



N°3 L'image dans le récit I/II

- **Helmut Puff**

Barbara Dürer, 1514

(article traduit de l'anglais par Ariane Revel)

« *Vnd jm jrem tot sach sy fill liblicher, dan do sy noch daz leben hett* » (« Dans la mort, elle semblait beaucoup plus douce que lorsqu'elle était encore en vie »)¹. C'est avec ces mots qu'Albrecht Dürer, artiste de la Renaissance originaire de Nuremberg, conclut une note relatant les derniers mois de sa mère, Barbara – le récit commence au matin du 26 avril 1513, quand il faut forcer la porte de sa chambre (qu'elle ne pouvait plus ouvrir), et se termine avec sa mort, le 16 mai 1514. En réalité, Dürer revint sur sa description à plusieurs reprises. Au moment de terminer son récit, il fait cette imploration : « *vnd daz vns der allmechtig got daz ewig leben geb. Amen* » (« et que Dieu tout-puissant nous donne la vie éternelle. Amen »)². Mais, usant de « plume et d'encre » différentes, Dürer ajoute à cette phrase de conclusion la note que nous venons de citer à

¹ Albrecht Dürer, « Gedenkbuch », dans Hans Rupprich (éd.), *Schriftlicher Nachlass*, vol. 1 des *Autobiographische Schriften*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956, p. 37. *The Writings of Albrecht Dürer*, traduction de William Martin Conway, Londres, Peter Owen, 1958, p. 79. Une version légèrement modifiée de cet article a paru en anglais sous le titre « *Memento Mori, Memento Mei: Albrecht Dürer and the Art of Dying* » dans Lynne Tatlock (éd.) *Enduring Loss in Early Modern Germany : Cross Disciplinary Perspectives*, Leiden, Brill, 2010, pp. 103-132. Je tiens à remercier Arlette Farge pour m'avoir donné la possibilité de présenter ce travail à Paris dans son séminaire à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales ; Jean Hébrard pour son enthousiasme sans défaut et son regard critique ; Judith Lyon-Caen pour son accueil chaleureux ; Paulette Choné pour ses conseils avisés ; Florence Scheuer pour avoir lu ; et Rostom Mesli, enfin, pour m'avoir assisté si généreusement.

² Dürer, « Gedenkbuch », *Op. cit.*, p. 37.

propos de l'expression paisible de la défunte : « Dans la mort, elle semblait beaucoup plus douce que lorsqu'elle était encore en vie »³. L'absence de douleur dans la mort vient succéder, par ce dernier retournement, à l'agonie que Dürer avait décrite auparavant de façon extrêmement détaillée.

On trouve le récit de la dernière année de Barbara Dürer dans ce qu'on nomme le mémorial, ou « *Gedenkbuch* » ; il s'agit d'un folio présentant des écrits et une illustration de la main de Dürer⁴. La feuille de papier a dû faire partie d'un omnibus ou d'un ensemble de feuilles plus vaste, bien qu'aucun autre folio ne nous soit parvenu⁵. Le fragment constitue une sorte d'assemblage. Les éléments qui le composent – le récit de la mort de la mère n'en constitue qu'un (même s'il est de loin le plus détaillé) – ne forment pas un tout cohérent⁶. Premièrement, les deux pages que nous avons ici recouvrent des thèmes divers, qui sont liés entre eux de façon lâche, plutôt qu'étroitement ajustés ; deuxièmement, la charpente du texte, une fois dressée, a permis des ajouts et des extensions plus tardifs. Cette « incohérence » n'est pas la seule dans son genre. La structure du folio du mémorial de Dürer est comparable à celle d'autres textes de la Renaissance que leurs éditeurs modernes ont décrits comme des textes « autobiographiques »⁷. Les

³ Dürer, « *Gedenkbuch* », *Op. cit.*, p. 37.

⁴ Dürer, « *Gedenkbuch* », *Op. cit.*, pp. 35-38.

⁵ Berlin, Kupferstichkabinett, Cim. 32 (311 x 215 mm), dernière édition dans Michael Roth, *Dürers Mutter : Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 2006, pp. 26-29 (avec illustrations sur les deux pages). Voir aussi Fedja Anzelewsky, « Kreuztragung aus dem *Gedenkbuch* », dans *Dürer Holbein Grünewald : Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel*. Ostfildern-Ruit, Gerd Hatje, 1998, pp. 132-133. L'hypothèse que ce folio ait fait partie d'un ensemble plus vaste repose sur l'observation du fait que la première page de ce folio commence au milieu d'une phrase et sur l'existence de plusieurs marques de pagination. Heike Sahm a montré qu'un fragment portant des éléments de comptes est attaché au feuillet. Cela suggère que cette page commémorative s'est d'abord trouvée dans un livre de comptes, ce qui est commun pour ce type de notes (Roth, *Dürers Mutter*, « *Vom Sterben berichten : Aufzeichnungen Albrecht Dürers im Kontext der spätmittelalterlichen Autobiographie und der ars moriendi* », p. 45).

⁶ Pour une analyse détaillée, voir Heike Sahm, *Dürers kleinere Texte : Konventionen als Spielraum für Individualität*, Tübingen, Niemeyer, 2002.

⁷ La littérature sur l'histoire des autobiographies modernes est vaste, et elle continue de grandir. Les ouvrages qui suivent permettent de remettre mon interprétation en contexte : Stephan Pastenaci, *Erzählform und Persönlichkeitsdarstellung in deutschsprachigen Autobiographien des 16. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur historischen Psychologie*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993 ; Winfried Schulze (éd.), *Ego-Dokumente: Annäherung an den Menschen in der Geschichte* Berlin, Akademie, 1996 ; Klaus Arnold, Sabine Schmolinsky et Urs Martin Zahnd (éd.), *Das dargestellte Ich: Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bochum: Winkler, 1999 ; Kaspar von Greyerz, Hans Medick et Patrick Veit, (éd.), *Von*

textes de ce genre n'accueillaient pas seulement des informations variées ; parfois, ils étaient aussi le produit d'un processus d'écriture en couches successives, comme c'est le cas ici. En somme, le mémorial donne à voir une composition thématique et temporelle ; il lui manque la rigueur et le caractère fini qu'on associe au terme « texte » dans le langage commun. Il fonctionnait comme un registre, comme une archive.

Des textes comme le mémorial sont dirigés vers l'extérieur, et inscrivent les écrits d'une personne dans un réseau non-textuel d'actes et de liens humains. Néanmoins, il serait réducteur de voir ce document, ou d'autres similaires du début de la modernité, comme « perméables » ou « ouverts » à la sphère de l'interaction sociale, si nous ne prenions pas en même temps acte des ruptures internes, aussi infimes soient-elles, qui parcourent la structure du texte. La variation des registres sémantiques, pragmatiques... a laissé des traces dans le texte ; ce sont des marqueurs de différence, qui doivent être préservés pour l'analyse. Notre texte a bien évidemment été souvent exploité dans l'idée de trouver des informations sur la vie de Dürer ou sur les conditions sociales de cette période. Mais, trop souvent, cette approche a eu pour résultat de lisser les remous de sa surface. Dans le cas du mémorial de Dürer, ces signaux, ces vibrations, nous permettent de réfléchir aux réponses que le XVI^e siècle a mises en œuvre face au deuil⁸.

L'année 1514, pendant laquelle Albrecht Dürer perdit sa mère, Barbara, constitue un moment extraordinaire dans l'histoire de la mort. Lorsque, dix ans plus tard, la ville de Nuremberg eut lié son sort aux réformes de Luther, beaucoup

der dargestellten Person zum erinnerten Ich: Europäische Selbstzeugnisse als historische Quellen (1500-1850), Cologne, Böhlau, 2001 ; Gabriele Jancke, *Autobiographie als soziale Praxis: Beziehungskonzepte in Selbstzeugnissen des 15. Und 16. Jahrhunderts aus dem deutschsprachigen Raum*, Cologne, Böhlau, 2002 ; Helga Meise, *Das archivierte Ich: Schreibkalender und höfische Repräsentation in Hessen-Damstadt, 1624-1700*, Darmstadt : Hessische Historische Kommission, 2002.

⁸ Cette enquête correspond à un élément d'une monographie en cours sur la textualité dans l'imagerie de la Renaissance allemande : « *Pictorial Textuality: Text on Image in German Renaissance Art* ». Voir également mon article « *The Death of Orpheus (according to Albrecht Dürer)* », dans Basil Dufallo et Peggy McCracken (éd.), *Dead Lovers: Erotic Bonds and the Study of Premodern Europe*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 2006, pp. 71-95 ; et « *Violence, Victimhood, Artistry: Albrecht Dürer's "The Death of Orpheus"* », dans Mara Wade (éd.), *Gender Matters*, Amsterdam, Rodopi, à paraître.

des liens qui avaient rattaché les vivants aux morts, dans l'Europe catholique, furent rompus. Le purgatoire, lieu du châtement temporel des morts, n'existait plus, et la communauté des vivants et des morts s'était dé faite dans les villes et les territoires protestants. Les vivants ne pouvaient plus alléger la souffrance des défunts par des prières ou des intercessions. Quand Dürer mourut en 1528, les conditions de la mort et du mourir – que ce soit en termes théologiques ou en termes de pratique religieuse – avaient par conséquent considérablement changé.

Dans cet article, je discuterai l'idée de changements radicaux dans l'histoire de la mort, en mettant en avant les dynamiques culturelles qui persistent pendant toute cette période. Avant et après l'avènement du protestantisme, des scènes d'agonie mettent en œuvre des scénarios triangulaires liant les vivants, les mourants et le Christ. Comme nous le verrons, ces scénarios étaient fondés sur la proximité et la distance : ce que les mourants vivaient servait d'*exemplum* aux vivants, et les vivants cherchaient souvent à faire mémoire des vies des premiers après leur mort. Je mettrai ici en lumière tant les continuités que les changements dans l'histoire de la mort au XVI^e siècle : je m'attacherai d'abord à la textualité du mémorial et aux nombreuses strates d'information qui sont prises dans ce récit. Dans un second temps, j'élargirai l'analyse en explorant les fonctions pragmatiques de ce texte, dans la mesure où elles soutiennent un scénario qui met en scène le fait de mourir. Dans un troisième temps, je prendrai en compte le rôle des images dans ces scénarios. J'aborderai enfin la mort de Dürer lui-même : ce que nous en savons permettra pour finir d'élucider l'idée d'un « art de mourir » protestant, qui émerge à ce moment-là. En organisant les différents contextes en cercles concentriques autour de ce seul texte, j'espère donner à mon lecteur un sentiment de distance : c'est la pré-condition requise pour voir clairement – même en face de la mort.

La structure stratifiée du mémorial résulte d'abord des événements qui y sont rapportés. Ce folio rassemble des notes écrites pendant une certaine durée. Selon l'éditeur du texte, Hans Rupprich, les différents passages correspondent aux années 1502, 1503, 1506/07 et 1514. Dans le *Gedenkbuch*, Dürer relate la mort de son père, les présages dont il fut témoin (le miracle de la croix et une comète), et

la mort de sa mère. Il établit également une liste de ses possessions. Même si l'on peut trouver des similitudes thématiques entre les différentes strates distinctes, les épisodes narrés ne forment pas un récit linéaire⁹. Le passage révélant la situation financière de l'artiste, pour prendre un exemple particulièrement frappant, défie toute description générale qui rassemblerait l'ensemble des sections dans la catégorie spirituelle. Ce passage contient un inventaire des gains accumulés par l'artiste grâce à son atelier, ainsi que les pertes subies du fait de débiteurs ou d'assistants déloyaux ; la liste est probablement dressée entre 1506 et 1508. La mort de son père laissait sûrement présager celle de Dürer, et faire ses comptes, qu'ils soient financiers ou d'une autre nature, faisait partie des actes prescrits à celui qui voulait préparer sa mort¹⁰. Mais ce passage n'est pas construit seulement autour de l'idée de préparation à la mort, il l'est aussi autour de la fierté tirée de biens honnêtement acquis¹¹.

