

Albrecht Dürer : célébration d'un voyage et innovations gravées

Hélène Grollemund

DANS **REVUE DE L'ART 2023/1 N° 219** , PAGES 70 À 75
ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.219.0070

Date de mise en ligne : 25/07/2023

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2023-1-page-70?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Hélène Grollemund

Albrecht Dürer : célébration d'un voyage et innovations gravées



1. Vue de la salle des portraits peints, exposition *Dürer war hier*, Aix-la-Chapelle.

Depuis le début des années 2010, plusieurs expositions monographiques ont proposé de nouvelles approches de la vie et de l'œuvre d'Albrecht Dürer, jusqu'à la dernière grande rétrospective de l'Albertina en 2019¹. Deux ans plus tard, c'est son voyage aux Pays-Bas qui a bénéficié d'une attention particulière. On pensait le sujet bien connu, vue l'abondante littérature sur ce voyage largement documenté par l'artiste lui-même. L'exposition *Dürer war hier, eine Reise wird Legende*, la dernière proposée par Peter van den Brink, directeur du Suermondt-Ludwig Museum d'Aix-la-Chapelle depuis 2005, ainsi que son volumineux catalogue, prouvent le contraire. Une seconde étape organisée par Susan Foister à la National Gallery de Londres, qui s'est substituée au musée royal des beaux-arts d'Anvers encore en travaux, en a présenté une version à

la fois plus large dans son sujet et plus restreinte dans le nombre d'œuvres exposées, sous le titre *Dürer's journeys. Travels of a Renaissance Artist*². Le résultat de l'enthousiasme et de l'immense force de persuasion de Peter van den Brink est impressionnant : 80 prêteurs internationaux, 191 œuvres à Aix-la-Chapelle, uniquement sur le voyage aux Pays-Bas, 120 à Londres, un catalogue allemand de 680 pages avec 37 essais rédigés par 28 auteurs.

À Aix-la-Chapelle, le début du titre de l'exposition, *Dürer war hier*, s'appliquait aussi bien à tout le voyage qu'à la ville elle-même, puisque l'artiste s'y arrêta sur son trajet vers les Pays-Bas, en octobre 1520 pour assister au couronnement de Charles Quint, et lors de son retour vers Nuremberg, en juillet 1521. La fin du titre, *Eine Reise wird Legende*, se trouvait illustrée dès la première salle de l'expo-

sition, dédiée à la vénération des artistes du XIX^e siècle pour Dürer et à leur interprétation du voyage. Y était également présentée la plus importante source manuscrite sur ce périple, le *Tagebuch*, connu par deux copies (Nuremberg et Bamberg), ainsi que deux pages conservées à Londres, tous analysés en détail par Alexander Marksches dans le catalogue. Dürer y note les œuvres des maîtres anciens et parfois de ses contemporains, qu'il n'hésite pas à aller voir, mais s'abstient de toute appréciation personnelle ou d'un quelconque enthousiasme : les peintures sont presque toujours seulement qualifiées de grandes, séduisantes, ou bonnes, ce qui étonne au regard des correspondances que l'on peut établir entre les œuvres de Dürer et celles des artistes des anciens Pays-Bas. Plus encore, aucune peinture de Quentin Metsys ne semble avoir retenu son attention, alors

que Dürer le connaissait bien, indice peut-être d'une rivalité entre artistes.

Dans la deuxième partie, cœur de l'exposition, se succédaient de façon impressionnante les grands portraits dessinés à la pierre noire ou au charbon³ (9 exposés sur 15 encore conservés), ceux à la plume et à l'encre, de plus petites dimensions et dont la possible appartenance à un livre d'esquisses reste débattue, enfin les délicats folios du carnet de dessins à la pointe de métal, dont une reconstitution était proposée sous forme numérique ; la succession se terminait par une salle ovale où des portraits peints par des artistes des Pays-Bas côtoyaient deux des trois seuls portraits que Dürer peignit lors de son voyage (*fig. 1*). Comme le souligne Till-Holger Borchert dans son essai, le maître s'inscrit dans la tradition néerlandaise (présence des mains, fond uni sur lequel l'ombre est portée) mais adopte un



2. Albrecht Dürer, *Portrait d'un jeune homme, Nicolaus Kratzer*, 1520, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.



