



HAL
open science

”Altdorfer et l’espace de la narration : l’impulsion des années 1510 ”, p. 125-133

Olivia Savatier Sjöholm

► To cite this version:

Olivia Savatier Sjöholm. ”Altdorfer et l’espace de la narration : l’impulsion des années 1510 ”, p. 125-133. Albrecht Altdorfer [Texte imprimé] : maître de la Renaissance allemande : [exposition, Paris, Musée du Louvre, 1er octobre 2020-4 janvier 2021] / [organisée en partenariat avec l’Albertina, Vienne] ; [catalogue] sous la direction d’Hélène Grollemund, Séverine Lepape et Olivia Savatier Sjöholm, 2020. hal-03352329

HAL Id: hal-03352329

<https://hal.science/hal-03352329>

Submitted on 23 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Altdorfer et l'espace de la narration : l'impulsion des années 1510

Olivia Savatier Sjöholm

Les années 1510 sont pour Altdorfer une décennie particulièrement fertile, marquée par sa participation à d'ambitieuses entreprises artistiques telles que le retable de l'abbaye de Saint-Florian ou les commandes de l'empereur Maximilien I^{er}, ainsi que par les nouvelles orientations qu'il donne à son art parvenu à maturité. L'artiste consacre plusieurs cycles, peints et gravés, à la vie et à la Passion du Christ et au martyre de différents saints. Il met au point pour ce faire un nouveau langage narratif et dramatique, nourri de l'exemple de Mantegna, lequel donne une indéniable cohérence à sa production de la deuxième décennie du XVI^e siècle, en dépit de fortes variations stylistiques.

La difficile datation des œuvres d'Altdorfer dans les années 1510

La datation des œuvres d'Altdorfer dans les années 1510 souffre d'un certain nombre d'incertitudes, s'agissant notamment de la chronologie de l'exécution du grand retable de l'abbaye augustinienne de Saint-Florian, près de Linz (fig. 3 p. 16-19). Ce retable à double transformation, dans la tradition du gothique tardif en Allemagne du Sud et en Autriche, associait des parties sculptées – toutes disparues – et deux paires de volets peints par Altdorfer. Lorsque les volets étaient fermés, les fidèles pouvaient contempler quatre scènes de la vie de

saint Sébastien ; quand ils étaient ouverts, ils dévoilaient huit scènes de la Passion du Christ, qui se prolongeaient sur la prédelle par la *Mise au tombeau* (fig. 1) et la *Résurrection*¹.

Dans la mesure où les dimensions de la date 1518 peinte en haut à droite de la *Résurrection* conviennent davantage à l'échelle du retable qu'à celle du panneau, il est probable qu'elle fut apposée au moment de l'installation du premier. Si l'autographie de l'inscription est sujette à caution, son ancienneté est attestée par sa mention dans l'inventaire des biens de l'abbaye dressé en 1594². Elle constitue donc un *terminus ante quem* pour l'exécution de cette commande. La consécration d'une table d'autel (*mensa*) le 26 avril 1509 par l'évêque de Passau est généralement considérée comme un *terminus post quem*³. Il n'est toutefois pas certain qu'il s'agisse de l'autel auquel le retable était destiné, car son emplacement devant un pilier sur le côté nord de la nef ne correspond ni à la source de lumière qu'Altdorfer privilégie dans ses peintures ni aux dimensions du retable⁴. Quoi qu'il en soit, une lettre d'indulgence du pape Léon X en 1513 mentionne bien un « retable de saint Sébastien » érigé par le prieur Peter Maurer, en raison de son adoration toute particulière pour le saint⁵.

Du point de vue du style, les volets peints par Altdorfer présentent de fortes analogies avec les œuvres que l'artiste crée en 1512 et 1513, en particulier la *Chute et Rédemption de l'humanité*

¹ Les tableaux sont toujours conservés à l'abbaye de Saint-Florian, à l'exception des deux volets de la prédelle, aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum à Vienne (inv. nr. 6427 et 6796). Voir Winzinger 1975, n^{os} 9 à 22.

² Linninger 1965, p. 241 ; Winzinger 1975, p. 21.

³ Winzinger 1975, p. 78-79.