La meilleure façon de comprendre le *Gedenkbuch* est donc de le prendre comme une collection de *memorabilia*. A l'occasion, Dürer y incorporait des informations provenant d'autres personnes, tout spécialement quand ces informations complétaient les siennes¹². Cependant, le fil qui relie les différents éléments de cette collection est qu'il s'agit d'informations d'importance, tant pour leur auteur que potentiellement pour d'autres personnes appartenant à son cercle immédiat – j'y reviendrai plus loin¹³.

Il s'agit donc d'une collection de passages empilés, s'emboîtant en partie ; mais dans un second temps, on constate l'existence d'un *ordo temporum*, lui aussi composé de plusieurs strates. C'est particulièrement visible dans la section qui concerne le déclin de Barbara Dürer. Ce qui se produit durant une période d'un

⁹ La partition entre les passages est indiquée par des marqueurs comme « Amen », qui conclut le récit du père d'Albrecht Dürer père, comme le connecteur « *Item daz nachfolget* » (« Item qui suit ») pour introduire le passage sur ses possessions, et comme « *Nun solt jr wissen* » (« A présent il vous faut savoir »), formule par laquelle le passage sur sa mère débute.

¹⁰ La liste est incomplète. Dürer comptait parmi les citoyens les plus riches de Nuremberg. Sur ce point, voir Sahn, *Dürers kleinere Texte*, pp. 34-36.

¹¹ Un même esprit est discernable dans le portrait écrit qu'il fait de son père. Voir Dürer, « *Familienchronik* », dans Rupprieh, *Schriftlicher Nachlass*, p. 1-30.

¹² C'est le cas concernant les derniers moments de son père, auxquels Dürer n'assista pas, mais qu'il raconta en se fondant sur ce que les serviteurs lui dirent.

¹³ Le fait que ce que nous possédions ne constitue qu'un fragment, auquel manquent une préface ou d'autres types d'éléments paratextuels, rend l'identification de l'adresse plus difficile encore.

peu plus d'un an apparaît comme très résumé. Le mélange de rétrospection et d'introspection, le passé de l'époque racontée, le présent de l'écriture, et l'anticipation inquiète d'un futur dont l'aiguillon est tempéré par les prières produisent une temporalité complexe¹⁴. Ce sens du temps rappelle les *artes moriendi*, qui appelaient à se préparer durant sa vie au jugement dernier, afin d'assurer son salut¹⁵. Après avoir été témoin de la mort de sa mère, Dürer rend visible cette préparation par une formule qu'il avait précédemment employée, mais dans une version plus courte, à propos de la mort de son père¹⁶ ; il souhaitait que ses derniers moments se déroulent en famille et dans la paix, avec Dieu et les serviteurs de Dieu à son chevet : « *Gott der her verleich mir, daz jch awch ein selchs ent nem, vnd das got mit seinem himlischen her, mein vater, muter vnd freuwnd zw meinem ent wöllen kumen, vnd daz vns der allmechtig got daz ewig leben geb* » (« Que le Seigneur Dieu m'accorde à moi aussi une fin bénie, et que Dieu, avec ceux qui sont avec lui dans les cieux, mon père, ma mère, mes parents et amis, puisse être présents à ma mort. Et que Dieu tout-puissant nous donne la vie éternelle »)¹⁷. Cette formule évoque, entre autres des images du XVI^e siècle représentant des mourants entourés lors de leurs derniers instants par des membres de leur famille, des amis et d'autres personnes, et qui font de la transition de la vie à la mort un moment public.

Au moment d'écrire la maladie et la mort de Barbara Dürer, l'auteur reprend à plusieurs reprises son récit. Nous ne savons pas combien de temps après

¹⁴ Par exemple le *Dispositorium moriendi* de Johannes Nider, datant du XV^e siècle, est composé de trois parties : celle qui précède la mort, celle qui accompagne la mort et celle qui la suit. Voir Rainer Rudolf, « *Ars moriendi* (1) », dans *Theologische Realenzyklopädie*, vol. 4, Berlin, De Gruyter, 1979, p. 145.

¹⁵ Ce point a été noté, avant tout, par Sahn, *Dürers kleinere Texte*, pp. 22, 28, 37, 39-40. La meilleure introduction à la tradition de l'*ars moriendi* est celle de Nigel F. Palmer, « *Ars moriendi und Totentanz : Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter* », dans Arno Borst et al. (éd.) *Tod im Mittelalter*, Constance, Universitätsverlag Konstanz, 1993, pp. 313-334.

¹⁶ Dürer, « Gedenkbuch », *Op. cit.*, p. 36 : « *Der barmhertzig gott helff mir awch zw eim selligen end* » (« Que Dieu miséricordieux m'accorde aussi une fin bénie »).

¹⁷ Dürer, « Gedenkbuch », *Ibid.*, p. 37. Cf. « Gedenkbuch », p. 36, cité dans la note précédente. Pour les images de l'*ars moriendi* et leur réception potentielle, voir Palmer, « *Ars moriendi* », pp. 322-323 ; Arthur E. Imhof, *Geschichte sehen : Fünf Erzählungen nach historischen Bilder*, Munich, Beck, 1990, pp. 59-62. Dürer était certainement familier des contrepoinis satiriques de ces images dans *La Nef des fous*, best-seller du début de l'époque moderne auquel il avait contribué par des gravures sur bois. Voir Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Stuttgart, Reclam, 1964, pp. 136, 193, 313 (n° 38, 55, 85).

le décès de sa mère Dürer commença à prendre ces notes. Le fait qu'il ait commis une erreur dans le jour de sa mort – Rupprich note que le 17 mai 1514 tombait un mercredi, et non un mardi comme l'écrit à tort Dürer – peut suggérer un écart entre le moment où il fut témoin des événements et le moment où il écrivit, bien que nous ne puissions pas en être sûrs, étant donné qu'il fait la même erreur dans des documents plus tardifs¹⁸. Quoi qu'il en soit, Dürer fit à de multiples reprises des ajouts sur le folio : l'utilisation de l'espace, les différences d'encre et de graphies en sont la preuve. Ce processus d'écriture par couches successives, dont on pourrait presque dire qu'il est alambiqué, indique l'importance que ce récit particulier doit avoir revêtu pour son auteur.

Grâce aux preuves paléographiques, nous pouvons reconstruire jusqu'à un certain point la genèse de cette section. Quand Dürer décida de compléter la description de la mort d'Albrecht l'Ancien par celle de sa mère, le verso de la page était déjà couvert de notes, et d'une illustration. Néanmoins, il fit en sorte que le récit de la mort de sa mère suive immédiatement celui de la mort de son père, en tirant un trait pour séparer des événements distants de douze ans. Il remplit le reste du recto par quinze lignes serrées, mentionnant en formule conclusive la date de la mort de Barbara Dürer.

Il passa ensuite au verso, utilisant les marges en haut et à droite de la page. Là, il compléta au moins trois fois le récit : d'abord, par une description détaillée des soins qu'il avait prodigués à la malade agonisante – section qui se termine avec une référence à son âge au moment de sa mort –, puis par un passage sur l'enterrement de sa mère et sur sa propre mort à venir, et enfin avec une mention de l'expression paisible de sa mère dans la mort. Les *addenda*, tassés dans les marges, ont été séparés du récit portant sur le crucifix miraculeux, placé au centre de la page par un trait vertical¹⁹. La description vivante que fait Dürer est donc l'effet d'un montage, d'éléments ajoutés à des moments différents, de gros plans à partir d'angles variés, rassemblés dans le même cadre narratif.

¹⁸ Le fait que cette erreur soit commune suggère une interrelation entre ces différents écrits.

¹⁹ L'analyse la plus détaillée des preuves paléographiques est donnée dans *Dürers Mutter*, pp. 26-29, bien qu'étrangement, son auteur, Michael Roth, traite les notes du verso de la page de façon sommaire, sans souligner leur caractère stratifié.

Aucune édition, fût-elle aussi excellente que celle de Rupprich, ne peut rendre compte d'une telle intrication de traces. Mais une édition n'a-t-elle pas pour contrainte les deux dimensions de la page imprimée ? Contrairement à l'autographe, le folio édité est organisé séquentiellement, en suivant les strates historiques successives reconstruites par l'éditeur. Dans le vrai *Gedenkbuch*, en revanche, le temps s'organise de façon circulaire, les thèmes liés entre eux sont empilés les uns sur les autres, et l'écriture prend une dimension spatiale²⁰.

Pour finir, la structure complexe du mémorial affecte aussi la communication qu'il engendre. Après tout, écrire signifie se mettre en rapport avec l'autre. Durant les années 1500, l'écriture était rarement une pratique à usage personnel. Mais à qui s'adresse le mémorial ? Que Dürer ait dû avoir des lecteurs autres que lui-même est indiqué par la formule « *Nun solt jr wissen* » (« A présent il vous faut savoir »), formule qui précisément introduit le récit de la mort de sa mère. Le profil pragmatique du texte est par ailleurs attesté par l'appel de Dürer aux lecteurs du folio lorsqu'il leur demande de prier pour son père défunt (bien que l'adresse, dans ce contexte, « *jr all mein freunt* » (« vous tous, mes amis »), puisse être traduite en référence soit à des parents, soit à des amis, le premier sens étant probable, vu le contexte rituel de la description)²¹. Il n'est pas étonnant que les destinataires du texte apparaissent de façon plus évidente dans les passages concernant la mort, puisque les rituels autour du mort demandent l'assistance de personnes venues aider, et avant tout de membres de la famille. Ces sections contrastent avec d'autres, cependant, dont les adresses sont moins claires. Dans un espace compact, le *Gedenkbuch* unit différents modes textuels. Le texte oscille entre narration, description et souvenir ; des formules religieuses sont intercalées : elles ont fonction, entre autres, de ponctuer ou de souligner certains éléments.

Le mémorial est donc un texte poreux. Une analyse mot à mot mettrait en avant la façon dont les différents paramètres du texte – temporalité, processus

²⁰ En plus des récits sur la mort de ses parents, c'est aussi le cas des prodiges, du miracle de la croix et de la comète. La date à laquelle Dürer ajoute la note sur la comète n'est pas aisée à déterminer.

²¹ C'est ce que l'éditeur Hans Rupprich suggère (Dürer, « *Gedenkbuch* », *Op. cit.*, p. 38) qui annote « *frewnt* » comme « amis, parents » (*Freunde, Verwandte*)

d'écriture, public et modalités textuelles – s'entrecroisent et se chevauchent. Mais sa porosité reste manifeste. Parmi d'autres indicateurs, le folio présente une illustration représentant un des crucifix qui, dit-on, tombèrent du ciel de Nuremberg en 1503, tout spécialement sur des enfants (comme notre auteur le note). Dürer rapporte qu'il en a vu un (« *Vnder den [krewcz] allen hab jch eins gesehen jn der gestalt, wÿ ichs hernoch gemacht hab* » : « Parmi toutes les croix j'en vis une qui ressemblait exactement à celle que j'ai dessinée plus tard ») ; une simple image de Marie et Jean au pied de la croix portant Jésus, exécutée à grands coup de pinceaux, comme si elle était « faite » d'une seule pièce²².