3. Graveur anversois d'après des dessins de Dürer, *Crucifixion au trait*, vers 1558-1564, Amsterdam, Rijksmuseum.

cadrage bien plus serré que celui de ses contemporains. Christof Metzger et Peter van den Brink apportent de nouveaux éclairages sur ces portraits, et remettent plusieurs identifications en question. Témoin Nikolaus Kratzer, astronome de la cour de Henri VIII à partir de 1519, qui se rendit à Anvers afin de rencontrer Érasme, au moment même où Dürer traçait le portrait de l'humaniste. Pour Peter van den Brink, qui s'appuie sur son portrait peint par Holbein le Jeune en 1528 (musée du Louvre), on ne peut le reconnaître dans le dessin de la collection Rothschild mais bien plutôt dans celui du Kupferstichkabinett de Berlin (fig. 2). D'autres propositions sont avancées, prouvant que le débat n'est pas clos et suscitera encore bien des discussions. La confrontation avec des portraits dessinés de Lucas de Leyde, le seul artiste ayant suivi les traces de Dürer dans ce genre, montre avec évidence la différence d'approche des deux maîtres, l'un attaché à la personnalité de son modèle, l'autre plus distancé et précis dans les détails.

En complément des essais du catalogue consacrés à ces œuvres, Christof Metzger apporte une étude de tout premier ordre sur l'historique de tous les dessins liés au voyage aux Pays-Bas, la plupart ayant été rapportés par Dürer à Nuremberg et intégrés à son fonds d'atelier avant d'être dispersés.

Plusieurs salles ménageaient de petits chapitres monographiques, souvent complétés de dispositifs numériques. L'un d'eux était dédié aux nombreux dessins pour une grande composition mariale, jamais réalisée en peinture. L'hypothèse, déjà avancée par le passé, qu'ils pourraient témoigner d'une commande de Marguerite d'Autriche, est reprise par Stijn Alsteens. L'absence de mention à ce sujet dans le journal de voyage étonne pourtant, et il paraît plus convaincant, comme le suggère finalement l'auteur, d'y voir une initiative de l'artiste pour s'attirer les bonnes grâces de Marguerite, après qu'elle ait refusé le cadeau du portrait de son père Maximilien Ier. Les études d'ensemble et les grands dessins

de drapés ou de figures à la pointe de métal sur un papier soigneusement préparé montrent l'importance du projet que Dürer poursuivit à son retour à Nuremberg et qu'il dut abandonner faute de commanditaire.

La troisième partie de cette exposition était consacrée aux nombreuses appropriations par les artistes néerlandais des idées de Dürer, particulièrement celles développées dans ses gravures. Citons, outre Lucas de Leyde, le *Changeur de monnaie* de Marinus van Reymerswaele, qui emprunte en l'amplifiant un détail de la scène de la *Vierge au temple* de la série de la *Vie de la Vierge*; l'*Adam et Eve* de Jan Gossaert ou les délicates sculptures en bois de Conrad Meit, qui s'appuient sur le burin de 1504 ; les projets de vitraux de Dirk Vellert d'après l'*Apocalypse*. En guise de conclusion, deux dossiers analysaient l'un le *Grand calvaire*, l'autre la *Crucifixion au trait* (fig. 3), pastiche élaboré à partir d'une quinzaine de dessins à la pointe de métal ou à la pierre noire de Dürer. Tous appartenaient vraisem-

blablement au cardinal de Granvelle qui aurait pu, selon la proposition de Giulia Bartrum, commander cette grande gravure « inachevée » du grand artiste germanique dans les années 1558-1564, soit bien avant ce qu'il est convenu d'appeler la « Renaissance dürérienne »⁴.

En acceptant d'assurer la seconde étape de l'exposition, Susan Foister s'est démarquée de l'étape allemande dans la forme et dans le fond : aux cimaises d'une gamme de couleur restreinte et sombre d'Aix-la-Chapelle, elle a préféré des teintes vives et variées qui dynamisaient des espaces cloisonnés et moins vastes - parfois mêmes, un peu exigus. Malgré ces contraintes, elle a présenté tous les voyages de Dürer, du voyage d'apprentissage à partir de 1490 au périple des Pays-Bas. La sélection faisait la part belle aux œuvres de la National Gallery et du British Museum, avec notamment la précieuse petite peinture du *Saint Jérôme* et du *Corps céleste* à son verso, la grande *Vierge à l'iris* dont l'attribution à Hans Baldung Grien, proposée à Vienne en



4. Albrecht Dürer, *Étude d'une femme nue vue de face, avec des lignes de construction*, 1500, Londres, The British Museum.

