



LISA **CORNALI** (ÉD.)
CYPRIEN **FUCHS**

PARENTÉS ÉLECTIVES

Figures et pratiques de la
filiation en histoire de l'art

PARENTÉS ÉLECTIVES

FIGURES ET PRATIQUES DE LA FILIATION EN HISTOIRE DE L'ART

LISA CORNALI, CYPRIEN FUCHS (ÉD.)

PARENTÉS ÉLECTIVES

FIGURES ET PRATIQUES DE LA FILIATION EN HISTOIRE DE L'ART

ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2025
Rue du Tertre 10
2000 Neuchâtel
Suisse

www.alphil.ch

DOI: 10.33055/ALPHIL.00623

ISBN: 978-2-88930-659-6

ISBN PDF: 978-2-88930-660-2

ISBN EPUB: 978-2-88930-661-9

Les Éditions Alphil bénéficient d'un soutien structurel de l'Office fédéral de la culture pour les années 2021-2025.

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Ouvrage publié avec le soutien de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel.

Ce livre est sous licence :



Ce texte est sous licence Creative Commons : elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original, sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

Illustration de couverture : Dante Gabriel Rossetti, *Giotto Painting the Portrait of Dante*, 1852, aquarelle et crayon sur papier, 36,8 x 47 cm, collection privée (Wikimedia Commons).

Aude Briau

**Martin Schongauer (vers 1445-1491)
et Albrecht Dürer (1471-1528) : un demi-siècle
d'une filiation indirecte**

À la fin du xv^e siècle, les gravures de Martin Schongauer rayonnent à travers toute l'Europe depuis Colmar, alors ville libre du Saint Empire romain germanique. Séduisant artistes et artisans, elles suivent le réseau bien développé des voies commerciales du continent pour alimenter des ateliers aussi bien allemands, tchèques, néerlandais, français, espagnols ou italiens. Leurs compositions sont répétées tant sur de minuscules objets gravés que sur de très grands panneaux peints, dans la sculpture monumentale et dans les vignettes de livres imprimés. Elles inspirent tout autant des praticiens parfois malhabiles, parfois fameux comme Albrecht Dürer. Et c'est justement de l'influence si prégnante – bien que située hors d'une relation traditionnelle maître-élève – exercée par Martin Schongauer sur le plus célèbre graveur de la Renaissance septentrionale qu'il sera question ici.

Dès 1505, l'humaniste alsacien Jacob Wimpheling énumère les artistes les plus célèbres de son temps, parmi eux : Martin Schongauer et « son élève » Albrecht Dürer¹. Une assertion contredite moins de

¹ « *Eius Discipulus Albert tüerer* », WIMPHELING Jacob, *Epithoma rerum Germanica usq ad nostra tempora*, Strasbourg, Johann Prüß l'Ancien, 1505, fol. 39v-40r.

dix ans plus tard par Christoph Scheurl, humaniste de Nuremberg et ami d'Albrecht Dürer :

« Avec tout cela à l'esprit, il y a une chose que je ne peux passer sous silence. Jacob Wimpheling, que je n'ai jamais manqué de mentionner avec un certain respect, écrit au chapitre 69 de son Epitome que Dürer était un élève de Martin Schongauer de Colmar. Mais Dürer quand je lui ai montré cela, m'écrivit et me confirma oralement, que son père [...] voulut l'envoyer, lorsqu'il atteint sa treizième année, en apprentissage chez Martin Schongauer en raison de son excellente réputation et écrivit à ce dernier à cet effet, mais dans le même temps Martin mourut. C'est pour cette raison qu'il devint un élève pour trois ans dans l'école de notre mutuel voisin et concitoyen Michael Wolgemut. Plus tard alors qu'il était un compagnon ça et là en Allemagne, et qu'il vint à Colmar en 92, les orfèvres Caspar et Paul, et le peintre Ludwig, comme l'orfèvre George à Bâle, tous frères de Martin, lui firent un excellent accueil. Non seulement il ne fut jamais un élève de Martin, mais il ne le vit en vérité jamais, bien qu'il le souhaitât énormément. »²

Cette mise au point précoce et précieuse clôt rapidement un éventuel débat sur la formation d'Albrecht Dürer dans l'atelier de Martin Schongauer. Car, en l'absence du texte de Scheurl, la seule comparaison de leurs œuvres respectives suggère une formation du jeune Dürer dans l'atelier colmarien.