On peut noter que la disposition du manuscrit place en parallèle l'illustration de la « croix » et le récit que fait Dürer de la mort de sa mère. Cet agencement de l'image et du texte peut revêtir une certaine signification, même si c'est la place disponible sur le feuillet qui l'a dicté. La composition de l'image est d'une simplicité saisissante : l'illustration rappelle l'iconographie religieuse de l'époque, et authentifie des représentations similaires²³. La crucifixion du Christ constitue la scène pivot du drame chrétien de l'incarnation et du salut de l'homme, tandis que sainte Marie et saint Jean pleurant au pied de la croix présentent la réponse appropriée des hommes au sacrifice du Christ pour l'humanité.

La comparaison du *Gedenkbuch* avec ce qu'on appelle la chronique familiale, ou « *Familienchronik* », datée de 1524, est instructive²⁴. Dans cette chronique familiale plus tardive, Dürer nota des informations concernant l'histoire de sa famille dans une « *ricordanza* » ou « *Hausbuch* » – c'était un genre relativement commun dans les familles patriciennes de Nuremberg, bien que rare dans le milieu des artisans²⁵. La chronique familiale recueillait des informations

²² Sur ce miracle énigmatique, dont l'occurrence est attestée par d'autres sources, voir Sahn, *Dürers kleinere Texte, Op. cit.*, pp. 31-33.

²³ Dürer représenta cette scène à plusieurs reprises, avant et après 1503, notamment parce qu'elle fait partie de l'iconographie du cycle de la passion, dont il produisit plusieurs séries. La composition la plus proche du « miracle de la croix » est probablement le « Christ sur la croix » du cycle de la passion de 1511. Voir Martin Sonnabend, *Albrecht Dürer : Die Druckgraphiken im Stadel*, Francfort, Stadel Museum, 2007, p. 189. Voir aussi : *ibid.*, pp. 127 et 171 ; Klaus Albrecht Schröder et Maria Luisa Sternath, *Albrecht Dürer*, Vienne, Albertina, 2003, p. 322.

²⁴ Dürer, « Familienchronik », pp. 27-34.

²⁵ Voir Urs Martin Zahnd, *Die autobiographischen Aufzeichnungen Ludwig von Diesbachs : Studien zur spätmittelalterlichen Selbstdarstellung im oberdeutschen und schweizerischen Raume*,

importantes pour les vivants mais aussi pour les futurs membres de la famille ; parmi ces informations, on trouvait le nom des ancêtres, les lieux d'origine et d'habitation, les dates de naissance, de baptême et de mort et, à l'occasion, des anecdotes racontées d'une façon très factuelle. Comme telle, elle s'appuyait sur les notes archivées dans le mémorial, ainsi que, peut-on penser, sur des souvenirs et des documents. De fait, l'artiste se réfère dans la « *Familienchronik* » à des précurseurs²⁶. Nous aurions donc des informations sur ce qu'on appelle le « *Gedenkbuch* », même si le folio en question ne nous était pas parvenu. Pour la « *Familienchronik* », l'auteur reprend les mêmes informations, dans un format narratif homogène. Par exemple, les mentions des morts des membres de la famille se terminent systématiquement par un « Amen » conventionnel. Il a supprimé ce qui semblait superflu – comme la mention de la comète. Le fait que l'observation sur l'expression paisible de Barbara Dürer apparaisse dans le mémorial mais pas dans la chronique familiale est cohérent avec la logique de chacun des deux textes.

Dans le mémorial de Dürer, l'agonie de Barbara Dürer devient une occasion de relire sa vie comme un chemin de souffrance personnelle. Le lecteur apprend que deux ans après la mort de son époux, elle emménagea dans la maison de son fils, où pendant neuf ans elle mena une vie plutôt solitaire, marquée par la faiblesse physique et la maladie : « *Dans sy het kein gesunde czeit nie noch meines vaters tot* » (« Après la mort de mon père, elle ne fut plus jamais en bonne santé »)²⁷. Le retour en arrière alors effectué embrasse l'ensemble de la vie adulte de Barbara. Dürer rapporte qu'elle donna le jour à dix-huit enfants (trois d'entre eux atteignirent l'âge adulte) ; elle survécut à plusieurs maladies qui mirent sa vie

Berne, Burgerbibliothek, 1986, pp. 279-377. Pour Florence, voir Mark Phillips, *The "Memoir" of Marco Parenti : A Life in Medici Florence*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1987, pp. 33-37. Pour Nuremberg, voir Andrea Kammeier-Nebel, « *Der Wandel des Totengedächtnisses in privaten Aufzeichnungen unter dem Einfluß der Reformation* », dans *Das dargestellte Ich*, pp. 93-116. Kammeier-Nebel tisse une toile de fond à partir d'un large corpus d'ego-documents – sans inclure Dürer. Elle montre comment à la fin du XVI^e siècle, l'expression émotive du chagrin lors de la mort de membres de la famille se fait plus commune.

²⁶ Sahm met en évidence le fait que la référence à « l'autre livre » n'indique pas forcément que l'ensemble du livre était consacré à ce type de notes, comme Rupprich et d'autres l'ont supposé. De fait, elle suggère que ce livre ait pu être un livre de compte (Sahm, *Dürers kleinere Texte*, *Op. Cit.*, pp. 26-28).

²⁷ Dürer, « *Gedenkbuch* », *Op. cit.*, p. 37.

en danger, jusqu'à ce que dans son vieil âge elle contractât une maladie – dont le nom ne nous est pas donné – à laquelle elle résista pendant un an avant d'y succomber. La perspective narrative fait par conséquent de sa mort le point culminant d'une vie de douleurs. La mort de Barbara Dürer, « *jr tot* » – « *sa mort* » - est la *summa* d'une *vita*.

La description de la vie d'un individu comme progression vers sa fin invite à croiser le récit du mémorial avec l'émouvant portrait de Barbara Dürer âgée, au seuil de la mort²⁸. Le dessin porte une inscription qui le date du 19 mars 1514, environ deux mois avant sa mort. Cette représentation d'une femme marquée par la maladie et par la souffrance est caractérisée sur le feuillet comme celle d'une personne particulière, bien qu'elle ne soit pas appelée par son nom : « *Daz ist Albrecht Dürers muter, dÿ was alt 63 jor* » (« Ceci est la mère d'Albrecht Dürer, qui avait soixante-trois ans »). L'artiste compose l'inscription qui figure sur le dessin à ce moment-là, avant de le mettre à jour après le 16 mai 1514, y ajoutant la date de sa mort²⁹.

Ce portrait, avec sa physionomie sculptée – le haut du corps reste à l'état d'esquisse – est à la fois un instantané et un mémorial. Tout se passe comme si les rides et les marques profondes sur son visage portaient l'empreinte du temps et pouvaient rendre cette *vita* plus proche³⁰. Mais la bouche de Barbara est fermée ; le regard de la vieille femme se détourne du spectateur – il est dirigé vers quelque lieu lointain³¹. Erwin Panofsky a attiré l'attention sur les yeux dissemblables : cette différence contribue à rendre insaisissable l'objet de ce regard intense³². En même temps, l'effet du dessin est souligné par le fait qu'il participe d'un réseau

²⁸ Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 22 (422 x 306 mm). Voir Roth, *Dürers Mutter*, *Op. cit.*, pp. 24-25.

²⁹ Il ne s'agit pas du seul cas dans l'œuvre de Dürer. L'artiste composait des inscriptions sur certaines de ses œuvres après les avoir terminées, et il mettait à jour les descriptions et les complétait. Le portrait de son maître, Michael Wolgemut, âgé de quatre-vingt-deux ans, fournit un exemple comparable : peint en 1516, il est complété par une note contenant des informations sur sa mort en 1519. (Voir Roth, *Dürers Mutter*, *Ibid.*, pp. 30-31).

³⁰ Pour une analyse du point de vue médical, voir Wolfgang Pirsig, « *Dürers Mutter – aus ärztlicher Sicht* », dans *Dürers Mutter*, *Op. cit.*, pp. 17-22.

³¹ C'est vrai des peintures de femmes de Dürer en général, qu'il s'agisse de portraits ou de représentations de saintes.

³² Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1955, p. 171.

de références, auquel appartiennent des écrits, des images et des inscriptions – on a affaire à un processus de « mémorialisation » que Dürer a produit, établi, et modelé.

La douleur isole ; la souffrance relie. De la même manière que les affres de la mort de Barbara Dürer apparaissent comme la synthèse de l'histoire de sa vie, la documentation sur la mort que le mémorial fournit sert de modèle – c'est à dire d'exemple d'une vie et d'une mort chrétiennes. Dans le « *Gedenkbuch* », la mère mourante joue le rôle d'un autre soi – pour reprendre la formule de Christian Kiening – ou, comme dans ce cas, d'un *alter ego* étroitement apparenté³³. Selon Albrecht, Barbara Dürer endura stoïquement les nombreuses épreuves de son existence. Après la mort de son mari, elle se consacra essentiellement à la prière et à des œuvres pieuses et bonnes. Elle se mit à instruire ses frères chrétiens, et en particulier ses enfants³⁴. Dürer fait de sa mère un portrait stylisé : celui d'une pieuse veuve chrétienne. Le terme « veuve » apparaît dans la section consacrée à la mort de son père ; l'adjectif « pieux » apparaît de nombreuses fois, de façon posthume, comme pour célébrer la personne qui vient d'être décrite³⁵. Quand sa dernière heure fut venue, elle prit sur elle d'exhorter son fils à se préparer à sa propre mort par « *schöner ler* » (« une bonne instruction »), en l'admonestant et en lui conseillant d'éviter le péché. L'anecdotique est mêlé à l'exemplaire. Dans le mémorial, la vie de Barbara Dürer, vie de souffrance, se transforme en une propédeutique pour la vie humaine prise comme progression vers la mort. L'*exemplum* est d'autant plus convaincant qu'il s'agit d'une humble femme au foyer³⁶.

³³ Christian Kiening, *Das andere Selbst : Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, Munich, Wilhelm Fink, 2003.

³⁴ Dürer, « *Gedenkbuch* », *Op. cit.*, p. 37 : « *vnd jr meinster geprawch was vill in der kyrchen, vnd stroffet mich albeg fleisig, wo jch nit woll handelt. Vnd sy het albeg meing vnd meiner prüder gros sorg for sünden, vnd jch ging awz oder ein, so was albeg jr sprichwort: ,ge jn dem nomen Cristo!‘ Vnd sy tette vns mit hohem fleis stettiglich heilige vermanung, het albeg grosse sorg vür vnser sell. Vnd jre gute werck vnd barmherzikeit, dy sy gegen jderman ertzeigt hat, kan jch nit gnugsam anzeigein und jr gut lob* ».

³⁵ *Ibid.*, pp. 36-37.