2019, était remplacée par un prudent «atelier de Dürer», ou l'une des belles premières études conservées d'un nu féminin construit selon les principes géométriques à l'aide de la règle et du compas (1500) (fig. 4). Dès la deuxième partie consacrée au voyage vénitien de 1505-1507, l'attention était portée sur la circulation des modèles et leurs répercussions, et mettait en relation l'inspiration ou les exemples italiens (Jacopo de'Barbari, Giovanni Bellini par l'intermédiaire de Vincenzo Catena) sur les créations de Dürer, qui ont stimulé à leur tour la production des artistes du Nord (Gossaert, Vellert). Les relations amicales et échanges artistiques avec Patinir, bien documentés dans le Journal de voyage, étaient fort bien mis en valeur dans l'exposition par la juxtaposition d'un *Paysage fluvial avec saint Christophe*, dessin très libre sur papier lavé de bleu, et des neuf petites esquisses durériennes⁵, dont Patinir semble s'être inspiré et qui évoque les quatre saints Christophe sur papier gris

que Dürer offrit à Patinir. Deux autres sections étaient particulièrement réussies visuellement. Celle intitulée «Les observations de Dürer» réunissait, à côté des *Dames de Livonie*, trois feuillets du carnet de croquis ainsi que la vue du zoo de Bruxelles et la belle feuille d'animaux de Williamstown. Enfin, pour clore l'exposition, le spectaculaire *Saint Jérôme* exécuté pour l'agent portugais Rodrigo Fernandes de Almada, composition dont l'innovation frappa les peintres, de Joos van Cleve à Jan Sanders van Hemessen ou Lucas de Leyde.

Au Jeu de Paume de Chantilly, l'exposition consacrée à Albrecht Dürer, prévue de longue date mais reportée elle aussi en raison du Covid, s'attachait à montrer l'œuvre gravé du maître, la circulation des estampes en deçà et au-delà des Alpes, ainsi que les influences ou stimulations réciproques des artistes, qu'ils soient allemands ou italiens, voire même des anciens Pays-Bas. Fruit d'une collaboration étroite entre Mathieu Deldic-

que, directeur du musée Condé, et Caroline Vrand, conservatrice au Cabinet des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, elle présentait quelque 220 œuvres, dont près de 160 provenant de l'institution parisienne. Des feuilles de Dürer conservées au musée Condé de Chantilly punctuaient la démonstration, ainsi qu'une sélection de dessins parfois peu connus car rarement exposés ou publiés. Le grand intérêt de cette exposition et de son catalogue, outre le fait de déployer autant d'œuvres gravées et de montrer en leur entier les séries de l'*Apocalypse*, de la *Vie de la Vierge* ou des deux *Passions*, était de les confronter aux productions des contemporains de Dürer. Si ces allers-retours entre artistes sont en général bien connus, ils n'avaient jamais été montrés de la sorte.

En guise d'introduction, une petite section mettait en évidence la «révolution» provoquée par l'apparition et le développement de la gravure sur bois puis de la gravure en taille douce, et la dif-

fusion rapide, dans le Rhin supérieur et au-delà, du *Saint Martin partageant son manteau* et de la *Tentation de saint Antoine* de Schongauer. Le beau dessin de la *Tête de vieil homme avec une longue barbe* de Dürer, bien que postérieur de trente ans au burin du Colmarien, soulignait la permanence des modèles dans l'œuvre dessiné ou gravé de Dürer (fig. 5).