² SCHEURL Christoph, *Vita reverendi patris domini Anthonii Kressen*, Nuremberg, 1515, cité dans : ASHCROFT Jeffrey, *Albrecht Dürer: Documentary Biography. Dürer's Personal and Aesthetic Writings, Words on Pictures, Family, Legal and Business Documents, the Artist in the Writings of Contemporaries*, 2 vol., New Haven; Londres, Yale University Press, 2017, 1180 p., ici vol. 1, pp. 417-418. Traduction de l'auteur. Malgré certaines réserves formulées à l'encontre de la fiabilité du texte de Scheurl (Armin Kunz, communication orale, octobre 2022; et SCHMITT Lothar, « La présence de Dürer à Bâle. Nouvelles réflexions sur une question ancienne », in : SCHMIDLIN Laurence (éd.), *La passion Dürer*, Milan : 5 Continents, 2014, pp. 458-465, ici p. 460, par exemple), celle-ci ne nous semble pas devoir être remise en question, en raison à la fois des liens d'amitié qui unissaient son auteur à Albrecht Dürer et de l'attention aiguë portée par ce dernier à son image à l'époque de la rédaction du texte.

L'historiographie a été longtemps empreinte d'une sorte de regret, celui d'un « rendez-vous manqué » entre les deux artistes³. En particulier, lorsque plusieurs années plus tard, Dürer, parti de Nuremberg en 1490 pour son tour de compagnonnage, ne parvient à Colmar qu'au début de l'année 1492, un an seulement après le décès de Schongauer. La recherche récente tempère néanmoins l'idée selon laquelle la ville alsacienne aurait été le but ultime du voyage de Dürer vers l'ouest – elle n'aurait constitué qu'une étape parmi d'autres dans le circuit du jeune Dürer – mais, par la même occasion, persiste à limiter l'influence de Schongauer à la période de formation de l'artiste (entre 1486 et 1494)⁴.

Cela dit, l'impact de Schongauer dans la création dürérienne revêt une force, une liberté et une longévité qui, en l'état des connaissances actuelles, ne connaît aucun équivalent. À ce titre, et en comparaison, l'influence presque insignifiante de Schongauer auprès de son seul élève connu, Hans Burgkmair l'Ancien, formé lui au sein de l'atelier colmarien, est éloquente.

Cette relation privilégiée de Dürer à l'art de Schongauer est tributaire d'un phénomène général – la dissémination des gravures de Schongauer à travers l'Europe⁵ – mais s'explique et se reflète également dans des aspects jusqu'à présent relativement peu étudiés. D'une part, les modalités de transmission du corpus schongauerien et, en particulier, le rôle sous-estimé mais néanmoins essentiel de certaines personnalités intermédiaires. D'autre part, la permanence de l'influence de Schongauer sur Dürer qui se manifeste bien au-delà de la période de formation de ce dernier. Enfin, il convient d'insister sur l'important rôle de vecteur joué par Dürer dans la diffusion des inventions de son prédécesseur.

³ Par exemple : ANZELEWSKY Fedja, *Dürer: Werk und Wirkung*, Stuttgart, Electa/Klett-Cotta, 1980, 275 p., ici p. 33.

⁴ Par exemple les deux expositions consacrées au jeune Dürer en 2012 : HESS Daniel, ESER Thomas (éd.), *The Early Dürer*, New York, Thames & Hudson, 603 p. et BUCK Stephanie, PORRAS Stephanie (éd.), *The Young Dürer: Drawing the Figure*, Londres, The Courtauld Gallery, 2013, 287 p.

⁵ Par exemple : SUCKALE Robert, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, 2 vol., Petersberg, Imhof, 2009, 463 p. et 320 p., ici vol. 1, p. 232.

Un si petit monde

Dans sa *Chronique familiale*, Albrecht Dürer décrit comment, après avoir été formé à l'orfèvrerie dans l'atelier paternel, il souhaite finalement s'orienter vers le métier de peintre, et comment son père – non sans un certain regret – accéda à sa requête en le plaçant en apprentissage dans l'atelier de Michael Wolgemut à Nuremberg (1486)⁶. À en juger par leur usage récurrent pour les œuvres produites dans son atelier (peintures de chevalet, miniatures, illustrations de livres, projets de vitraux, etc.), Wolgemut possédait un très grand nombre d'estampes de Martin Schongauer. Les variations qui en sont faites sont de nature multiple. Il peut s'agir de reprises de compositions entières – son *Baptême du Christ*⁷ suit fidèlement celle de Schongauer – ou, le plus souvent, de reprises de détails isolés et/ou réagencés, comme c'est le cas pour la figure de Joseph dans la *Nativité* d'un livre d'heures : vêtu d'un drapé similaire à celui de Jean dans la *Mise au tombeau* de Schongauer, le personnage a les traits de l'un des apôtres de la *Mort de la Vierge* du même graveur colmarien⁸. Le spectre des réemplois par Wolgemut et son atelier couvre à la fois des estampes célèbres et largement diffusées telles le *Cycle de la Passion* (fig. 6 et 8) et des images plus confidentielles comme le *Cerf et la Biche*⁹.

Cet emploi extensif du corpus schongauerien ne connaît pas d'équivalent à ma connaissance¹⁰ et pourrait refléter des liens privilégiés entre les ateliers franconien et colmarien. Cette donnée viendrait alors renforcer l'argument d'un séjour du jeune Martin Schongauer à Nuremberg dans les années 1460, précisément auprès de Hans Pleydenwurff, avant que ce même atelier ne soit

⁶ DÜRER Albrecht, *Lettres, écrits théoriques et traité des proportions*, traduction et présentation par Pierre Vaisse, Hermann, Paris, 1964, 212 p., ici p. 51.

