

Que dire de Martin Schongauer et d'Albrecht Dürer ? De l'estampe au tableau (1470-1800)

« Que dire de Martin Schön de Colmar, qui excella à tel point dans l'art de la gravure que ses images furent transportées en Italie, en Espagne, en France, en Angleterre et en d'autres endroits du monde¹ » et « que dire d'Albrecht Dürer de Nuremberg, qui de l'avis de tous règne en maître à la fois sur la peinture et sur la gravure à notre époque² », écrivent respectivement les humanistes Jakob Wimpfeling et Christoph Scheurl au début du XVI^e siècle. Dans les deux cas, les auteurs insistent sur le rôle fondamental des estampes qui valurent à ces deux artistes allemands une célébrité internationale autour de 1500, et dont l'influence se poursuivit bien au-delà.

Si notre perception actuelle de la copie recouvre souvent celle du plagiat, il en est autrement dans l'Europe médiévale. Les formes y circulent librement. Elles sont reproduites, adaptées, déformées et transcendent les catégories artistiques (peinture, sculpture, orfèvrerie, architecture, etc.) dans un contexte où la qualité d'exécution prime sur la notion d'originalité. La citation de prestigieux modèles antérieurs est encouragée. L'artiste se situe alors dans une tradition qu'il peut adapter sans que l'auteur originel ne soit cité explicitement, ainsi qu'en témoignent les nombreuses reprises de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres (1140-1150) ou celles des tableaux de Rogier van der Weyden (vers 1400-1464)³.

Les transferts artistiques sont alors essentiellement tributaires du déplacement des œuvres uniques ou des artistes eux-mêmes. Mais à partir du milieu du XV^e siècle, l'avènement de l'image imprimée change radicalement cette circulation des modèles. La (re)production d'une composition en série à partir d'une unique matrice gravée dans le bois ou dans le métal puis imprimée sur du papier – support relativement nouveau et peu coûteux – permet sa diffusion massive et simultanée en plusieurs lieux. Dans l'espace germanique, par exemple, on peut estimer à plusieurs dizaines de milliers d'épreuves la production de ces images sérielles entre 1400 et 1550.

Dès son apparition, l'estampe entretient d'importants liens avec la peinture. Elle sert à la fois d'intermédiaire pour des compositions peintes⁴ et de répertoire de motifs dans les ateliers⁵. Là, sa copie participe à la formation des apprentis⁶, tandis que sa modulation, son adaptation ou son réajustement permettent au maître d'économiser le temps consacré à l'élaboration de la composition



Fig. 144. Martin Schongauer, *Le Grand Portement de Croix*, vers 1475, gravure au burin, 28,9 × 43,3 cm, Colmar, musée Unterlinden (82.6.1).

¹ Wimpfeling 1505, f^{os} 48 v^o-49 r^o.

² Christoph Scheurl, *Libellus de laudibus Germanie et ducum Saxonie*, Leipzig 1508, f^o h 5, voir Rupprich 1956-1969, t. I, ici 1956, p. 290.

³ Pour ces deux cas d'études voir respectivement : Terrier Aliferis 2021, p. 63-104, et Mund 2009.

⁴ Lorentz 2001, p. 52.

⁵ Metzger 2010, p. 110.

⁶ La copie demeure un élément incontournable de l'apprentissage dans les ateliers médiévaux, comme le précise par exemple Dürer : « [Qui veut devenir peintre] doit copier beaucoup d'œuvres de bons praticiens pour acquérir la liberté de main voulue », Dürer 1964, p. 163.