Les sections suivantes établissaient des dialogues avec un groupe d'œuvres ou un artiste. Citons les *Tarots dits de Mantegna* en vis-à-vis des livres copiés qu'en dessine Dürer, les pointes sèches du Maître du Livre de Raison dans le corpus duquel l'artiste puise une nouvelle iconographie, ou les importants burins de Mantegna, la *Bacchanale au silène* ou le *Combat des dieux puniens*. Les deux dessins exécutés en 1494 et après ces estampes du maître mantouan, malheureusement absents car exposés en 2019 à l'Albertina, auraient brillamment montré combien la pratique de la copie dessinée était fondamentale dans l'élaboration d'une individualité artistique. Les copies d'après les *Tarots* le suggéraient cependant bien et soulignaient combien Dürer s'affranchit très tôt de ses modèles et les réinterprète. Le *Combat des hommes nus* d'Antonio Pollaiuolo (vers 1470-1475) parachevait la réunion des trois grands exemples de graveurs du Quattrocento auxquels Dürer se référa pour son *Hercule à la croisée des chemins* (vers 1498-1499).

Ces dossiers illustrant les relations entre artistes étaient interrompus par deux fois grâce à la richesse des collections de la Bibliothèque nationale de France et à la muséographie, sobre mais raffinée. Toutes les planches de l'*Apocalypse* de 1498, ainsi que le frontispice ajouté pour l'édition de 1511, étaient présentées dans un espace aux lignes courbes, qui permettait de saisir d'un seul coup d'œil l'étendue de la maîtrise de Dürer, et son «coup de génie» (fig. 6) : rompant avec la tradition, il conçut une série de 15 planches gravées sur bois de grandes dimensions, séparées du texte imprimé au verso, et privilégiant les effets dramatiques grâce à l'utilisation de tailles variées qui laissent éclater les blancs ou densifier les ombres. Caroline Vrand souligne dans le catalogue les liens du *Saint Michel terrassant le dragon* avec la *Tentation de saint Antoine* de Schongauer ou avec des compositions de Mantegna ou de Dürer lui-même, dont la reproduction sur les cartels aurait été la bienvenue. Il faut cependant saluer le parti pris de sobriété qui laissait le visiteur tout à la contemplation de ce chef-d'œuvre. Le

principe muséographique était repris par la suite avec la *Grand Passion*.

Les relations de Dürer et de Jacopo de'Barbari faisaient l'objet d'une étude particulière. Disposées par couples – rythme binaire choisi par les commissaires dans les confrontations des estampes de Dürer et de celles de ses contemporains – elles éclairaient les influences réciproques et l'émulation entre les deux artistes, à travers des œuvres emblématiques qui ont été souvent convoquées pour déterminer leur niveau de contact et d'échange : *Les Quatre Femmes nues* de Dürer à côté de *La Victoire et la Renommée* de Barbari, les versions respectives d'*Apollon et Daphné*. Ces échanges étaient également bien mis en valeur avec le *Monstre marin* de Dürer, nu sculptural, à l'antique, dont Barbari reprit la pose pour sa figure alanguie et sensuelle de la *Victoire se reposant parmi les trophées*. La présence d'un même filigrane sur l'un des (trop rares) dessins figurant dans l'exposition, la *Tête de cerf* de 1504⁶, et sur cinq épreuves de Jacopo de'Barbari qu'il est possible de dater des années 1503-1505, amène Caroline Vrand à suggérer que les deux artistes se sont côtoyés en 1504 à Nuremberg. L'hypothèse, séduisante, semble être confortée par la mention d'un paiement de Maximilien Ier à Jacopo de'Barbari le 29 février 1504, juste avant son départ de Nuremberg pour Wittenberg, et vient ainsi s'ajouter à la possibilité d'une rencontre antérieure, lorsque Barbari, au service de Maximilien I^{er}, s'installe dans la ville franconienne en 1500.

Les représentations de nus et la question des proportions du corps humain suivaient logiquement ce chapitre, en commençant par le grand bois du *Bain des hommes*, hymne au nu masculin, et, comme nombre d'estampes de Dürer, sujet à diverses interprétations, de la plus immédiate (représentation d'un bain public communal) à la plus élaborée (allégorie des quatre humeurs, allusion ironique au cénacle des humanistes de Nuremberg). Si les gravures accompagnant les *Quatre livres sur les proportions du corps humains* ou les *Instructions sur la manière de mesurer à la règle et au compas* nous sont familières, les commissaires présentaient deux dessins de têtes de femmes conservés au musée Vivenel de Compiègne, et fort peu montrés jusqu'ici. Sans doute des études d'après le modèle, elles sont tracées avec une économie de moyens qui leur confère leur clarté et leur précision, et peuvent être mises en relation avec les *Livres sur les proportions*.