⁷ Michael Wolgemut, *Le Baptême du Christ*, in : FRIDOLIN Stephan, *Schatzbehälter*, Nuremberg, Anton Koberger, 1491, 34^e figure, s. p.

⁸ GEORGI Katharina, *Illuminierte Gebetbücher: aus dem Umkreis der Nürnberger Pleydenwurff- Wolgemut Werkstatt*, Petersberg, Imhof, 2013, 239 p., ici pp. 135-143.

⁹ Elles sont indifféremment employées, parfois même simultanément, voir par exemple : Atelier de Michael Wolgemut, *Retable de sainte Catherine de Levinus Memminger*, vers 1485-1490, bois, 284 x 84 cm (pour chacun des volets), Nuremberg, église St. Lorenz.

¹⁰ Exception faite des graveurs contemporains qui se spécialisèrent dans la reproduction des gravures de Schongauer, voir LEHR Max, *Martin Schongauer und seine Schule 2*, vol. 6/9, Vienne, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1927, 415 p.



Fig. 1. Martin Schongauer, *Christ debout enseignant*, 1469, plume et encre noire, 20,7 x 12,4 cm, Londres, British Museum (1854,0628.23). © The Trustees of the British Museum.

justement repris par Wolgemut en 1472¹¹. Le dessin du *Christ debout bénissant* (fig. 1) est stylistiquement et techniquement ancré dans la production franconienne. Sa datation et son attribution à Martin Schongauer ne sont finalement redevables qu'à l'annotation manuscrite de Dürer en haut de la feuille: « *Ceci a été fait par le Beau Martin en l'an 1469* [Das hat hubsch martin gemacht jm 1469 jor]. » Si la feuille a effectivement été exécutée par le jeune Schongauer dans l'atelier Pleydenwurff-Wolgemut à Nuremberg, c'est peut-être là, alors qu'elle était demeurée dans l'atelier, que Dürer l'aurait obtenue près de vingt ans plus tard¹².

¹¹ SUCKALE Robert, *Die Erneuerung...*, pp. 215-241; KEMPERDICK Stephan, *Martin Schongauer: eine Monographie*, Petersberg, Imhof, 2004, 288 p., ici pp. 227-234.

¹² KEMPERDICK Stephan, *Martin Schongauer...*, pp. 68-69.

L'importante disponibilité des gravures de Schongauer chez Wolgemut est donc possiblement redevable aux liens personnels qui se seraient tissés entre Martin Schongauer et les artistes et artisans de Nuremberg et qui se seraient maintenus par la suite. Dans ce contexte, il faut également retenir deux autres éléments mentionnés par Scheurl : l'hypothétique correspondance entre Martin Schongauer et Albrecht Dürer l'Ancien, mais dont rien ne subsiste¹³, et l'hospitalité que les frères de Schongauer réservèrent à Dürer.

À l'issue de sa formation auprès de Wolgemut, Dürer effectue, comme c'était alors l'usage, un voyage de formation hors de sa ville natale (*Wanderjahre*). Au début de l'année 1492, il parvient à Colmar où il reçoit un « *excellent accueil* »¹⁴ de la part des frères du défunt Martin. L'expression employée par Scheurl semble témoigner également d'un réseau bien établi entre les deux ateliers, puisqu'il semble peu probable que les frères de Martin Schongauer aient accueilli n'importe quel jeune artiste de passage dans leur ville de cette manière. Sous cette qualification, on a souvent compris que la fratrie Schongauer avait ouvert à Dürer les portes de l'atelier, lui permettant de se familiariser avec des œuvres de Martin uniquement visibles *in situ*¹⁵. Là, Ludwig, Paul et Caspar Schongauer, eux aussi artistes, auraient pu jouer un rôle d'intermédiaire voire de substituts, dans la transmission de l'art de Martin Schongauer au jeune Dürer. Mais l'absence d'éléments concrets, tels que des témoins de la production artistique de ces hommes, restreint cette hypothèse.

¹³ KEMPERDICK Stephan, *Martin Schongauer...*, p. 234.

¹⁴ SCHEURL Christoph, *Vita...*, voir *supra*, p. 2.

¹⁵ TIETZE Hans et TIETZE-CONRAD Erica, *Der junge Dürer: Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505*, Augsburg, Benno Filser Verlag G.M.B.H., 1928, 447 p., ici p. 284 ; SMITH Jeffrey Chipps, *Dürer*, Londres, Phaidon Press, 2012, 448 p., pp. 42-43.