³⁶ Ce point est explicité dans Johannes von Staupitz, « *De imitanda morte Jesu Christi libellus* », dans J.K.F. Knaake (éd.), *Johann von Staupitzens sämtliche Werke*, vol. 1 : *Deutsche Schriften*, Potsdam, Krausnick, 1867, p. 78. Sur ce thème, voir Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption : Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone

Des traits exemplaires sont ainsi accordés à la mort de Barbara Dürer. Toutefois, la mort était un reflet de la vie de chacun – c’est du moins ce que l’on croyait. En ce sens, aucune mort ne ressemble à une autre. Cependant, *ce dont* Barbara avait fait l’épreuve, l’auteur du texte en ferait inévitablement l’épreuve aussi. La mort, et le fait de mourir, agissaient donc comme une incitation à observer méticuleusement, et à apprendre par l’observation. Tout chrétien devait apprendre cette ultime leçon : comment bien mourir. Ce n’est pas par hasard que la méditation de Dürer trouve son point culminant dans un « *ich awch* » plein d’emphase ; « moi aussi » : « *Got der her verleich mir, daz ich awch ein selichs ent nem* » (« Que le Seigneur Dieu m’accorde à moi aussi une fin bénie »)³⁷.

Mourir courageusement relie les générations. Dans cette généalogie de la mort, chaque détail justifie une attention et une documentation scrupuleuse. La communication *via* la perception sensible se révèle décisive, en particulier dès lors que les mots peuvent manquer au mourant, comme ce fut le cas pour Barbara Dürer. Dans ses derniers moments, elle « aperçut » une vision que celui qui se tenait à ses côtés pour la soigner ne put pas voir, « quelque chose d’effrayant », et cela se passait à un moment où elle ne communiquait plus par la parole (« *vnd het doch for lang nit gerett* » ; « pendant longtemps, elle n’avait pas parlé »)³⁸. Et pourtant, dans le récit, la perception du fils fait écho à celle de la mère ; « il vit aussi », écrit-il, en utilisant le même mot allemand « *sach* » employé pour décrire la vision de sa mère, une ligne en dessous de cette première mention. Dürer utilise le verbe une troisième fois quand il résume le caractère chrétien de sa mère, « *Item jr meinst frewd ist albeg gewest, von got zw reden, vnd sach gern dy er*

Books, 1991. A propos de la mort, voir Lucinda M. Becker, *Death and the Early Modern Englishwoman*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 33. Klaus Staeck, dans une affiche de 1971, année du cinq-centième anniversaire de la naissance de Dürer, utilisa le célèbre dessin de Barbara Dürer, y ajoutant le texte suivant : « *Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten ?* » (« Loueriez-vous une chambre à cette femme ? »), faisant ainsi d’une physionomie individuelle célèbre un *exemplum* de la femme âgée et malade. Voir Roth, *Dürers Mutter*, *Op. cit.*, p. 176. L’artiste américain Robert Arneson utilisa le dessin de Dürer à l’appui d’une critique des idéaux modernes de la beauté dans « *Mother Dürer’s* » (1979), une sculpture de terre cuite présentée au Metropolitan Museum à New York. Voir http://en.wikipedia.org/wiki/File:'Mother_D%C3%BCrer',_glazed_earthenware_by_Robert_Arneson,_1979,_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg.

³⁷ Dürer, « Gedenkbuch », *Op. cit.*, p. 37.

³⁸ *Ibid.*

gottes » (« parler de Dieu fut toujours son plus grand bonheur, et elle contemplait (*sach*) avec joie l'honneur de Dieu »)³⁹. En outre, sa douleur se reflète dans la douleur de son fils : « *Do fan hab jch solchen schmerczen gehabt, daz jchs nit awsprechen kan* » (« J'en éprouvais de telles douleurs que je ne pouvais l'exprimer »), écrit Dürer à propos du moment où son épreuve à elle est terminée⁴⁰. De nouveau, un mot, « *schmerczen* » (« douleurs ») est utilisé deux fois, entrelaçant le départ de Barbara dans la douleur (« *verschid mit schmerczen* ») avec la lamentation de l'artiste sur le fait qu'elle soit passée dans l'autre monde – un pont est ici jeté au-dessus de ce qui, ultimement, constitue toujours la suprême séparation : la mort.

L'interaction intime entre la mère et le fils paraît dominer le récit de la mort de Barbara Dürer. Le lit de la vieille femme infirme avait été dressé au centre de la maison, nous l'avons lu plus tôt ; cependant, les autres membres de la maisonnée dont on peut penser qu'ils ont été témoins de la scène de sa mort sont laissés dans l'ombre par le récit. Quand le père de Dürer mourut en 1502, seule une servante était présente. Dans les limites du passage sur la mort de sa mère, les autres sont cantonnés aux prières pour la famille.

« La mort, écrit Philippe Ariès, est réglée par un rituel coutumier »⁴¹. Entre autres fonctions, le mémorial enregistre ces rituels tels qu'ils furent administrés au parent mourant ; ici, il s'agit d'une sorte de testament, portant témoignage des excellents soins qu'elle reçut (avec des implications possibles pour la mort future de Dürer lui-même). Barbara Dürer ne connut pas la mort soudaine qu'on craignait à la fin du Moyen Age ; une *mors repentina*, disait-on, laissait les hommes extrêmement vulnérables au moment où l'on avait le plus besoin de soutien. Un passage bien ordonné dans l'autre monde avait lieu en compagnie des vivants, appelés à fournir un soutien essentiel dans les affaires spirituelles aussi bien que corporelles. C'est ainsi que Barbara Dürer mourut, et c'est ce que le mémorial dit au lecteur.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 12. Voir aussi Norbert Elias, *La Solitude des mourants*, Paris, Bourgois, 1998.

Comme on l'a remarqué plus haut, l'entrée de Barbara Dürer dans la maladie déclencha une multitude d'activités dans la maison dont elle faisait partie. Le matin où il fallut entrer de force dans sa chambre, elle fut transportée dans un lieu où elle pouvait être soignée et réconfortée lorsqu'elle en avait besoin⁴². Si on les interprète correctement, certains signes annoncent la mort imminente d'une personne ; ce fut le cas ce matin fatidique de 1513. Puisque sa mort paraissait imminente, elle reçut les derniers sacrements sans attendre, bien qu'elle ait vécu après plus d'un an⁴³. Elle bénéficiait d'une indulgence pontificale plénière, note le « *Gedenkbuch* », destinée à la soulager de toute pénitence pour ses péchés au purgatoire ; elle reçut une boisson d'adieu liturgique. Après sa mort, Dürer pourvut aux plus belles funérailles qu'il put se permettre – ce sont quelques-uns des actes qui sont notés ici⁴⁴. Ces passages ne témoignent pas simplement des soins prodigués par tout un foyer aux prises avec la mort d'un des siens (même si de façon remarquable, la plupart d'entre eux, parmi lesquels la femme de Dürer, Agnes, n'ont laissé aucune trace dans le récit) ; le récit, avec ses nombreuses mentions de gestes officiels, est lui même pris dans cette communauté. Par sa nette insistance sur le récit et la consignation des faits, le mémorial donne de Dürer le portrait de quelqu'un qui a pris un soin exemplaire de sa mère, et rend ce portrait visible à tout le cercle de ses « amis ». Le passage a indéniablement un ton apologétique. Son père mourut alors qu'Albrecht le Jeune était temporairement absent⁴⁵. Mais il fut assidu au chevet de sa mère, nous dit-il, faisant ce qu'il pouvait pour l'accompagner dans son dernier voyage.

Mais, en enregistrant ce qu'il observait, Dürer rassemble aussi les preuves de l'efficacité des rites religieux accomplis pendant ce moment de crise. Le départ de Barbara fut béni : l'expression de son visage en est la preuve évidente ; le

⁴² Dürer, « *Gedenkbuch* », *Op. cit.*, p. 37: « [sy] an eim morgen frw jehling also töttlich kranck ward, daz wir dy kamer awff prachen, dan wir sunst, so sy nit awff kunt than, nit zw jr kunten. Also trug wir sy herab in ein stuben ».

⁴³ *Ibid.* : « man gab jr pede sacrament. Dan alle welt meinte, sy solt sterben ».

⁴⁴ *Ibid.* : « aws pepstlichem gewalt van pein vnd schuld geabsolfyrt » ; « Sy begert awch for zw tryncken sant Johans segen, als sy dan tett » ; « Vnd jch hab sy erlich nach meinem vermügen begen lassen ».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 36 : « Und dy jung magt, do sy dy verentrung sach, do luff sy schnell zw meiner kamer, mich weckte, vnd e jch herab kam, do was er verschiden ».

mémorial commémore son passage chrétien dans l'autre monde, consignait cette vision fugitive pour le futur. Vu ainsi, il est possible que *lieblich*, que Dürer emploie pour décrire sa mère morte (traduite ici par *douce* ou *paisible*), n'indique pas seulement une qualité intérieure de paix après l'agonie et la mort, mais aussi le fait que, pour autant qu'on puisse le dire, Dieu a respecté sa part du marché.

En tant que récit détaillé d'une mort individuelle, le mémorial de Dürer a peu de rivaux à son époque⁴⁶. Entre autres choses, il ouvre une perspective rare sur les soins prodigués par les vivants à une personne au seuil de la mort. La description introduit par conséquent un souffle de vie dans les manuels d'*ars moriendi*⁴⁷, qui circulaient dans toute l'Europe de la fin du Moyen Age, exhortant leurs lecteurs à se préparer à la mort pendant leur vie. En même temps, le récit n'épargne pas à ses lecteurs les signes effroyables de l'envahissement de la vie humaine par la mort. Malgré une vie vécue selon les idéaux du christianisme (d'après le mémorial), malgré les préparations élaborées mises en œuvre par son fils (si nous suivons le récit de Dürer), le passage de Barbara Dürer vers l'au-delà ne se fit pas sans heurts. Sa mort fut visiblement difficile : peu avant de passer, elle perçut quelque chose d'horrible, écrit Dürer ; la mort la frappa deux fois. Plus encore, elle souffrit lors de ses derniers instants :

Sy ist awch hert gestorben, vnd jch merckt, das sy etwas grawsams sach ; dan sy fortret das weichwassr, vnd het doch for lang nit gerett. Also prachen jr dy awgen. Ich sach awch, wÿ jr der tott zwen gros stos an hercz gab, vnd wÿ sy mund vnd awgen zw tet, vnd verschid mit schmerczen

Aussi elle mourut difficilement, et j'ai noté qu'elle voyait quelque chose de terrifiant, car elle demanda de l'eau bénite, alors que, pendant longtemps, elle n'avait pas parlé. Immédiatement après ses yeux se voilèrent. Je vis alors comment la mort la frappa de deux grands coups dans le cœur et comment elle ferma ses yeux et sa bouche, et partit dans la douleur⁴⁸.

A coup sûr, il ne s'agit pas de la belle mort que l'on attend en récompense

⁴⁶ On peut néanmoins le comparer au récit complet donné par Ludwig von Diesbach de la mort de sa femme, Antonia von Ringoltingen, en 1487, dans Zahnd, *Die autobiographischen Aufzeichnungen*, pp. 90-101, ou au récit de Giovanni di Pagolo di Bartolomeo Morelli sur la mort de son fils Alberto, qui ressemble beaucoup au récit de Dürer (voir Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991, pp. 172-174).

⁴⁷ Voir à l'adresse suivante : <http://inkunabeln.ub.uni-koeln.de/>

⁴⁸ Dürer, « Gedenkbuch », *Op. cit.*, p. 37.

d'une vie bonne. Dürer avait conclu la description du dernier voyage de son père par une considération communément admise : « *Wan es ist nit möglich, der woll lebt, daz er vbell abscheid fon dÿser welt* » (Car il n'est pas possible que celui qui a bien vécu s'en aille mal de ce monde, car Dieu est plein de compassion)⁴⁹. Mais, après la mort cruelle que sa mère avait connue, l'auteur eut apparemment besoin de concilier ce que Barbara avait enduré et la mort idéale qu'il pensait qu'elle méritait. C'est cette tension qui anime le portrait que Dürer écrit : c'est un portrait de sa mère en chrétienne exemplaire, dans la vie comme dans la mort.

