet d'une analyse poussée (provenance, relevé des filigranes, restaurations).

En offrant un panorama sur les premiers temps de la gravure sur cuivre et ses évolutions dans l'espace germanique et dans les Pays-Bas, l'exposition proposait ainsi un beau et sérieux complément aux précédentes expositions qui avaient interrogé les débuts de l'image imprimée (*Origins of European printmaking: fifteenth-century woodcuts and their public*, Washington, National Gallery of Art/Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum 2005/06 ; *Les origines de l'estampe en Europe du Nord*, Pa-



Fig. 3a Anonyme, *Valet de denier d'un jeu de carte*, ca. 1490–1500. Burin, 12,2 x 6,2 cm. Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 45893 (Cat. exp. 2022, p. 161)



Fig. 7a Israël van Meckenem d'après Martin Schongauer, *Le Grand Portement de croix* (détail), avant 1503. Burin, 27,7 x 41,8 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1939-246 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_Kruisdraging_Grote_kruisdraging_RP-P-1939-246.jpg). Fig. 7b Hans Holbein l'Ancien, *Retable des Dominicains : Le Portement de croix*, 1501. Huile sur panneau, 167,0 x 150,6 cm. Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. HM 15 (<https://sammlung.staedel-museum.de/de/werk/fluegel-und-predella-des-frankfurter-dominikaneraltars>)

ris, Musée du Louvre 2013/14, et dans une moindre mesure *Spätgotik: Aufbruch in die Neuzeit*, Berlin, Gemäldegalerie 2021).

BIBLIOGRAPHIE

Appuhn 1988 : Horst Appuhn, *Das Monogramm des Meister E.S. und die Pilgerfahrt nach Einsiedeln*, in : *Kunstchronik* 41, 1988, 277–280.

Bartsch 1802–1821 : Adam von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, 21 vols, Vienne 1802–1821.

Burg 2007 : Tobias Burg, *Die Signatur: Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007.

Landau et Parshall 1994 : David Landau et Peter W. Parshall, *The Renaissance print 1470–1550*, New Haven 1994.

Lehrs 1908–1934 : Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, 9 vols, Vienne 1908–1934.

Lorentz 2007 : Philippe Lorentz, « Les Maîtres anonymes » : des noms provisoires faits pour durer ?, in : *Perspective* 1, 2007, 129–144.

Passavant 1860–1864 : Johann David Passavant, *Le Peintre-Graveur*, 6 vols, Leipzig 1860–1864.

Schoch, Mende, Scherbaum 2001–2004 : Rainer Schoch, Matthias Mende et Anna Scherbaum, *Dürer : Das druckgraphische Werk*, 3 vols, Munich 2001–2004.

Schmitt 2004 : Lothar Schmitt, *Martin Schongauer und seine Kupferstiche*, Weimar 2004.

AUDE BRIAU, M.A.
EPHE-PSL, SAPRAT, Paris
Universität Heidelberg
INHA Paris
audebriau@gmail.com