Dürer dans le Rhin supérieur

Les années de compagnonnage de Dürer constituent l'acmé de son exposition à l'art de Schongauer. Ses Vierges à l'Enfant (avec ou sans saint Joseph) (fig. 2)¹⁶ s'inspirent à la fois des gravures colmariennes telle la *Vierge à l'Enfant sur un banc de gazon*¹⁷, mais aussi de dessins qui devaient encore se trouver dans le fonds d'atelier comme la *Vierge à l'Enfant à l'œillet* (fig. 3). Ainsi, dans *La Sainte Famille* d'Erlangen (fig. 2), Dürer observe fidèlement la composition générale du sujet développé par Schongauer. Il reprend en particulier la physionomie caractéristique de ses Vierges : leur visage rond aux lourdes paupières et au large front, leurs doigts effilés et graciles, et la manière de dessiner les boucles de cheveux. Cette proximité avec le modèle est par ailleurs corroborée par l'inscription ultérieure au revers de la feuille : « *Martin Schön conterfait* », qui indique la confusion d'un des précédents propriétaires de la feuille quant à son attribution¹⁸. Pourtant l'œuvre montre aussi les premières inflexions de Dürer vis-à-vis de son maître d'adoption. Ainsi, chez Dürer, la tendresse et la proximité de la Vierge à l'Enfant sont plus exacerbées – et le seront presque toujours.

D'un point de vue technique, le système rationnel de hachures développé par Schongauer dans ses œuvres graphiques permet de suggérer textures et jeux de lumière subtilement modelés. Il est rapidement adopté par Dürer suivant ce que Stephanie Porras a qualifié « *d'imitation graphologique* »¹⁹.

¹⁶ Albrecht Dürer, *Vierge à l'Enfant avec deux études de draperies* (recto) / *Vierge à l'Enfant au pied d'un arbre et étude de main* (verso), vers 1491-1492, plume et encre brune, 20,5 x 19,7 cm, Londres, British Museum (1983,0416.2); Albrecht Dürer, *Sainte Famille*, vers 1492-1493, plume et encre brune, 29 x 21,4 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (KdZ 4174).

¹⁷ Martin Schongauer, *Vierge à l'Enfant sur un banc de gazon*, vers 1475, gravure au burin, 12 x 8,3 cm (Lehrs 36).

¹⁸ Le *Christ bénissant* (fig. 1) a également longtemps divisé les spécialistes dans son attribution à Dürer ou à Schongauer, voir par exemple : TIETZE Hans et TIETZE-CONRAD Erica, *Der junge Dürer...*, p. 284.

¹⁹ PORRAS Stephanie, « Dürer's copies », in : BUCK Stephanie, PORRAS Stephanie (éd.), *The Young Dürer: Drawing the Figure*, Londres, The Courtauld Gallery, 2013, pp. 57-72, ici p. 60.



Fig. 2. Albrecht Dürer, *Repos pendant la Fuite en Égypte*, 1491-1492, plume et encre brune, 20,8 x 20,4 cm, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Graphische Sammlung (H62/B 155).

© Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Graphische Sammlung.



Fig. 3. Martin Schongauer, *Vierge à l'Enfant à l'œillet*, vers 1475-1480, plume et encre brune, 22,7 x 15,9 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (KdZ 1377).
© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders.

Les trois dessins d'Erlangen, Londres et Berlin, considérés comme préparatoires à la première gravure au burin signée de Dürer, *La Vierge à l'Enfant à la libellule*²⁰, posent la question des circonstances de son apprentissage de la gravure en taille-douce, qui semble se dérouler au cours de ces années de voyage. Pourtant, il est difficile d'identifier après la mort de Schongauer un praticien virtuose actif dans le Rhin supérieur, capable d'enseigner directement à Dürer comment inciser une plaque de métal destinée à être imprimée²¹. L'entremise de l'un des frères Schongauer, Ludwig, dans la mesure où celui-ci est identifié comme l'auteur de quatre gravures marquées du monogramme «L+S», est souvent invoquée²². Or, en raison de la qualité plutôt médiocre de ces feuilles, cette hypothèse doit être définitivement rejetée: il ne peut s'agir ici d'un intermédiaire légitime entre Schongauer et Dürer²³. Il faut donc envisager que Dürer, par sa formation d'orfèvre et par ses qualités de dessinateur, se soit formé en autodidacte à l'art de la taille-douce²⁴. Seule son analyse fine des gravures de Schongauer lui aurait permis d'assimiler son vocabulaire graphique. Toutefois, la qualité des premières impressions de Dürer nécessite bien, quant à elle, un enseignement sous l'égide de praticiens aguerris et, là encore, bien que l'on ne puisse compter sur des sources archivistiques, les soupçons

²⁰ Albrecht Dürer, *La Vierge à l'Enfant à la libellule*, vers 1495, gravure au burin, 23,7 x 18,6 cm (SMS 2).

²¹ Bien que le burin soit l'un des principaux outils de l'orfèvre, la modulation des tailles d'un objet incisé et celle d'une plaque destinée à être imprimée est peu comparable. À ce sujet: FRITZ Johann Michael, *Gestochene Bilder: Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Cologne; Graz, Böhlau Verlag, 1966, 592 p., ici p. 438.