Dans le commentaire qu'elle fait de ce passage, Heike Sahm a soutenu que la notion de mort chrétienne souveraine, telle qu'elle était propagée par l'*ars moriendi*, allait de pair avec un doute quant à la façon d'interpréter une mort éprouvante⁵⁰. Il est certain que les arts de mourir souscrivaient à une vision de la bonne mort comme une mort calme. En même temps, certaines illustrations que l'on trouve dans les livres imprimés représentent la mort comme une bataille menée contre Satan autour de l'âme du mourant⁵¹. La personnification de la mort évoquée par Dürer fait penser à ce cas de figure particulier. Ce qui importait, néanmoins, était le résultat de la bataille. La dernière remarque de Dürer cherche par conséquent à dissiper les doutes qui persistent sur le devenir de l'âme de sa mère. Mais comment pouvait-on être certain ? Il était en définitive difficile d'avoir une quelconque certitude sur l'au-delà. Le patchwork des formules et des autres éléments mobilisés dans ce texte rend cette incertitude plus visible encore.

La proximité de la mère et du fils confrontés à la mort telle qu'elle est représentée dans le « *Gedenkbuch* » introduit sur la scène un troisième personnage : le Christ. Il est jusqu'ici resté dans l'ombre, à l'arrière-plan de ma

⁴⁹ *Ibid.*, p. 36. Voir Johann von Staupitz, « *De imitanda morte Jesu Christi libellus* », art. cit., p. 73: « *ein geruet leben hat einen stillen todt, so der freuele sunder grausam, erschrecklich mit brullen sein leben endet* » (« une vie calme connaît une mort tranquille, tandis que le pécheur mauvais termine sa vie dans les larmes et les douleurs »). Ces différentes morts étaient représentées dans les scènes de crucifixion de l'époque à travers les deux voleurs qui furent crucifiés avec Jésus : ils constituent deux modèles contrastés pour le mourant (voir Mitchell B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1999).

⁵⁰ Sahm, *Dürers kleinere Texte*, *Op. cit.*, p. 39. Cet aspect est particulièrement frappant si l'on compare ce texte avec la description que fait Ludwig von Diesbach de la mort de sa femme (voir note 46 ci-dessus).

⁵¹ Voir à l'adresse suivante : http://en.wikipedia.org/wiki/Ars_moriendi

description. Rappelant la vie de sa mère, Dürer soutient, en invoquant le Christ du Nouveau Testament, que malgré ses nombreuses souffrances, elle « était sans malice » (« *nÿ rochselig gewest* »), et il ajoute : « *Dyse mein frume muter (...) hat grosse armut gelitten, verspottung, verachtung, hönische wort, schrecken vnd grosse widerwertigkeit* » (« ma pieuse mère (...) souffrit d'une grande pauvreté, des railleries, du dédain, du mépris, de la peur, et d'une grande détresse »)⁵². Le choix des mots à lui tout seul suggère que la vie et la mort de Barbara Dürer sont un reflet de la Passion⁵³.

Les souffrances du Christ sont un thème constant dans l'art de mourir. Dans un livre qui constitue la source de nombreux traités de l'*ars moriendi*, l'*Opus tripartitum* de Jean Gerson – dont la troisième partie enseigne « l'art de tous les arts », à savoir l'art de bien mourir –, le chancelier de l'Université de Paris recommande de reconforter le mourant par une image du Christ sur la croix (ou par celle d'un saint)⁵⁴. Des traités de la mort chrétienne en langue allemande aussi largement copiés que le *Kunst des heilsamen Sterbens* (*Art de la mort salutaire*) de Thomas Peuntner s'appuyaient entre autres sur Gerson, et donnaient des conseils pratiques pour le mourant et ses proches⁵⁵. Le fait de modeler sa vie et sa mort d'après le Christ est resté encore au XVI^e siècle l'objet des préoccupations de la théologie des dévotions. En 1515, Johann von Staupitz consacra un traité entier à ce problème, sous le titre programmatique *Buchlein von der Nachfolge des willigen Sterbens Christi* (*Traité de l'imitation de la mort consentie du Christ*). Avec une ferveur pleine d'affects, Staupitz aborde le thème de la mort

⁵² Dürer, « Gedenkbuch », *Op. cit.*, p. 37; Dürer, *Writings*, *Op. cit.*, p. 78.

⁵³ Cette description est en maints endroits parallèle à celle qui, dans la chronique familiale, concerne le père de Dürer : « *Jtem dieser obgemelt Albrecht Dürer der elter hat sein leben mit großer mühe und schwerer harter arbeit zugebracht und von nichten anders nahrung gehabt, dann was er vor sich, sein weib und kind mit seiner handt gewonnen hat. Darumb hat er gar wenig gehabt. Er hat auch mancherlej betrübung, anfechtung und widerwertigkeit gehabt. Er hat auch von menniglich, die jhn gekannt haben, ein gut lob gehabt. Dan er hielt ein erbar christlich leben, war ein gedultig mann und sanfftmütig, gegen jederman friedsam, und er waß fast danckbar gegen gott* ». Dürer, « *Familienchronik* », p. 30.

⁵⁴ Grégoire le Grand, « *Regulae Pastoralis* », dans *PL* 77, p. 14: « *ars artium* ». Sur l'*Opus tripartitum: Praesentetur informo imago Crucifixi vel alterius Sancti quem sanus et incolumis specialiter venerabatur* de Jean Gerson, voir l'introduction de Rainer Rudolf à Thomas Peuntner, « *Kunst des heilsamen Sterbens* » *nach den Handschriften der Österr. Nationalbibliothek*, Berlin, Erich Schmidt, 1956, p. 64.

⁵⁵ Thomas Peuntner, *Kunst des heilsamen Sterbens*, p. 45.

sous l'angle privilégié de la crucifixion du Christ. Toutes les épreuves que peut affronter un homme en mourant ont été préfigurées dans la Crucifixion, selon Staupitz ; l'exemple du Christ – qui mena une vie d'actions, de souffrance et de mort – est un don inspiré que Dieu a fait au genre humain. Au lieu de mettre une confiance erronée dans sa propre vertu en face de Dieu, le fidèle doit par conséquent apprendre du Christ comment mourir, et ceux qui entourent les mourants doivent soutenir de son exemple ceux dont ils ont la charge⁵⁶.

Staupitz n'est plus un nom universellement connu ; mais il était à l'époque le *spiritus rector* de la sodalité de Nuremberg nommée d'après lui, la *sodalitas Staupitzana*, dont Dürer était membre. En tant que vicaire général des Augustins réformés, il était aussi le mentor d'un autre moine, Martin Luther, en l'honneur duquel ce même cercle d'humanistes changea son nom en *sodalitas Martiniana*. En réalité, quand on lui demanda en 1519 de proposer ses réflexions sur l'art de mourir, Luther recommanda le traité de Staupitz, avant de composer le sien la même année. Il s'agit d'un traité intitulé : *Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben* (*Un sermon sur la préparation à la mort*)⁵⁷ – il retourna plusieurs fois à ce sujet au cours de sa carrière⁵⁸. La consolation écrite par Luther travaille des thèmes coutumiers de la littérature de *l'ars moriendi* : l'auteur insiste sur la nécessité de se préparer à la mort tant que l'on est encore en bonne santé. Suivant Staupitz et beaucoup d'autres, il présente la mort comme un moment d'épreuve ou « *anfechtung* » (*impugnatio*) ; par conséquent, les fidèles doivent s'armer par avance contre les forces du mal qu'ils rencontreront lors de leurs derniers moments⁵⁹. Cependant le centre de ce traité concerne la psychologie des mourants, qui sont, selon Luther, face à de grands périls. Ils ont tendance à

⁵⁶ Staupitz, « *De imitanda morte* », p. 73 : « *wer nicht von Christo sterben lernet, der kans nimmer mehr* » (« Qui n'apprend pas à mourir du Christ ne possèdera jamais cet art »).

⁵⁷ Martin Luther, « *Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben* », dans *Martin Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Weimar, Böhlau, 1884, t. 2, pp. 685-697 (désigné ensuite comme WA). Une des premières copies fut imprimée à Nuremberg (voir introduction à « *Ein Sermon* », p. 681).

⁵⁸ Voir Martin Luther, « *Ob man vor dem Sterben fliehen möge* » (1527), dans WA, Weimar, Böhlau, 1901, t. 23, pp. 323-386 ; Luther, « *Vorrede zu der Sammlung der Begräbnislieder* » (1542), dans WA, Weimar, Böhlau, 1923, t. 35, pp. 478-483.

⁵⁹ Dick Ackerbom, « "... only the image of Christ in us": Continuity and Discontinuity between the Late Medieval *ars moriendi* and Luther's *Sermon von der Bereitung zum Sterben* », dans Hein Blommestijn, Charles Caspers et Rijcklof Hofman (éd.), *Spirituality Renewed : Studies on Significant Representatives of the Modern Devotion*, Louvain, Peeters, 2003, pp. 209-272.

ressasser leurs péchés, à désespérer, et, de là, à fournir au diable des proies faciles. Il est bon de passer du temps à méditer sur ses péchés durant sa vie ; en revanche, ruminer ses péchés au seuil de la mort met le fidèle en danger, soutient Luther. Il vaut mieux répondre à la mort imminente de quelqu'un en mettant en avant que, grâce au sacrifice du Christ, chaque chrétien peut être sauvé :

Vous ne devez pas regarder le péché dans les pécheurs, ou dans votre conscience, ou en ceux qui demeurent dans le péché jusqu'au bout et sont damnés. Si vous faites ainsi, vous les suivrez assurément et vous serez vous aussi vaincus. Vous devez en détourner vos pensées et regarder le péché seulement dans la perspective de la grâce. Gravez cette vision en vous-mêmes de toutes vos forces et gardez-là devant vos yeux. La vision de la grâce n'est autre que celle du Christ sur la croix et de tous ses saints⁶⁰.

Les images du Christ en croix, qu'il s'agisse de visions intérieures ou d'œuvres d'art, fournissent un antidote nécessaire ; elles délivrent le fidèle d'une fixation sur le péché qui lui est nuisible au moment de mourir. Pour Luther, elles fonctionnent comme une image distanciée de soi et promettent de fortifier la confiance du fidèle en son salut. Cependant, pour la servante de Pirckheimer sur les genoux de laquelle une de ces « croix » était tombée un jour, le crucifix était un mauvais présage ; elle avait insinué en elle la peur de la mort précisément parce que ces croix évoquaient la scène de mort : « *Vnd sy was so betriibt trum, daz sy weinet vnd ser klackte; wan sy forcht, sy müst dorum sterben* » (« et par conséquent elle était tellement accablée de douleur qu'elle pleurait et se lamentait grandement car elle pensait qu'elle devrait mourir à cause de cela »)⁶¹.