⁴ Baldass 1941, p. 106 ; Strieder 1976, p. 383 ; Vaisse 1977, p. 316.

⁵ Linninger 1965, p. 239, note 5 ; Winzinger 1975, p. 79.

(cat. 27), la *Décollation de saint Jean Baptiste* et l'*Annonciation* gravées en 1512 (cat. 25a et 24a), ou encore la *Lamentation* dessinée en 1513⁶ (fig. 2). La commande ou le début des travaux coïncideraient alors avec le voyage présumé d'Altdorfer le long du Danube en 1511, dont témoignerait la *Vue du Danube près de Sarmingstein* (cat. 56b) – un village situé à une cinquantaine de kilomètres en aval de Linz –, si toutefois l'identification du site par Meder est correcte⁷. C'est pourquoi, à la suite de Winzinger, la plupart des auteurs s'accordent aujourd'hui à considérer qu'Altdorfer a peint la majeure partie des volets dans les années 1512-1515⁸. Le style du retable, très homogène, semble en effet précéder l'infléchissement de sa manière sous l'effet des commandes de Maximilien auxquelles il travaille avec Dürer et Burgkmair dans les années 1515-1517⁹. Les figures agitées, excessivement allongées et dégingandées du retable de Saint Sébastien (fig. 3, p. 17-19) cèdent alors la place aux personnages plus calmes et mieux proportionnés du cycle de Saint-Florian (voir cat. 41). Pourtant, l'exécution d'un retable de telles dimensions s'étalait bien souvent sur de nombreuses années ; il est donc vraisemblable qu'Altdorfer continua à y travailler jusqu'à son installation en 1518¹⁰. Comme l'ont souligné Talbot puis Noll, l'artiste était tout à fait capable de maintenir consciemment un style particulier adapté à une commande précise et, plus largement, de varier ses modes de conception

⁶ Florence, Offices, inv. 1054 E ; Winzinger 1952, n° 45.

⁷ Meder 1902.

⁸ Winzinger 1975, p. 21-23. Contrairement à la datation tardive vers 1516-1518 donnée auparavant par Friedländer, Baldass, Benesch et Oettinger.

⁹ Winzinger 1975, p. 21-23 ; Müller 2010.

¹⁰ Il fallut dix ans à Michael Pacher pour achever son retable de Saint-Wolfgang, légèrement plus grand que le retable de Saint Sébastien, voir Strohmer 1946, p. 7.

(*Gestaltungsmodi*) selon la destination de l'œuvre et les exigences du commanditaire¹¹. Cette faculté complique les tentatives visant à donner une lecture chronologique linéaire de l'évolution stylistique de l'artiste dans les années 1510¹².

Une autre difficulté vient de la constance avec laquelle Altdorfer recourt à certains dispositifs de composition durant toute la décennie. Ainsi, le dessin du *Portement de Croix* d'Erlangen, que Winzinger considérait comme préparatoire au tableau du retable de Saint Sébastien et datait autour de 1512 en raison de ses fortes analogies avec la *Décollation de saint Jean Baptiste* et le *Portement de Croix* de la série *Chute et Rédemption de l'humanité* (cat. 27.28), correspond manifestement à une formulation ultérieure du sujet, vers 1516-1518 (voir cat. 38b). De même, si Winzinger a soutenu qu'il fallait lire 1513 et non 1518 sur la gravure sur bois représentant *Pyrame et Thisbé* (cat. 36b), c'est sans doute en raison des similitudes de la composition avec certaines œuvres qu'Altdorfer exécute en 1512 et 1513 quand il transpose pour la première fois dans le domaine profane le raccourci du Christ de la *Lamentation* (voir cat. 35). Enfin, il revient à Winzinger d'avoir reconnu la datation précoce, vers 1512-1515, de la *Sainte Famille à la fontaine*¹³ (cat. 66), que de nombreux auteurs situaient vers 1519 en raison de la figure tronquée au premier plan, représentée en train de gravir une volée de marches comme celle de la

¹¹ Voir Talbot 1968, I, p. 143-151 ; Noll 2009 ; Noll 2012 (1).