²² Le plus récemment: TEGET-WELZ Manuel, «Albrecht Dürer. Die Lehrjahre bei Michael Wolgemut», in: BAUMBAUER Benno, HIRSCHFELDER Dagmar et TEGET-WELZ Manuel (éd.), *Michael Wolgemut: mehr als Dürers Lehrer*, Ratisbonne, Schnell + Steiner, 2019, pp. 143-150, ici p. 150.

²³ L'hypothèse du maître BM, ancien membre supposé de l'atelier de Schongauer, aussi séduisante soit-elle, ne repose malheureusement sur aucun élément tangible, WEINBERGER Martin, «Zu Dürers Lehr- und Wanderjahren», *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 6, 1929, pp. 124-146.

²⁴ Par exemple: FEULNER Karoline, «Tradition und Innovation: Dürers Goldschmiedelehre als Grundlage für seine Druckgrafik», in: SANDER Jochen (éd.), *Dürer - Kunst, Künstler, Kontext*, Munich; Londres; New York, Prestel, 2013, pp. 22-25, ici p. 23; Anton Würth (communication orale, mars 2023).

pèsent une fois de plus sur l'atelier colmarien, probablement toujours en activité en 1492, et dont la qualité des tirages est exemplaire²⁵.

Si les activités précises de Dürer à Colmar et la durée de son séjour dans la ville demeurent hypothétiques, ce qu'il y vit le marqua longtemps. Le détail des pivoinies du grand panneau de *La Vierge au buisson de roses*²⁶ par Schongauer semble l'avoir suffisamment séduit pour qu'il le reproduise dans la *Vierge aux multiples animaux* au même emplacement que dans l'œuvre originale, au niveau du coude droit de la Vierge²⁷. Selon toute vraisemblance, le dessin de Dürer a été exécuté lors de son voyage en Italie en 1505-1507²⁸. Pourtant, la très grande fidélité des fleurs à leur modèle d'origine et le laps de temps qui sépare l'exécution du dessin de son passage à Colmar (plus de dix ans) laissent supposer que Dürer était en possession d'un relevé du motif. Avait-il par exemple à portée de main l'*Étude de pivoinies* du Getty Museum²⁹ que Fritz Koreny considère comme une étude préparatoire au panneau de Schongauer, et qui lui aurait été cédé par les frères de l'artiste³⁰? Ou Dürer aurait-il exécuté lui-même une copie de ce détail lors de son passage à Colmar³¹?

À cette exception près, aucune autre œuvre connue de Dürer ne cite exactement Schongauer³². Il est pourtant hautement vraisemblable que

²⁵ Anton Würth (communication orale, août 2023).

²⁶ Martin Schongauer, *La Madone aux buissons de roses*, 1473, peinture sur bois, 200 x 115 cm, Colmar, église des Dominicains.

²⁷ Albrecht Dürer, *La Vierge aux multiples animaux*, vers 1503-1507, aquarelle, plume et encre noire, 31,9 x 24,1 cm, Vienne, Albertina (3066).

²⁸ METZGER Christof (éd.), *Albrecht Dürer*, Munich; Londres; New York, Prestel, 2019, 487 p., ici pp. 170-173.

²⁹ Attribué à Martin Schongauer, *Étude de pivoinies*, vers 1472-1473, gouache et aquarelle, 25,7 x 33 cm, Los Angeles, Getty Museum (92.GC.80).

³⁰ KORENY Fritz, «A Coloured Flower Study by Martin Schongauer and the Development of the Depiction of Nature from van der Weyden to Dürer», *The Burlington Magazine* 133 (1062), 1991, pp. 588-597, ici p. 596.

³¹ Se pourrait-il que la feuille du Getty soit justement un *ricordo* de Dürer lui-même exécuté sur un papier de réemploi de l'atelier colmarien? Sur le filigrane: KORENY Fritz, «A Coloured Flower Study...», pp. 595-596.

³² Pour l'inventaire des copies dessinées de Dürer, voir: PORRAS Stephanie, «Dürer's copies», p. 70, note 5. Il me semble que l'hypothèse de Thomas Schauerte au sujet de

Dürer ait réalisé des copies d'après ses gravures, soit à Nuremberg, soit au cours de ses années de compagnonnage, suivant ainsi la méthode traditionnelle pratiquée dans les ateliers. À son retour à Nuremberg en 1494, Dürer a déjà « [copié] *beaucoup d'œuvres de bons praticiens pour acquérir la liberté de main voulue*³³ ». Il se révèle alors un parfait héritier de la méthode de combinaisons et recombinaisons des motifs de Schongauer apprise chez Wolgemut³⁴, qu'il continuera d'appliquer tout au long de sa carrière.