5. Albrecht Dürer, *Tête de vieil homme avec une longue barbe*, musée national du château de Malmaison, en dépôt à la fondation Custodia.

Les sections suivantes étaient articulées selon le même principe de confrontation, qui évitait la répétition grâce à l'alternance d'exemples d'évidentes copies (les célèbres burins de Marcantonio Raimondi copiant les bois de la *Vie de la Vierge* de Dürer) et de citations ponctuelles (la grande et spectaculaire gravure sur cuivre d'après Girolamo Genga (?), *La Carcasse*, dont la vieille femme qui la chevauche reprend la *Sorcière* gravée vers 1500 par Dürer (fig. 7). Des dessins venaient parfois jalonner la démonstration. Ainsi, pour évoquer les échanges entre Raphaël et le maître allemand, le carton, lacunaire, de putti jouant au tournoi juchés sur des sangliers, conservé au musée Condé, était-il placé à côté du *Fils pro-*

digue, montrant sa dette envers ce grand burin dans la représentation des animaux. Dürer savait en effet capturer le vivant et le paysage, auxquels était consacré un chapitre. Les commissaires ont eu l'heureuse idée d'emprunter le dessin de la *Cigogne* du musée d'Ixelles, qui capte tout autant l'attention que le fameux *Rhinocéros*, œuvre de référence pour les artistes et les naturalistes jusqu'au XVIII^e siècle.

Après les trois « cuivres magistraux », *Le Chevalier*, *la Mort et le Diable*, *Saint Jérôme dans sa cellule* et *Melancholia I*, exceptionnels dans leur maîtrise du burin, l'exposition s'achevait, tout comme son catalogue, sur le voyage aux Pays-Bas et les grands portraits. Des feuilles elles aussi remarquables étaient offertes aux

visiteurs. Toutes conservées à Chantilly, elles n'avaient de ce fait figuré ni à Aix-la-Chapelle, ni à Londres : les trois folios du carnet à la pointe de métal, où l'on découvre les saisissants portraits d'un jeune homme devant Saint-Michel d'Anvers ou ceux de quatre femmes de Berg-op-Zoom et de Goes, ainsi que le grand dessin préparatoire à la composition mariale élaborée par Dürer pendant son voyage, et à laquelle étaient dédiées quelques cimaises à Aix-la-Chapelle et à Londres.

Ces trois expositions se complétaient donc judicieusement, proposant un rassemblement mémorable d'œuvres, tant par leur quantité que leur qualité. Le catalogue d'Aix-la-Chapelle restera sans aucun doute une référence pour le voyage aux Pays-Bas malgré son format et son poids et d'aucuns lui préféreront celui de Londres, complet et utilement par les articles sur le site internet de la National Gallery. Celui de Chantilly offre de son côté des textes synthétiques sur toute la production gravée de Dürer et sa place dans le monde de la Renaissance ; s'y ajoutent des contributions sur l'histoire des collections du musée Condé (Nicole Garnier-Pelle), de la Bibliothèque nationale de France (Caroline Vrand) ainsi que sur le poids économique, artistique et intellectuel de Nuremberg au tournant du XVI^e siècle, favorisant le développement des relations entre les régions germaniques et l'Italie du Nord (Anne-Sophie Pellé).

Le célèbre burin d'*Adam et Eve* de 1504 (fig. 8) figurait dans chaque exposition, une œuvre que Rainer Hoffmann, déjà auteur de deux livres sur Dürer⁷, étudie de nouveau dans un petit ouvrage. Une première partie analyse successivement la gravure de 1504, la peinture de 1507, le bois de 1510 et le dessin de cette même année, afin d'en dégager leur spécificité et leur relation avec le récit de la Genèse. Le burin soulève de nombreuses questions d'iconologie que l'auteur reprend et discute dans les notes, nombreuses et parfois longues puisqu'il y cite expressément des passages plutôt qu'il ne les résume. Il ne se risque pas lui-même à une interprétation et s'appuie sur Wölfflin, selon lequel toutes ces interrogations rendent la gravure si problématique qu'il est impossible d'en comprendre le contenu. La peinture de 1507 (Madrid, musée du Prado) est, quant à elle, bien plus une mise en valeur de grands nus qu'une illustration de la tentation selon la Genèse. Comme dans le chapitre sur le burin, l'auteur rappelle l'existence