¹² Même si les nouvelles datations établies pour la *Sainte Famille avec un diacre* en 1507 (retouchée en 1515) (cat. 3a) et des *Deux saints Jean* vers 1507 rendent à la décennie une cohérence stylistique qui faisait défaut dans l'analyse de Winzinger en 1975. Voir ici même, p. 39.

¹³ Datation confirmée par l'étude des filigranes, voir ici même, p. 29.

*Naissance de la Vierge*¹⁴ (fig. 3). Nombre de motifs et d'agencements que l'on observe ainsi chez Altdorfer tout au long des années 1510 sont d'inspiration manténesque.

Une rhétorique spatiale manténesque

À partir de 1512, Altdorfer met en œuvre une véritable rhétorique de l'espace qui vise à dynamiser ses compositions et à impliquer le spectateur dans la scène représentée. Au même moment, il multiplie dans ses œuvres les références aux scènes religieuses gravées d'après Mantegna vers 1475-1480 : la *Descente de Croix* (cat. 32a), la *Mise au tombeau avec quatre oiseaux* (cat. 32b), la *Flagellation* et le *Christ aux limbes*¹⁵. Apparaissent aussi, quoique plus rarement, des emprunts à des sujets profanes gravés d'après le Padouan, comme le *Triomphe*, le *Combat des dieux marins*, la *Bacchanale avec cuve* ou les *Quatre Muses dansant*¹⁶ (cat. 4). Ces estampes ont été plus largement diffusées dans les ateliers après la mort de Mantegna en 1506, en grande partie grâce à l'activité de copiste de Giovanni Antonio da Brescia, qui reproduisit presque intégralement son corpus gravé¹⁷. Les recherches d'Anne-Sophie Pellé ont montré que l'Allemagne fut l'un des plus importants foyers de réception des estampes de Mantegna. Leur connaissance, le plus souvent par l'intermédiaire de copies dessinées ou gravées, permit la diffusion des principes édictés par Alberti dans son *De Pictura*¹⁸. Selon toute

¹⁴ Munich, Alte Pinakothek, inv. Nr. 5358 ; Winzinger 1975, n° 44.

¹⁵ Bartsch 1803-1821, XIII, p. 227, n° 1 (*Flagellation*) et p. 230 n° 5 (*Christ aux Limbes*).

¹⁶ Bartsch 1803-1821, XIII, p. 236, n° 14 (*Triomphe*), p. 239 n° 17 et 18 (*Combat des dieux marins*) et p. 240 n° 19 (*Bacchanale à la cuve*) ; voir Bushart 2004, p. 94-95.

¹⁷ Pellé 2016, p. 46.

¹⁸ Pellé 2016, p. 246.

vraisemblance, Altdorfer possédait un certain nombre d'originaux ou de copies au sein de la collection d'estampes qu'il conservait dans deux coffres dans un petit cabinet attenant à son atelier, comme le mentionne son inventaire après décès¹⁹. Le fait qu'il ait fréquenté des humanistes de l'entourage de l'empereur Maximilien – en premier lieu l'historiographe de la cour, Johannes Stabius, qui s'installa à Ratisbonne en 1512 afin de mettre au point le programme du *Triomphe* de Maximilien²⁰ – lui donna sans aucun doute accès à de nombreuses gravures italiennes. L'hypothèse selon laquelle il aurait eu une connaissance directe, grâce à un voyage en Italie, des peintures de Mantegna comme les fresques de la chapelle Orvetari à Padoue ou le retable de San Zeno à Vérone a maintes fois été avancée sans que l'on puisse la vérifier²¹. Non content de citer des figures ou des groupes de figures empruntés à ses estampes, Altdorfer se passionna pour l'agencement spatial des compositions du Padouan, dont les marques de fabrique sont le raccourci, la vue *da sotto in sù* et les effets produits par des angles de vue insolites.

La figure en raccourci

Dans les *Vite*, Vasari célèbre Mantegna comme l'inventeur des figures en raccourci vues en contreplongée²². Les vues en perspective de corps placés perpendiculairement au plan de la représentation sont une constante dans ses peintures et dans leurs dessins préparatoires, depuis les fresques de la chapelle Ovetari en 1448-1457 et le retable de San Zeno en 1456-1459

¹⁹ Pellé 2016, p. 133.

²⁰ Winzinger 1975, p. 9.