Ces traités religieux sur la mort font écho aux images de mourants de la fin du Moyen Age. Dans les arts de bien mourir illustrés – il s'agit de livres imprimés qui ont eu une grande influence, et l'un d'eux fut imprimé à Nuremberg en 1473 – le Christ en croix apparaît dans le récit imagé au moment où le mourant triomphe

⁶⁰ Luther, « *A Sermon on Preparing to Die* », p. 104. « *Alßo mustu die sund nit ansehen yn denn sundern, noch yn deynem gewissen, noch yn denen, die yn sunden endlich bliben vnd vordampt seyn, du ferest gewißlich hynach vnd wirst ubirwunden, sondern abkeren deyn gedancken unnd die sund nit dan yn der gnaden bild ansehen, und dasselb bild mit aller crafft yn dich bilden und vor augen haben. Der gnaden bild ist nit anders dan Christus am Creutz und alle seyne lieben heyligen* » (Luther, « *Ein Sermon von der Bereitung* », p. 689).

⁶¹ Dürer, « *Gedenkenbuch* », *Op. cit.*, p. 37.

des démons et des épreuves⁶². Une peinture commémorant les derniers moments de Crescentia Pirckheimer (morte en 1504), épouse de Willibald Pirckheimer – patricien qui fut le mentor et l’ami de Dürer – confirme la pratique qui consistait à apporter des images aux mourants : comme dans les gravures des *artes moriendi*, l’artiste anonyme a représenté la mort comme un événement qui met en jeu la communauté, saisissant le moment où Crescentia Pirckheimer passe dans l’autre monde. Elle gît dans son lit, et elle est entourée de femmes et d’hommes, membres de la maisonnée et du clergé (cependant, contrairement à ce que l’on trouve dans les *ars moriendi* illustrés, il n’y a pas de démons). Alors que sa vie s’enfuit, la mourante tient un crucifix dans sa main gauche⁶³.

A partir de cette perspective christocentrique sur la mort, on peut réévaluer les liens existant entre le récit fait par Albrecht Dürer de la mort de sa mère et de ses tentatives dans le domaine pictural, qui, au sens le plus fort du terme, mélangent l’image de l’artiste comme homme-type à celle du Christ. Ce motif de l’œuvre de Dürer est développé à travers des *media* variés (peinture, gravure, dessin), durant la quasi totalité de sa vie. De *L’Homme de douleurs* de Karlsruhe, qui date de 1493, à l’autoportrait de 1500, et au dernier dessin de Dürer en homme de douleurs en 1522, les allusions à la Passion jouent un rôle central dans cet ensemble. Le *memento Christi* et le *memento mei* sont fréquemment réunis par la souffrance et le deuil. *Me(m)ento mei* est l’inscription que Dürer a insérée sur un dessin au fusain représentant la Mort à cheval, datant de 1505⁶⁴. Dans de

⁶² Jochen Hesse, « *Ars moriendi* », dans Peter Jezler (éd.), *Himmel Hölle Fegefeuer: Das Jenseits im Mittelalter*, seconde éd., Zurich, Schweizerisches Landesmuseum, 1994, pp. 262-265. Comme d’autres *artes moriendi*, l’édition de Nuremberg de 1473 de Hans Sporer contient onze gravures sur bois : cinq paires montrant les tribulations et la façon dont elles sont surmontées, et une image finale du Christ.

⁶³ Voir à l’adresse suivante : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Albrecht_D%C3%BCrer_013.jpg#filelinks. Willehad Paul Eckert et Christoph von Imhoff, *Willibald Pirckheimer: Dürers Freund im Spiegel seines Lebens, seiner Werke und seiner Umwelt*, seconde éd., Cologne, Wienand, 1982, planche IV (Chapelle Saint Roch, Nuremberg). La peinture est faite probablement d’après une image de Dürer, qui a servi de modèle (voir Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer: Das malerische Werk*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1971, pp. 182-184).

⁶⁴ Albrecht Dürer, « La Mort à cheval », dessin au fusain (British Museum). Voir Giulia Bartrum, *Albrecht Dürer and His Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist*, Londres, The British Museum Press, 2002, p. 156. La disposition des lettres sur trois lignes (*ME / ENTO / MEI*) sur le dessin rappelle une grille de mots, mettant au premier plan « *me* » et « *mei* », mais mettant aussi en

nombreuses représentations, Dürer transforme le corps vieillissant, souffrant et mourant en un monument, symbole du dialogue entre l'humanité du Christ et la condition humaine d'après la Chute. En 1503, année qui suit la mort de son père et qui voit une épidémie se répandre à Nuremberg, il désigne deux dessins au fusain comme le produit de sa propre maladie. L'un des dessins figure la tête d'un homme défiguré par la douleur ; l'autre la tête du Christ après sa mort, ornée de la couronne d'épines⁶⁵. Sur le second, dont le thème est christologique, l'artiste a ajouté une inscription faisant référence à sa propre maladie « *Die 2 angesicht hab ich uch erl... (?) gemacht in meiner Kranckheit* » (« J'ai fait ces deux figures pour vous... quand j'étais malade »)⁶⁶.

Pour Joseph Leo Koerner, l'étonnante rencontre entre la figure de l'artiste et celle du Christ dans l'œuvre de Dürer peut être rapportée à un moment particulier de l'histoire du portrait comme genre de peinture. Le rapprochement de Dieu et de l'humanité incarnée se trouverait alors à l'articulation de la recherche d'une aura sacrée de l'image, d'un côté, et du naturalisme dans la représentation du corps humain, de l'autre – cette constellation culmine dans la corporalité excessive du Christ souffrant⁶⁷.

Chez Dürer, la souffrance et le deuil sont suspendus dans un double mouvement presque inextricable : de nombreuses images – et avons-nous vu, des textes également – évoquent ouvertement la Passion comme l'exemple même du chemin de souffrance des hommes ; en même temps, ces images et ces textes incitent le spectateur à méditer sur l'individualité physique, amenant leur public à songer au deuil et à forger une communauté de souffrance au-delà de la mort du mourant – on peut voir une pertinence particulière à ce mouvement chez un artiste qui n'a pas laissé de descendance. De nombreux spectateurs, de fait, suivirent cette injonction et les générations postérieures commémorèrent le « nouvel

évidence la dislocation du langage face à la mort. Dürer utilisa également cette inscription dans un dessin de Samson combattant les Philistins qu'il fit pour le tombeau de Georg Fugger dans l'église Sainte-Anne à Augsbourg (sur ce point, voir *Dürer Holbein Grünewald*, pp. 148-49).

⁶⁵ Voir à l'adresse suivante :

<http://www.bmimages.com/preview.asp?image=00241965001&imagex=44&searchnum=0001>

⁶⁶ Bartrum, *Albrecht Dürer and His Legacy*, Op. cit., pp.146-47.

⁶⁷ Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 63-246.

Apelles » de Nuremberg⁶⁸.

C'est la manière dont sont ici brouillées les différences, dans le scénario triangulaire mettant en scène les mourants, les vivants et le Christ, qui troubla beaucoup de Réformateurs.

En fait, dès lors que les polémiques autour de la Réforme se sont cristallisées, les scènes de lit de mort sont devenues un haut lieu de controverse religieuse. L'empereur Charles V, quand il mourut catholiquement en 1558, tenait une croix dans ses mains, comme c'était l'usage avant. L'archevêque de Tolède désigna le Christ crucifié comme le sauveur et comme un *exemplum* pour le mourant. Mais, au milieu du siècle, une attention trop exclusivement portée au Christ évoquait le protestantisme. Un autre ecclésiastique rappela donc à Charles de placer également son espoir dans les saints. L'archevêque fut convoqué devant l'Inquisition⁶⁹.

Peu de questions montrent mieux les implications qu'a, pour la vie religieuse, l'attention portée par les réformateurs protestants au verbe non-médiatisé de Dieu, que les disputes autour des images à l'heure de la mort. Etant donné l'usage répandu qui en était fait pour le salut de l'âme, il n'est pas étonnant que la croix soit devenue la « cible privilégiée des iconoclastes »⁷⁰. Dès 1522, Andreas Karstadt mit en évidence l'effet déplorable qu'a l'image sur les fidèles, notamment à travers une attaque contre les « *geschnitzte oder gemalt Crucifix* » (« crucifix sculptés ou peints »), dénoncés comme des idoles présentées au mourant ; il proposait de leur substituer des consolations purement textuelles, et recommandait qu'on lût des extraits du Nouveau Testament⁷¹. Selon Karstadt, les crucifix restent englués « dans la chair » ; ils ne transcendent à aucun moment leur

⁶⁸ L'humaniste Conrad Celtis forgea cette appellation. Sur Dürer comme « nouvel Apelles » et sur la façon dont la mémoire de l'artiste fut célébrée (voir David Hotchkiss Price, *Albrecht Dürer's Renaissance : Humanism, Reformation, and the Art of Faith*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 2003, et tout particulièrement les pages 7 à 28 et 78. A ma connaissance, l'étude de cet aspect de la vie de Dürer reste à faire ; voir Lisa Jardine, *Erasmus, Man of Letters : The Construction of Charisma in Print*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1993).

⁶⁹ Ulinka Rublack, *Reformation Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 67.

⁷⁰ Koerner, *The Reformation of the Image*, *Op. cit.*, p. 138.

⁷¹ Andreas Bodenstein von Karlstadt, « *Von abtuhung der Bylder* » dans *Bibliothek der Kunstliteratur*, vol. 1, *Renaissance und Barock*, Francfort, Deutscher Klassikerverlag, 1995, pp. 19, 20.

matérialité, et c'est la raison pour laquelle ils mettent en danger les iconophiles⁷². C'est pour répondre à son ancien disciple et aux iconoclastes de Wittenberg que Luther formula pour la première fois sa théologie de l'image. Afin d'étouffer la controverse, il écrivit dans les sermons de l'*Invocavit* de 1522 : « *das crucifix das da steet, ist mein got nicht, dann mein got ist im himmel, sonder nur ein zeichen* » (« le crucifix que vous voyez n'est pas mon Dieu qui est dans les cieux, mais seulement un signe »).⁷³ En d'autres termes, il considéra les images comme des signes – comparables aux mots – et s'opposa ainsi à l'idée de Karlstadt suivant laquelle leur statut d'objet *est* le message lui-même. En outre, Martin Luther et d'autres insistèrent sur la nécessité de maintenir une certaine distance face aux corps agonisants. Par conséquent, les fidèles étaient placés en retrait du mourant. Il leur était demandé de ne pas investir trop directement les souffrances du Christ et sa crucifixion, de le faire à travers des médiations ou par l'intermédiaire d'instructions verbales⁷⁴. La négation de l'identification et de l'immédiateté, cependant, n'est pas un simple refus ; elle est aussi l'ouverture d'un possible ou d'une capacité. L'observation des mourants survécut aux changements historiques que la Réforme apporta⁷⁵.

Dans le protestantisme luthérien, l'élaboration discursive qui résume cette prise de distance est la référence constante à la croix que chaque chrétien doit porter. Les subtilités de la *theologia crucis* de Luther peuvent avoir échappé aux fidèles ordinaires⁷⁶. Cependant, le protestantisme allemand cultiva la formule

⁷² *Ibid.*

⁷³ Martin Luther, « *Ein Sermon durch M.L.: Mittwoch nach Invocavit gepredigt* » dans *Bibliothek der Kunstliteratur*, vol. 1, *Renaissance und Barock*, Frankfurt, Deutscher Klassikerverlag, 1995, p. 36.

⁷⁴ Lucas Cranach l'Ancien a donné une forme picturale à cette idée sur la prédelle de l'autel principal de Wittenberg. Voir la discussion de ce point dans Koerner, *The Reformation of the Image*, pp. 175-190.