Émulation formelle et technique

Établi à la tête d'un atelier dans sa ville natale à partir de 1495-1496, Dürer abandonne les formes du gothique tardif au profit d'une esthétique empreinte de l'influence italienne et de ses observations de la nature, en particulier de ses préoccupations sur les proportions du corps humain. Cela ne l'empêche pas de continuer à mettre régulièrement à profit ses connaissances approfondies et peut-être même complètes du corpus schongauerien³⁵. Les motifs en sont systématiquement déformés, détournés, réinterprétés, asservis à la créativité propre de Dürer, mais il est possible d'identifier certaines compositions et/ou détails qui ont sa préférence et qui se retrouvent cités sur le temps long. Par exemple, Dürer se réfère régulièrement à la *Passion* de Schongauer pour ses

la marque de l'imprimeur de Leipzig Kachelhofen, reprenant très fidèlement la gravure de Schongauer *Armoiries à la patte de grue et au coq* (Lehrs 100) et attribuée à Dürer, doit être encore discutée, voir SCHAUERTE Thomas, *Dürer & Celtis*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 2015, 208 p., ici pp. 25-29.

³³ DÜRER Albrecht, *Lettres...*, p. 163.

³⁴ Voir *supra*, p. 108.

³⁵ À partir des citations identifiées dans ses œuvres peintes (ANZELEWSKY Fedja, *Albrecht Dürer...*), dessinées (STRAUSS Walter (éd.), *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 vol., New York, Abaris Books, 1974-1977) et gravées (SCHOCH Rainer, MENDE Matthias et SCHERBAUM Anna (éd.), *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Munich, Prestel, 3 vol., 2001-2004), on peut déterminer une partie des œuvres de Schongauer dont Dürer avait connaissance. En revanche, il est impossible de juger de celles dont il connaissait l'existence, mais qui n'ont pas fait l'objet de reprises dans sa production artistique.



Fig. 4. Martin Schongauer, *Ecce Homo*, vers 1475, gravure au burin, 16,3 x 11,5 cm, Colmar, musée Unterlinden (2006.3.3).
© Musée Unterlinden, Colmar.



Fig. 5. Albrecht Dürer, *Ecce Homo* (*Passion sur cuivre*), 1512, gravure sur cuivre, 11,5 x 7,4 cm. Belfort, Musée d'art et d'histoire (E. 37).
© Musée(s) de Belfort.



Fig. 6. Albrecht Dürer, *Ecce Homo (La Grande Passion)*, vers 1498, gravure sur bois, 39,6 x 28,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (4600-1877).
© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz.

propres représentations du même sujet (*Grande Passion, Passion verte, Petite Passion, Passion sur cuivre*). De l'*Ecce Homo* par exemple, dont Schongauer offre l'un des premiers modèles dans l'image imprimée (fig. 4), Dürer reprend pour sa *Grande Passion* vers 1498 la composition à deux niveaux unis par une forte diagonale. Cependant, il la fait pivoter de 45 degrés afin de lui donner une plus grande ampleur avec une percée sur le paysage (fig. 6)³⁶. En 1512, il conçoit une autre variante en respectant cette fois la vue de profil en plus de l'étagement de la version colmarienne, et en accroissant la monumentalité et la solennité de la scène (fig. 5).

Tandis que ses références formelles aux gravures de Schongauer sont constantes, Dürer complexifie très largement sa technique du burin. À l'inverse de Schongauer, chez qui on observe la recherche d'une certaine efficacité dans le tracé de chacune de ses lignes, Dürer renonce lui à la moindre économie dans son réseau de tailles, le mettant au service d'un rendu toujours plus illusionniste. Les accents de lumière résultent de rares zones de papier maintenues en réserve dans une composition toujours plus obscure. Si Schongauer travaillait à partir du « blanc », Dürer travaille désormais à partir du « noir »³⁷, proposant une maîtrise du médium – peut-être jamais égalée – qui culminera dans ses célèbres *Meisterstiche* (1513-1514).

³⁶ BRIAU Aude, « Martin Schongauer, *Ecce Homo* / Albrecht Dürer, *Ecce Homo (La Grande Passion)* », in : DELDICQUE Mathieu, VRAND Caroline, *Albrecht Dürer. Gravure et Renaissance*, Paris, In Fine, 2022, pp. 64-65.

³⁷ SAYRE Eleanor A., « Stylistic development's in Dürer's intaglio prints », in : SAYRE Eleanor A. (éd.), *Albrecht Dürer, Master Printmaker*, Greenwich (Connecticut), New York Graphic Society, 1971, pp. xv-xviii.