²¹ Voir ici même, p. 248.

²² Vasari [1550] éd. 1989, p. 309.

jusqu'au célèbre *Christ mort* de la Brera, datable du milieu des années 1470²³. Ces innovations entraînèrent une émulation sans précédent chez les artistes de la génération d'Altdorfer, qui rivalisèrent d'audace dans l'emploi de raccourcis prononcés, notamment pour représenter le Christ mort²⁴. La *Lamentation* des Offices de 1513 et celle de la série de la *Chute et Rédemption de l'humanité* (cat. 27.33) en témoignent. Le groupe autour de la Vierge évanouie emprunté à la *Descente de Croix* d'après Mantegna devient un véritable leitmotiv dans l'œuvre d'Altdorfer de la deuxième décennie du XVI^e siècle. Le corps étendu de la Vierge vu de trois quarts dos, les jambes légèrement repliées, soutenu par une sainte femme assise tandis qu'une autre se penche, pleine de sollicitude, le dos presque à angle droit, sert de modèle à Altdorfer pour représenter non seulement la mère de Dieu (cat. 27, cat. 34 et cat. 39c) mais aussi le Christ (cat. 35a) ou Pyrame²⁵ (cat. 35b). D'autres artistes citent ce groupe au même moment, comme Wolf Huber dans un dessin perdu, datable vers 1510-1511, dont le succès considérable est attesté par le nombre exceptionnel de copies conservées (cat. 33).

La figure du saint dans la *Dépouille de saint Sébastien sortie de l'eau* du retable de l'abbaye de Saint-Florian (fig. 3 p. 17) pourrait également dériver de cette Vierge mantégnésque, comme le propose Bushart, à moins qu'elle ne soit inspirée de la *Résurrection de Lazare* du retable de Saint-Wolfgang peint vers 1480 par Michael Pacher, ainsi que le soutient Winzinger²⁶. Ce

²³ Vowles 2018, p. 204.

²⁴ Büttner 1993.

²⁵ Bushart 2004, p. 94. Aux œuvres exposées mentionnées ici entre parenthèses, il faut ajouter la *Crucifixion* de Brunswick dessinée en 1512 et la *Lamentation* d'Erlangen ; Winzinger 1952, n^{os} 44 et 98.

²⁶ Bushart 2004, p. 94 ; Winzinger 1975, p. 22.

peintre établi à Brunico (Bruneck) puis à Salzbourg est généralement présenté comme un possible intermédiaire dans la réception de l'œuvre de Mantegna par Altdorfer. Le retable de Saint-Wolfgang est, depuis Voss, considéré par la plupart des auteurs comme une source d'inspiration pour celui de l'abbaye de Saint-Florian, sans que l'on puisse préciser quand ni comment Altdorfer en eut connaissance²⁷. De même, la position spectaculaire de l'ange vu de dos en contreplongée dans l'*Annonce à Joachim* de la série de la *Chute et Rédemption de l'humanité* (cat. 27.5) – reprise par Huber et Beham (cat. 28) – est peut-être adaptée de l'ange du *Baptême du Christ* de Saint-Wolfgang, à moins qu'elle ne procède d'un modèle commun issu de Mantegna, comme l'ange du *Christ au mont des Oliviers* du retable de San Zeno.

Une perspective en mouvement

La spatialité dans les compositions d'Altdorfer doit beaucoup à celle mise au point par Mantegna, selon une véritable technique de la perspective en mouvement qui va au-delà de la construction albertienne et dont le cycle de Saint Jacques à la chapelle Ovetari et le retable de San Zeno offrent les démonstrations les plus éclatantes²⁸. Dans la *Crucifixion* du retable de San Zeno²⁹ (fig. 4), le point de vue abaissé du spectateur lui impose d'élever son regard jusqu'aux protagonistes de l'Histoire sainte avant de plonger vers le bas depuis la colline du Golgotha. Altdorfer recourt lui aussi fréquemment à un point de vue *da sotto in su*, comme dans *La Chute*

²⁷ Sur l'influence supposée de Pacher, hypothèse d'abord formulée par Voss (Voss 1907, p. 16), voir dernièrement Hauffe 2007, p. 96-101, et ici même, p. 248.