6. Salle de l'Apocalypse, exposition *Albrecht Dürer. Gravure et Renaissance*, Musée Condé, Chantilly.

Éditions Ophrys | Téléchargé le 09/06/2022 sur www.scs.cairn.info (IP: 216.73.217.92)



7. Marcantonio Raimondi ou Agostino di Musi, d'après Girolamo Genga ?, *La Carcasse*, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie.

de dessins préparatoires pour montrer quels changements Dürer a opérés lors de l'élaboration de la peinture, mais ne s'attarde pas sur leur caractéristique principale de nus construits selon des principes géométriques. Ce qui lui importe ici est de confirmer que Adam et Eve apparaissent avant la chute et non après, suivant en cela les auteurs qui l'ont précédé. Le sol aride et l'absence de végétation florissante dans la peinture, la forêt «dense comme la jungle» de la gravure, sont cependant des indices de la désobéissance du couple et du châtiement divin, tout comme les animaux qui les accompagnent, allégories des quatre tempéraments. L'œuvre montrerait donc qu'Adam et Eve vont atteindre le point de rupture de l'équilibre paradisiaque. C'est avec le dessin de 1510 (Vienne, Albertina) que l'auteur, après une longue description, ose une interprétation personnelle, après avoir repris l'analyse de Berthold Hind⁸ : Adam et Eve, enlacés et tenant conjointement la pomme, montrent qu'ils ont déjà décidé de devenir un couple; vus de dos dans une pose intime, ils semblent rejeter l'interdiction et mépriser la parole de Dieu et vouloir quitter le Paradis de leur propre chef. L'interprétation apparaît exagérée, ce que reconnaît d'ailleurs Rainer Hoffmann.

La dernière partie de l'ouvrage veut montrer dans quelle tradition se situent les représentations du Péché originel par Dürer et quelles en sont leurs spécificités, et ce à l'aide d'exemples choisis entre le IX^e et le XV^e siècle. Le sujet mériterait à lui seul un ouvrage volumineux et il aurait été plus pertinent de développer la dizaine de pages concernant les confluences et les divergences iconographiques chez les contemporains de Dürer. La description des œuvres rend toujours le lecteur attentif aux particularités de chaque représentation, mais l'absence de conclusion interroge sur la finalité de l'observation.

L'ouvrage peut se lire à deux niveaux et ainsi atteindre deux types de publics : le premier se concentrera sur le texte principal, qui lui fera plus ou moins scruter les détails des représentations de Dürer, le second pourra, dans l'appareil de notes, retrouver différentes interprétations proposées par des spécialistes de Dürer et de l'art germanique de la Renaissance. Ce parti-pris, s'il allège le texte, relègue malheureusement les discussions iconologiques fondamentales à l'arrière-plan, un parti-pris que l'auteur avait déjà adopté dans son ouvrage sur *Melancholia I*.



8. Albrecht Dürer, *Adam et Eve*, 1504, burin, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild.

Dürer war hier. Eine Reise wird Legende, Aix-la-Chapelle, Suermond-Ludwig Museum, 18 juillet - 24 octobre 2021.

Peter van den Brink (dir.).

Catalogue de l'exposition d'Aix-la-Chapelle : Suermond-Ludwig Museum, 18 juillet-24 octobre 2021, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2021, 679 p.

Textes par Stijn Alsteens, Sarvenaz Ayooghi, Giulia Bartrum, Andres Beyer, Till-Holger Borchert, Dana E. Cowen, Georg Josef Dietz, Dagmar Eichberger, Susan Foister, Astrid Hart, Annette T. Keller, Ellen Konowitz, Joseph Leo Korner, Heidun Lange-Krach, Marina Langner, Alexander Marksches, Maximilian P.-J. Martens, Christof Metzger, Birgit Ulrike Münch, Arnold Nesselrath, Dagmar Preisning, Jaco Rutgers, Thomas Schauerte, Larry Silver, Jeroen Stumpel, Peter van den Brink, Joris van Grieken et Christian Vogelaar

Dürer's Journeys: Travels of Renaissance Artist, Londres, The National Gallery, 20 novembre 2021 – 27 février 2022.