Dürer comme relais

Les feuilles de Schongauer régulièrement mises à profit pour la création de nouvelles œuvres devaient constituer chez Dürer – comme elles l'étaient chez Wolgemut – un matériel important du fonds d'atelier à disposition du maître et de ses compagnons. Parmi eux, Hans Schäufelin conçoit en 1507 les illustrations du *Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi* d'Ulrich Pinder³⁸. Si de nombreuses scènes sont inspirées de la *Grande Passion* de Dürer, Schäufelin ne peut se référer à *L'Arrestation du Christ* que Dürer n'achèvera qu'en 1510. Par conséquent, il recourt à la représentation antérieure de Schongauer en lui agrégeant des éléments repris à Dürer (fol. 24v, fig. 7). À la composition générale et aux personnages de saint Pierre et Malchus tirés du premier (fig. 8), il adjoint le type de paysages développés par le second dans *La Grande Passion* (fig. 7), série à laquelle il emprunte également le personnage de profil à l'extrême droite de l'image et tiré du *Portement de croix*³⁹. De la même manière, l'*Ecce Homo* de Schäufelin (également conçu pour le livre de Pinder), s'inspire de l'original de Schongauer, mais cette fois clairement par l'entremise directe de Dürer et de sa *Grande Passion*.

Au début du xvi^e siècle, les estampes de Dürer bénéficient à leur tour d'un immense succès à l'échelle de l'Europe entière, constituant de nouvelles sources d'inspiration pour les graveurs. En réinterprétant les propositions dureriennes, ces derniers maintiennent – consciemment ou non – les inventions de Martin Schongauer. À l'instar de Schäufelin, pour leurs propres représentations de l'*Ecce Homo*, Hans Wechtlin à Strasbourg et Lucas Cranach l'Ancien à Wittenberg suivent la disposition de trois-quarts de la scène dans la *Grande Passion* (fig. 7), ainsi que d'autres détails : l'enfant dans le coin inférieur pour Cranach (fig. 9), l'ouverture

³⁸ MÜNCH Birgit Ulrike, « Cum figuris magistralibus: Das Speculum passionis des Ulrich Pinder (Nürnberg 1507) im Rahmen der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur. Ein Passionstraktat mit Holzschnitten der Dürer-Werkstatt », *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 92, 2005, pp. 1-92, ici pp. 38-39.

³⁹ À noter par ailleurs que *L'Arrestation du Christ*, comme d'autres planches du *Speculum Passionis*, est révélatrice de la circulation des motifs dans l'orbite de Dürer puisqu'elle inspirera à son tour ce dernier pour sa *Petite Passion*. Albrecht Dürer, *L'Arrestation du Christ*, vers 1509, gravure sur bois, 12,8 x 9,8 cm (SMS 197).



Fig. 7. Hans Schüpfelin, *L'Arrestation du Christ*, 1507, gravure sur bois, 23,2 x 15,8 cm, Dijon, Bibliothèque municipale (9961).
© Bibliothèque municipale de Dijon.



Fig. 8. Martin Schongauer, *L'Arrestation du Christ*, vers 1475, gravure au burin, 16,3 x 11,7 cm, Colmar, musée Unterlinden (2006.3.1).
© Musée Unterlinden, Colmar.



Fig. 9. Lucas Cranach l'Ancien, *Ecce Homo*, 1509, gravure sur bois, 24,8 x 17 cm, Liège, musée Wittert – Université de Liège (8150).
© Musée Wittert ULiège.

sur le paysage chez Wechtlin⁴⁰. Il n'en demeure pas moins que ces trois versions de Schaüfelin, Wechtlin et Cranach conservent le contraste entre les deux groupes que marque l'estrade introduite pour la première fois par Schongauer.

« Un art reçu et appris, qui se sème, croît et donne les fruits de son espèce »⁴¹

Dürer ne rencontra jamais Schongauer, mais sut pallier efficacement ce coup du destin en se mesurant sur le long terme aux œuvres du maître qu'il s'était choisi. Par son entourage qui lui donna accès aux œuvres de Schongauer à Nuremberg, puis à Colmar, par l'observation assidue de ces dernières et par un travail d'imitation et d'interprétation, il adopta dans un premier temps la technique et le style du Beau Martin avant de s'en détacher, tout en intégrant au long de sa carrière certaines inventions formelles à ses œuvres propres, qu'il transmet à la génération suivante.

Bien que cet enseignement indirect ne soit pas le seul que retint Dürer, dont l'assimilation et l'utilisation permanentes d'inventions d'autres « maîtres » qu'il ne rencontra jamais (notamment Andrea Mantegna, Hans Pleydenwurff, Israhel van Meckenem) constituent l'un des ressorts de son talent, la filiation artistique qui le lie à Schongauer demeure prédominante, celle qu'a principalement retenue l'historiographie de Wimpfeling et Scheurl à Robert Suckale en passant par Lambert Lombard et Vasari⁴².

⁴⁰ Hans Wechtlin, *Ecce Homo*, 1506-1508, gravure sur bois, 21,3 x 16,9 cm. À ce sujet, voir KLEIN Alice, *Hans Wechtlin, peintre à Strasbourg à la veille de la Réforme*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2014, 1068 p., ici pp. 446-447.

⁴¹ DÜRER Albrecht, *Lettres...*, p. 197.

⁴² WITTERT Adrien, *Lettre de Lombard à Vasari. Notes sur la première école de gravure*, Liège, J. Gothier, 1874, pp. 142-144; VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (éd.), vol. VII, Paris, Berger-Levrault, 1984, 327 p., ici p. 63; SUCKALE Robert, *Die Erneuerung...*, p. 215.