⁷⁵ Selon Becker, « Il est impossible de déterminer un mouvement clair et irrévocable vers un art du bien-mourir qui soit complètement et définitivement protestant » (« *It is impossible to delineate a clear and irrevocable move towards a wholly and permanently Protestant deathbed* »). Elle considère la présence de témoins (*witnessing*) comme une partie très importante du voyage du fidèle vers la mort (Becker, *Death and the early Modern Englishwoman*, respectivement pp. 17 et 18).

⁷⁶ Voir Walther von Loewenich, *Luther's Theology of the Cross*, trad. Herbert J. Bouman, Minneapolis, MN, Augsburg Publishing House, 1976. Loewenich étudie les passages pertinents ici dans l'œuvre de Luther ; pour notre contexte, voir tout particulièrement les pages 117 à 132.

dévotionnelle du peuple portant sa croix dans un nombre extrêmement important de textes de catéchèse et de sermons. Le *topos* du fidèle portant sa croix permet de trouver un juste milieu entre l'exemplarité et l'individualité dans la considération du Christ par le fidèle. Dans sa version luthérienne, par exemple, l'image de la croix doit mener à ce que chaque individu accepte la difficulté du chemin de vie qui est le sien, c'est-à-dire sa position sociale, son sexe et son statut marital, en vue du salut. La topologie de la croix est donc liée au rôle que chacun joue dans la vie, et par conséquent elle rappelle à la mémoire la représentation des différents états. En outre, chaque chrétien doit porter sa croix dans la solitude. D'après Veit Dietrich, théologien protestant de Nuremberg, même dans le mariage, la « croix conjugale » du mari et de la femme n'est pas un fardeau que l'on peut partager⁷⁷. Dans la littérature qui nous intéresse ici, il n'y a de collectivité que dans le fait de savoir que son conjoint, et en fait chacun, a sa *propre* croix à porter. On doit porter sa propre croix ; la compassion est réduite à l'assistance chrétienne à toute personne confrontée à des événements particulièrement difficiles. On peut donc comprendre facilement que le protestantisme déconnecte la communauté des vivants de celle des morts, une communauté que nous avons vue à l'œuvre dans la manière dont Dürer essayait de comprendre la mort de sa propre mère⁷⁸. Pour les théologiens protestants, nul acte des vivants ne saurait, en dernier recours, aider au salut des mourants : la pitié chrétienne s'arrête avec la mort du fidèle et ne s'occupe pas de l'au-delà. La mort acquiert alors un caractère de fin radicale⁷⁹.

Dürer utilise la *theologia crucis* alors émergente au moment où il dessine deux images dialogiques pour son ami Lazarus Spengler, membre comme lui de la sodalité de Nuremberg et luthérien fervent pendant la période de transition, avant

L'imagerie de la croix est fondée sur les sources du Nouveau Testament (Mt 10, 38 ; Mt 16,24 ; Mc 8, 34 ; Lc 9, 23, Lc, 14, 27). Voir Erich Dinkler, « *Jesu vom Kreuztragen* », dans *Signum Crucis : Aufsätze zum Neuen Testament und zur Christliche Archäologie*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1967, pp. 77-98.

⁷⁷ Veit Dietrich, « *Eine kurtze vermanung an die Eheleut* », dans Oskar Reichmann (éd.), *Etliche Schriften für den gemeinen man / von vnterricht Christlicher lehr vnd leben / vnnd zum trost der engstigen gewissen. Durch V. Dietrich. Mit schönen Figuren. Nürnberg. M.D.X.VIII.*, Assen, Van Gorcum, 1972, p. 133.

⁷⁸ Craig M. Koslofsky, *The Reformation of the Dead: Death and Ritual in Early Modern Germany, 1450-1700*, New York, St. Martin's Press, 2000.

⁷⁹ Voir Kammeier-Nebel, « Wandel des Totengedächtnisses » (voir la note 25 ci-dessus).

que la ville ne devienne officiellement luthérienne en 1525⁸⁰. Comme les deux fusains de 1503, ces deux dessins exécutés avec soin construisent un dialogue entre le Christ et un homme ordinaire – probablement Spengler lui-même, dont le blason orne la seconde image. Étrangement, le parallélisme sert à souligner la différence et la distance, opposées à l'identité et à l'immédiateté du contact, et la centralité des éléments textuels correspond à la primauté du Verbe (même si les dessins ne sont pas datés et que nous ne savons pas quand Dürer les a faits). L'inscription laisse entendre l'appel du Christ, qui retentit avec force à travers une citation de Saint Matthieu (Mt 10 : 38) : « Celui qui ne prend pas sa croix et ne me suit pas n'est pas digne de moi » (*QVI NON TOLLIT CRUCEM SUAM ET SEQUITUR ME NON EST ME DIGNVS*)⁸¹. Notons que ce n'est pas la croix du Christ que le lecteur est appelé à porter mais la sienne propre ; notons aussi que la croix représentée ici n'est pas un crucifix. Le disciple du Christ portant sa croix répond par une citation des Psaumes sur la mort (Ps 23 : 4) : « Quand je marche dans l'ombre de la vallée de la mort, je ne crains aucun mal, car tu es avec moi » (*NAM SI AMBVLAVERO IN MEDIO VMBRE MORTIS NON TIMEBO MALA QVONIAM TU MECUM EST*). Ce n'est que repliés que le Christ et son disciple, par le signe de la croix, se touchent.

Demeure donc un paradoxe qui court dans tout le complexe ensemble formé par la mort et la commémoration au XVI^e siècle. Faire mémoire – qu'il soit question de la mémoire de sa mère morte, du Christ ou de l'artiste – se fonde sur de la différence et de la distance. Mais comment peut-on construire un lien entre les morts et les vivants, le passé et le présent, l'artiste et le spectateur ? Pour traiter du deuil et empêcher que les lecteurs, les destinataires ou les spectateurs ne s'égarerent, Dürer a entrelacé un très grand nombre de couches sémantiques, écriture ou images, qui inscrivent l'individualité dans l'exemplarité et *vice versa*. La réforme protestante a sans doute contraint les discours possibles sur la relation

⁸⁰ Friedrich Winkler, *Zeichnungen von Albrecht Dürer*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1938, 3, pp. 13-14 n° 273-274 ; sur le parcours religieux de Dürer en général et sur les gravures sur bois, voir Price, *Albrecht Dürer's Renaissance*, *Op. cit.*, pp. 229-230. La littérature existante sur Dürer n'a que rarement discuté la question de ces deux dessins.

⁸¹ Winkler, *Zeichnungen*, 3, *Op. cit.*, p. 13.

aux morts ; elle a créé en même temps des canaux nouveaux pour préserver la *memoria* des morts, comme le sermon funéraire. Mais elle n'est pas sortie de ce paradoxe fondamental.

Quand Albrecht Dürer mourut après une longue maladie à l'âge de cinquante-six ans, le six avril 1528, le conseil n'avait lié le destin de la ville à la Réforme luthérienne que depuis trois ans. On sait que l'artiste a soutenu la Réforme à ses débuts, mais nous ne savons pas s'il s'en est détourné au moment de sa consolidation à Nuremberg, comme ce fut le cas de son ami Willibald Pirckheimer⁸². Durant les années 1520, Nuremberg continua à subir des transformations religieuses radicales qui laissèrent une marque profonde dans les rituels entourant la mort. Quand Dürer compose le récit de la mort de sa mère en 1524 pour la chronique familiale, il mentionne seulement un sacrement, par opposition à « tous les sacrements », expression qu'on trouvait dans le mémorial⁸³. Ce changement pourrait bien signaler ses inclinations réformatrices ; après tout, Luther avait réduit le nombre de sacrements de façon significative, révoquant entre autres l'extrême-onction – Dürer le savait bien⁸⁴. Il n'existe pas de récit du passage de Dürer de la vie à la mort, et en tout cas rien de comparable au complexe portrait qu'il avait écrit à propos de sa mère quatorze ans plus tôt. Cependant, ce que nous savons de la mort de Dürer et de la manière dont le souvenir en a été gardé nous donne au moins une idée de la façon dont le luthéranisme avait modifié et conservé les façons de vivre et de mourir.

Nous ne savons par exemple pas qui était présent au moment de sa mort. On peut imaginer que sa femme, Agnès, l'assista par la prière, comme Dürer

⁸² Voir Albrecht Dürer, « *Tagebuch der Reise in die Niederlande* », dans Rupprich, *Schriftlicher Nachlass*, pp. 148-202, avec la célèbre « *Klage um Luther* », pp. 170-72. Sur l'authenticité du passage, voir Sahn, *Dürers kleinere Texte*, *Op. cit.*, pp. 170-182. Voir Gerd Unverfehrt, *Da sah ich viel köstliche Dinge: Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, pp. 176-80.

⁸³ Dürer, « *Familienchronik* », *Op. cit.*, p. 31; Dürer, « *Gedenkbuch* », *Op. cit.*, p. 37.

⁸⁴ Reinhard F. Timken-Zinkann, *Ein Mensch namens Dürer: Des Künstlers Leben, Ideen, Umwelt*, Berlin, Gebr. Mann, 1972, p. 15.

l'avait fait pour sa mère mourante et comme cela restait l'usage dans l'Allemagne luthérienne⁸⁵. Le vœu conventionnel d'une réunion des vivants et des morts – qui correspondait à une vue que Dürer avait embrassée en 1502, puis de nouveau en 1514 – n'était plus en accord avec l'art de mourir protestant ; mourir était devenu une affaire plus solitaire. Dürer a peut-être reçu la communion, comme sa mère. Il est cependant improbable qu'un homme d'église lui ait administré l'extrême-onction sur son lit de mort⁸⁶. Plus encore, dans la fin des années 1520, les indulgences, comme celle que Dürer avait acquise pour sa mère, étaient l'objet d'un anathème dans la Nuremberg protestante – il s'agissait d'une pratique papiste dans l'opinion des pamphlétaires qui avaient inspiré la Réforme. Les intercessions destinées aux morts ne portaient plus la promesse d'alléger les péchés. Désormais, chaque fidèle était sommé de reconnaître qu'il était inexorablement pécheur – cette reconnaissance essentielle était seulement tempérée par sa foi en son salut par le Christ.

La seule manière dont nous pouvons nous approcher de la mort de Dürer telle qu'elle eut lieu est une remarque que Pirckheimer fait dans une lettre à un ami, où il attribue le déclin rapide de Dürer à la cupidité d'Agnès⁸⁷. Si cela est vrai – et il y a de bonnes raisons d'être prudent ici –, Dürer eut une mort pénible, même si les épreuves qu'il subit furent différentes de celles de sa mère. Souvenons-nous, néanmoins, que se demander si Dürer mourut en protestant ou en catholique, c'est se poser la question dans les termes de la génération suivante – c'est, pour le dire autrement, surimposer un confessionnalisme bien étayé au paysage, différent, des années 1520, où les identifications étaient plus souples⁸⁸. Dans tous les cas, quand en 1538, Agnès mourut sans enfants, son testament stipulait qu'une bourse fût créée en mémoire de son regretté époux pour permettre

⁸⁵ Dürer, « Gedenkbuch », *Op. cit.*, p. 37: « Ich pettet jr for ». Voir aussi Koslofsky, *The Reformation of the Dead*, 3, *Op. cit.*, pp. 106-107 et 157.

⁸⁶ Voir Price, *Albrecht Dürer's Renaissance*, *Op. cit.*, p. 26. Price a traité *in extenso* de la mort de Dürer dans le chapitre introductif de son livre.