Susan Foister et Peter van den Brink (dir.).

Catalogue de l'exposition de Londres : The National Gallery, 20 novembre 2021-27 février 2022, Londres, The National Gallery et Yale University Press, 2021, 304 p.

Dürer's Journeys: Travels of Renaissance Artist.

Catalogue de l'exposition de Londres : supplement, Londres, National Gallery, 2021, 76 p. https://www.nationalgallery.org.uk/media/odeoogvm/durer-supplement_final.pdf

Textes par Ellen Konowitz, Alexander Marksches, Christof Metzger, Birgit Ulrike Münch, Dagmar Preisning, Jaco Rutgers, Thomas Schauerte et Christian Vogelaar

Albrecht Dürer. Gravure et Renaissance, Chantilly, musée Condé, 4 juin - 2 octobre 2022.

Mathieu Deldicque et Caroline Vrand (dir.).

Catalogue de l'exposition du Château de Chantilly, Musée Condé, 4 juin - 2 octobre 2022, Domaine de Chantilly & In Fine éditions d'art, 2022, 288 p.

Textes de Laura Aldovini, Stijn Alsteens, Anna Baydova, Aude Briau, Pauline Chougniet, Mathieu Deldicque, Marie-Pierre Dion, Nicole Garnier-Pelle, Alice Klein, Anne-Sophie Pellé et Caroline Vrand.

Rainer Hoffmann, Im Paradies. Adam und Eva und der Sündenfall. Albrecht Dürers Darstellungen, Vienne et Cologne, Böhlau Verlag, 2021, 176 p.

1. *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext*, Francfort, Städel Museum, 2013-2014, sous la dir. de Jochen Sander; *The Young Dürer. Drawing the figure*, Londres, The Courtauld Gallery, 2013-2014, sous la dir. de Stephanie Buck et Stephanie Porras; *Dürer e il Rinascimento. Tra Germania e Italia*, Milan, 2018, sous la dir. de Bernard Aikema et Andrew John Martin; *Der frühe Dürer*, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012, sous la dir. de Daniel Hess et Thomas Eser; *Neuer Geist und neuer Glaube. Dürer als Zeitzeuge der Reformation*, Nuremberg, Museen der Stadt, 2017, par Thomas Schauerte; *Albrecht Dürer*, Vienne, Albertina, 2019, sous la dir. de Christof Metzger et Julia Zaunbauer.

2. Le catalogue de Londres, publié avant celui d'Aix-la-Chapelle, reprend en partie ce dernier dans sa version imprimée; les essais qui n'y figurent pas sont accessibles sur internet via le site de la National Gallery : https://www.nationalgallery.org.uk/media/odeoogvm/durer-supplement_final.pdf (consulté le 10.11.2021)

3. Kohle, charbon, est le terme utilisé par Dürer dans son Journal et dans les textes anciens. La différence entre pierre noire et charbon est délicate à déterminer à l'œil nu et les notices techniques dans le catalogue se contredisent parfois.

4. Signalons à ce sujet la première et excellente exposition monographique dédiée à Hans Hoffmann, qui était présentée au Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg jusqu'au 21 août 2022, et son catalogue, fruits des recherches de Yasmin Doosry, ancienne directrice de la Graphische Sammlung de ce musée.

5. Tous deux à Berlin, Kupferstichkabinett.

6. Une datation réaffirmée clairement ici. En 1974, Strauss, en raison d'une mauvaise lecture du filigrane, avait daté la feuille de 1495, contre l'opinion de Winkler et de Panofsky; la datation avait été plusieurs fois reprise dans des publications ultérieures.

7. *Melancholia (Im Zwielflicht. Zu Albrecht Dürers Meisterstich Melancholia I*, Vienne, Cologne et Weimar, Böhlau Verlag, 2014, et *Im Glanze des Himmels. Putten-Motive im Werk Albrecht Dürers*, Vienne, Cologne et Weimar, Böhlau Verlag, 2019.

8. Dans le catalogue *Albrecht Dürer*, Vienne, Albertina, 2003, p. 404.