Résumé

L'influence de Martin Schongauer sur Albrecht Dürer est l'affaire d'une vie. De son apprentissage chez Michael Wolgemut jusqu'à ses œuvres tardives, Dürer emprunte sans cesse à celui qui fut son maître indirect, bien qu'il ne l'eût jamais rencontré. Pourtant une solide filiation artistique unit les deux hommes et se reflète dans l'assimilation du style et du vocabulaire technique de Schongauer chez le jeune Dürer. Si ce dernier s'en détache, à mesure qu'il trouve son propre langage artistique, il ne cesse de tordre, d'adapter et d'ajuster les inventions formelles de Schongauer à ses propres créations. Celles-ci deviennent à leur tour une source inépuisable d'inspiration pour une nouvelle génération de graveurs (Hans Schäufelin, Hans Wechtlin, Lucas Cranach, etc.) dont les œuvres continuent de refléter, par l'intermédiaire de Dürer, les modèles schongaueriens.

Abstract

Martin Schongauer's artistic influence on Albrecht Dürer lasted for his whole career. From his apprenticeship with Michael Wolgemut to his very last works, Dürer continually borrowed from his predecessor, not directly but from his art production, as Dürer never had the opportunity to meet Schongauer. This strong artistic filiation is reflected in the young Dürer's assimilation of Schongauer's style and graphic language; and, if he progressively distinguishes from it as he acquires his own artistic style, he keeps adapting, adjusting, twisting Schongauer's inventions in his compositions. They become essential models for a new generation of printmakers such as Hans Schäufelin, Hans Wechtlin and Lucas Cranach the Elder, whose creations continue to show Schongauer's motives but through the mediation of Dürer.

Tables des matières

Remerciements	7
Lisa Cornali et Cyprien Fuchs	
<i>Introduction</i>	9
Frédéric Elsig	
<i>Le connoisseurship et la notion de filiation</i>	25
Mireia Castaño	
<i>Un « foyer » d'enluminure lyonnaise ?</i>	
<i>La filiation artistique à l'échelle de la ville</i>	39
Marine Thébaud	
<i>Réflexions sur la filiation artistique du Cavalier d'Arpin</i> <i>à travers la peinture de batailles</i>	57
Anne-Clothilde Dumargne	
<i>La filiation problématique des ustensiles fabriqués en alliage de cuivre.</i> <i>Le cas des chandeliers mobiles d'Europe du Nord (XIV^e-XVII^e siècles)</i>	77
Aude Briau	
<i>Martin Schongauer (vers 1445-1491) et Albrecht Dürer</i> <i>(1471-1528) : un demi-siècle d'une filiation indirecte</i>	105
Claire Dupin de Beyssat	
<i>Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues</i> <i>des peintres médaillés au Salon (1852-1880)</i>	125
Clara Lespessailles	
<i>Hippolyte Flandrin – J.A.D Ingres : l'atelier comme famille</i>	159
Marie Barras	
<i>« The Paris of America » : la mode parisienne décrite</i> <i>depuis New York à travers Vogue, Harper's Bazar</i> <i>et Cosmopolitan (1892-1927)</i>	181
Valentine Bernasconi	
<i>Prendre la pose. Nouvelles perceptions picturales</i> <i>à travers la main du chercheur</i>	205
Notices biographiques des auteur·e·s	225

Achévé d'imprimer

en février 2025

pour le compte des Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production : Sandra Lena

Dans sa biographie de Piero di Cosimo, Giorgio Vasari nous apprend que le peintre florentin, fils d'un orfèvre nommé Lorenzo, était élève de Cosimo Rosselli « dont il porta toujours le nom, parce qu'il regardait plutôt comme son véritable père celui qui avait procuré l'indépendance et le talent, par ses leçons, que celui dont il n'avait reçu que la vie ». Aux liens du sang, Piero préfère donc une filiation artistique et l'égide d'un maître. Par cette substitution, il se présente en héritier d'un illustre prédécesseur et valorise son propre travail.

À l'instar de Piero di Cosimo, nombre d'artistes se choisissent des figures tutélaires – ou désignent des disciples – dans un objectif d'autopromotion ou de légitimation. Les historiennes et historiens de l'art comme les critiques établissent également des parentés artistiques pour saisir ou construire les rapports de proximité entre personnalités créatrices ou entre mouvances plus larges. Omniprésente en histoire de l'art, la notion de filiation n'a pourtant jamais fait l'objet d'un examen terminologique. À travers l'Europe, du Moyen Âge au xx^e siècle, au croisement d'une multitude de techniques – peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, enluminure, orfèvrerie –, les textes rassemblés ici étudient les figures et les pratiques de la filiation artistique. Cet ouvrage initie ainsi une réflexion sur le sens et les enjeux de ces parentés électives.

ISBN : 978-2-88930-660-2



9 782889 306602