⁸⁷ Dans « *W. Pirckheimer an Johann Tschertte* », Nuremberg, Novembre 1530, dans Rupprich, *Schriftlicher Nachlass*, p. 284.

⁸⁸ Price parle d'une « mort chrétienne humaniste » (Price, *Albrecht Dürer's Renaissance*, *Op. cit.*, p. 22).

aux enfants d'artisans d'aller étudier à l'université de Wittenberg, centre de la théologie luthérienne⁸⁹.

Si les derniers moments de Dürer ne firent l'objet d'aucun récit, il est certain que la nouvelle de sa mort fut, elle, diffusée. Pendant sa vie, la carrière de l'artiste avait inspiré un intérêt sans précédent ; il n'est pas étonnant que la fin de sa vie ait été une nouvelle digne qu'on la fasse circuler. Ce fils d'artisan aisé fut beaucoup commémoré, sinon même transformé en monument, en vers élégants comme en prose, forgés pour résister à l'oubli des hommes. Les plus grands humanistes du nord, de Nuremberg et d'au-delà – Eobanus Hessus, Philipp Melanchthon et Caspar Peucer, entre autres – composèrent en latin des panégyriques de l'artiste. Hans Sachs, le cordonnier-poète de Nuremberg, et d'autres écrivains commémorèrent ses exploits en langue vernaculaire⁹⁰. Si les commentateurs avaient loué son art comme un symbole de son âge, sa mort portait aussi la marque de temps troublés. Eobanus Hessus composa une série de poèmes funéraires en l'honneur de Dürer – l'ouvrage est l'objet d'une mention dans ses œuvres dès le lendemain de la mort de Dürer⁹¹. « Tout ceux qui seront célèbres dans ton art pleureront, c'est l'honneur qu'ils te doivent », écrivit-il, forgeant un lien imaginaire entre le défunt et les futures générations de dessinateurs, de graveurs et de peintres (*Lugebunt quicumque tua sunt arte futuri/Illustres, honor est debitus ille tibi*)⁹². Willibald Pirckheimer publia les fragments de *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (les quatre livres du *Traité des proportion du corps humain*) en 1528, l'année de la mort de Dürer, encadrant son édition posthume de paratextes élégiaques⁹³. Les traductions de Joachim Camerarius diffusèrent l'héritage du théoricien des arts qu'était Dürer parmi les humanistes, dans toute l'Europe – la publication entreprise comprenait

⁸⁹ *Ibid.*, p. 7-9.

⁹⁰ Rupprich, *Schriftlicher Nachlass, Op. cit.*, pp. 305-306, et pp. 319-324

⁹¹ *Ibid.*, pp. 298-303 et pp. 279-280.

⁹² *Ibid.*, p. 300. Voir aussi Helius Eobanus Hessus, « *In morte consumatissimi pictoris Alberti Dureri Nurembergensis Epicedion* » dans Wilhelm Kühlmann (éd.), *Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts*, Francfort, Deutscher Klassikerverlag, 1997, p. 282.

⁹³ *Ibid.*, pp. 303-304.

une des premières *vitae* d'un artiste au nord des Alpes⁹⁴. Si « *Albertus Durer Noricus* », Albrecht Dürer de Nuremberg, comme il se nommait lui-même avec fierté, avait aspiré à ce qu'on le reconnaisse comme un humaniste parmi les humanistes, la fureur poétique que sa mort déclencha le mit au centre de la scène, comme un *primus inter pares*⁹⁵. De son vivant déjà, il était devenu un exemple de premier choix pour montrer jusqu'où les *studia humanitatis* étaient allées. Mais sa vie et son œuvre suscitèrent, après sa mort, un enthousiasme qui ne se démentit pas. Même la chronique familiale qu'il avait écrite fut copiée avec avidité⁹⁶.

De fait, Dürer devint une sorte de saint laïque. Les reliques de son corps mortel furent chéries avec une dévotion extrême. Le 8 avril 1528, deux jours après sa mort, ses étudiants coupèrent une boucle de ses cheveux. Le peintre Hans Baldung Grien fut le premier auquel ce trésor fut confié – il est aujourd'hui à Vienne⁹⁷. Plus frappant encore, selon Christoph Scheurl, le corps de Dürer fut déterré un jour après les funérailles, afin de pouvoir mouler un masque mortuaire⁹⁸. Cette empreinte de ce à quoi ressemblait Dürer après sa mort ne nous est pas parvenue. Il est donc impossible de savoir si son expression égalait dans la mort la douceur des traits de sa mère, qu'il avait décrite. Il n'est pas besoin de le dire, cette perte est la nôtre – et elle perdurera.

⁹⁴ *De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*, Nuremberg, dans *Aedibus viduae Durerianae*, 1532 et *De varietate figurarum*, Nuremberg, Hieronymus Formschneider, 1532. Rupprich, *Schriftlicher Nachlass*, *Op. cit.*, pp. 307-312. Sur Camerarius, voir Frank Baron (éd.), *Joachim Camerarius (1500-1574): Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, Munich, Wilhelm Fink, 1978.

⁹⁵ Sur la gravure *Adam et Eve* de 1504, voir Bartrum, *Albrecht Dürer and His Legacy*, *Op. cit.*, pp. 150-151.

⁹⁶ Dürer, « Familienchronik », *Op. cit.*, pp. 27-28

⁹⁷ Rupprich, *Schriftlicher Nachlass*, *Op. cit.*, p. 251. Voir Ernst Reibel, « Apelles Germaniae—Koordinaten von Leben und Kunst », dans Schröder and Sternath (éd.), *Albrecht Dürer*, pp. 24-25.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 297-98.

Ouvrages cités

- Ackerbom, Dick, « "... only the image of Christ in us": Continuity and Discontinuity between the Late Medieval ars moriendi and Luther's Sermon von der Bereitung zum Sterben », dans Hein Blommestijn, Charles Caspers et Rijklof Hofman (éd.), *Spirituality Renewed : Studies on Significant Representatives of the Modern Devotion*, Leuven, Peeters, 2003, pp. 209-272.
- Ariès, Philippe, *L'Homme face à la mort*, Paris, Seuil, 1977.
- Arnold, Klaus, Sabine Schmolinsky, et Urs Martin Zahnd (éd.), *Das dargestellte Ich: Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bochum, Winkler, 1999.
- Baron, Frank (éd.), *Joachim Camerarius (1500-1574): Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, Munich, Wilhelm Fink, 1978.
- Bartrum, Giulia, *Albrecht Dürer and His Legacy : The Graphic Work of a Renaissance Artist*, Londres, The British Museum Press, 2002.
- Becker, Lucinda M., *Death and the Early Modern Englishwoman*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- Bynum, Caroline Walker, *Fragmentation and Redemption : Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991.
- Dinkler, Erich, « Jesu Wort vom Kreuztragen », in *Signum Crucis: Aufsätze zum Neuen Testament und zur Christlichen Archäologie*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1967, p.77-98.
- Dürer Holbein Grünewald: Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel*, Ostfildern-Ruit, Gerd Hatje, 1998.
- Elias, Norbert, *La solitude des mourants*, Paris, Bourgois, 1998.
- Greyerz, Kasper von, Hans Medick et Patrick Veit (éd.), *Von der dargestellten Person zum erinnerten Ich: Europäische Selbstzeugnisse als historische Quellen (1500-1850)*, Cologne, Böhlau, 2001.
- Hayum, Andrée. *The Isenheim Altarpiece : God's Medicine and the Painter's Vision*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1989.
- Imhof, Arthur E., *Geschichte sehen: Fünf Erzählungen nach historischen Bildern*, Munich, Beck, 1990.
- Jancke, Gabriele, *Autobiographie als soziale Praxis : Beziehungskonzepte in Selbstzeugnissen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem deutschsprachigen Raum*, Cologne, Böhlau, 2002.
- Jardine, Lisa. *Erasmus, Man of Letters : The Construction of Charisma in Print*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1993.
- Kammeier-Nebel, Andrea. « Der Wandel des Totengedächtnisses in privaten Aufzeichnungen unter dem Einfluß der Reformation », in Klaus Arnold, Sabine Schmolinsky et Urs Martin Zahnd (éd.), *Das dargestellte Ich: Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bochum, Winkler, 1999, p. 93-116.
- Kiening, Christian. *Das andere Selbst: Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, Munich, Wilhelm Fink, 2003.

- Koerner, Joseph Leo. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- . *The Reformation of the Image*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- Koslofsky, Craig M., *The Reformation of the Dead : Death and Ritual in Early Modern Germany, 1450-1700*, New York, St. Martin's Press, 2000.
- Loewenich, Walther von, *Luther's Theology of the Cross*. Traduit en anglais par Herbert J. Bouman, Minneapolis, Augsburg Publishing House, 1976.
- Meise, Helga. *Das archivierte Ich : Schreibkalender und höfische Repräsentation in Hessen-Darmstadt, 1624-1700*, Darmstadt, Hessische Historische Kommission, 2002.
- Merback, Mitchell B., *The Thief, the Cross and the Wheel : Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- Palmer, Nigel F., « Ars moriendi und Totentanz : Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter », in Arno Borst, Gerhart von Graevenitz, Alexander Patschovsky et Karlheinz Stierle, *Tod im Mittelalter*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, 1993, p. 313-34.
- Panofsky, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1955.
- Pastenaci, Stephan, *Erzählform und Persönlichkeitsdarstellung in deutschsprachigen Autobiographien des 16. Jahrhunderts : Ein Beitrag zur historischen Psychologie*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 1993.
- Phillips, Mark, *The « Memoir » of Marco Parenti : A Life in Medici Florence*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1987.
- Price, David Hotchkiss, *Albrecht Dürer's Renaissance : Humanism, Reformation, and the Art of Faith*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003.
- Puff, Helmut, « The Death of Orpheus (according to Albrecht Dürer) », in Basil Dufallo et Peggy McCracken (éd.), *Dead Lovers : Erotic Bonds and the Study of Premodern Europe*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, p. 71-95.
- « Violence, Victimhood, Artistry: Albrecht Dürer's 'The Death of Orpheus.' », in Maria Wade (éd.), *Gender Matters*, Amsterdam, Rodopi, à paraître.
- Roth, Michael, *Dürers Mutter: Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 2006.
- Rublack, Ulinka, *Reformation Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Rudolf, Rainer, « Ars moriendi (I) », in Gerhard Krause et Gerhard Müller (éd.), *Theologische Realenzyklopädie*, 4, Berlin, de Gruyter, 1979, p.143-49.
- Sahm, Heike, *Dürers kleinere Texte: Konventionen als Spielraum für Individualität*, Tübingen, Niemeyer, 2002.
- Schröder, Klaus Albrecht et Maria Luisa Sternath, *Albrecht Dürer*, Vienna, Albertina, 2003.

- Schulze, Ingrid, *Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen*, Bucha, Quartus, 2004.
- Schulze, Winfried (éd.), *Ego-Dokumente: Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, Berlin, Akademie, 1996.
- Schuster, Klaus-Peter, « Das Bild der Bilder: Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich », *Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 1 (1982), p. 72-134.
- Sonnabend, Martin, *Albrecht Dürer: Die Druckgraphiken im Städel*, Francfort, Städel Museum, 2007.
- Winkler, Friedrich, *Zeichnungen von Albrecht Dürer*, Vol. 3, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1938.
- Zahnd, Urs Martin, *Die autobiographischen Aufzeichnungen Ludwig von Diesbachs: Studien zur spätmittelalterlichen Selbstdarstellung im oberdeutschen und schweizerischen Raume*, Bern, Burgerbibliothek, 1986.