²⁸ Campbell 2010, p. 178.

²⁹ Paris, musée du Louvre, département des Peintures, Inv. 368.

*du pont de Saint-Florian*³⁰ (fig. 5), et à un point de vue plongeant, comme dans la *Mise au tombeau* (fig. 1). Ce panneau de prédelle du retable de Saint Sébastien offre l'un des meilleurs exemples d'espace vertigineux conçu par le maître de Ratisbonne. Le regard du spectateur se précipite dans un mouvement accéléré par la réduction trop rapide de la taille des figures, le spectaculaire raccourci du corps du Christ et la perspective forcée de son tombeau vers un paysage où il trouve enfin stabilité et sérénité. Comme Mantegna, Altdorfer abaisse la ligne d'horizon pour monumentaliser les figures et creuse l'espace de la représentation en diminuant leur taille vers le fond. À la différence du Padouan, cette décroissance n'est pas progressive mais heurtée, avec parfois des effets de télescopage entre les différents plans. Le mouvement que Mantegna donne à ses compositions n'est pas seulement ascendant et descendant, il est aussi tournant lorsque l'artiste place le spectateur près de la courbe d'un chemin sinueux sur lequel des petites figures s'avancent ou s'éloignent, comme dans la *Descente de Croix* ou dans le *Christ au jardin des Oliviers* du retable de San Zeno. Altdorfer reprend cet agencement dans plusieurs panneaux du cycle de Saint-Florian, qu'il s'aide pour cela d'un sentier, comme dans les *Adieux de saint Florian*, ou d'un pont de bois, dans l'*Arrestation de saint Florian* et la *Chute du pont*. Il va toutefois plus loin que Mantegna en structurant certaines de ses œuvres, comme le *Saint Jérôme à la muraille* (cat. 39a), à partir de grandes lignes courbes qui favorisent une perception accrue de l'espace. Vue en contreplongée, la spectaculaire ronde des anges de la *Naissance de la Vierge* (fig. 3) invite l'œil à faire le tour de l'image et à prendre la mesure de ce vaste intérieur d'église. Ces compositions tournantes d'Altdorfer inspirèrent sans doute l'audace spatiale de Huber dans sa *Flagellation* peinte vers 1525 (fig. 35 p. 248).

³⁰ Florence, Offices ; Winzinger 1975, n° 34.

Altdorfer se démarque toutefois de Mantegna par sa prédilection pour une perspective de biais, dispositif qu'il privilégie précisément parce qu'il insuffle à ses compositions un plus grand dynamisme que la perspective à point de fuite central³¹. Cette dernière n'est certes pas absente de ses œuvres, comme la *Circoncision* et la *Cène* de la série de la *Chute et Rédemption de l'humanité* (cat. 27.12 et 27.19), ou encore le *Christ devant Caïphe* du retable de Saint Sébastien (fig. 3i p. 19), dont la construction doit beaucoup aux tableaux de Michael Pacher, notamment le *Christ chassant les marchands du Temple* du retable de Saint-Wolfgang (voir fig. 34 p. 247). Altdorfer reprend la structuration des espaces architecturaux en tunnel, lesquels se rétrécissent en entonnoir, avec de petits personnages qui ponctuent les étapes de ce resserrement³². Mais, la plupart du temps, il s'efforce de susciter un mouvement latéral de l'œil. Dans la *Chute de la Rédemption* et dans le retable de Saint Sébastien, le regard accompagne la progression de la foule qui entre et sort des compositions, suggérant un continuum spatial avec les scènes adjacentes. Comme l'a montré Talbot, le mouvement de la foule dans le *Portement de Croix* du retable semble prolonger celui de la scène précédente, *Pilate se lavant les mains*, et venir d'un même axe central (fig. 3k et 3h p. 18-19). C'est pour obtenir cet effet qu'Altdorfer a inversé l'axe de la perspective et coupé les voûtes en leur milieu au moyen du cadrage³³. En réalité, la perspective dans ce retable est intuitive et non rigoureuse, les éléments architecturaux sont agencés comme un décor dont l'espace n'est pas rationnel, comme en témoigne l'accumulation désordonnée de colonnes et de piliers du *Saint Sébastien devant l'empereur*³⁴ (fig. 3a p. 17).

³¹ Hauffe 2007, p. 27.

³² Winzinger 1975, p. 20 ; Hauffe 2007, p. 85-100, et ici même, p. 246.

³³ Talbot 1968, I, p. 81, p. 130-139.

³⁴ Winzinger 1975, p. 20.

Ainsi que l'a montré Hauffe, Altdorfer ne s'astreignait pas à construire la perspective avec exactitude – même s'il la maîtrisait mieux à la fin de la décennie –, il privilégiait l'effet, afin de procurer la sensation d'un espace dynamique³⁵.

Largement partagée au nord des Alpes, cette préférence pour la perspective oblique explique l'adoption enthousiaste, dans les trois premières décennies du XVI^e siècle, d'un nouveau modèle de Crucifixion où la Croix du Christ est figurée de biais³⁶. En Italie, même les artistes les plus passionnés par l'étude de la perspective, comme Mantegna, continuèrent à représenter le Christ de manière frontale, réservant la vue en perspective aux croix des deux larrons (fig. 4). Avec sa *Crucifixion* de Schleissheim peinte en 1503³⁷ (fig. 6), Cranach inaugure une importante phase d'émulation entre les artistes de sa génération, Altdorfer, Huber, Holbein ou Grünewald, autour de ces « Crucifixions de biais ». Son invention procède des représentations de la fin du XV^e siècle figurant la Vierge ou un saint pénitent seul en adoration devant un crucifix³⁸. Dans son dessin perdu, probablement exécuté vers 1510-1511, Huber transpose l'agencement des trois croix inspiré du tableau de Cranach dans un contexte plus narratif (cat. 33). Peu après, vers 1512-1513, Altdorfer lui répond par une autre Crucifixion narrative, celle du retable de Saint Sébastien, où toutes les croix sont désormais placées en oblique suivant le modèle de la *Mise au tombeau avec quatre oiseaux* d'après Mantegna³⁹. En 1526, dans la *Crucifixion* de Nuremberg, il en citera de nouveau les trois croix, mais en miroir cette fois.

³⁵ Hauffe 2007, p. 76-78.

³⁶ Sur les « Crucifixions de biais » voir Vaisse 1974 ; Heiser 2002, p. 95-109 ; Bohde 2012.

³⁷ Munich, Alte Pinakothek, inv. Nr. 1416.

³⁸ Bohde 2012, p. 193, 195.

³⁹ Winzinger 1975, p. 17.

Effets de point de vue et de cadrage

Altdorfer renouvelle les sujets religieux traditionnels par des cadrages audacieux et des points de vue insolites. Ses compositions ne montrent bien souvent qu'une vue partielle de la scène, qui correspond au point de vue du spectateur⁴⁰. Ce dernier n'est plus le regardeur omniscient de la fenêtre albertienne, mais plutôt le témoin d'un événement de l'Histoire sainte. Son immersion dans la scène représentée est telle que certains éléments lui échappent, si bien qu'il est contraint de les imaginer et de les reconstituer mentalement⁴¹.

Dans ses œuvres, les visages des protagonistes sont volontiers dissimulés, comme dans le *Sacrifice d'Iphigénie* peint par Timanthe de Chypre, selon l'anecdote de Pline l'Ancien citée dans leurs traités par Ghiberti et Alberti. Le peintre antique aurait drapé le visage du père de la victime afin de laisser au spectateur le soin d'imaginer l'intensité de sa douleur irreprésentable⁴². Ce *topos* de la littérature artistique a peut-être incité Mantegna à représenter le Christ de dos dans la *Descente aux limbes*, une composition spectaculaire qui semble avoir frappé l'imagination d'Altdorfer, comme en témoigne la *Descente aux limbes* de la *Chute et Rédemption*, le *Saint Christophe* dessiné en 1513 (cat. 17b) ou l'*Annonciation* gravée en 1513

⁴⁰ Y compris dans les vues architecturales peintes par Altdorfer, qui n'utilisent qu'une section de ses dessins d'architecture (fig. 40 p. 253 utilisée pour la *Naissance de la Vierge*, fig. 3) ou de la gravure dite *Prevedari* (cat. 67 utilisée pour le *Saint Sébastien roué de coup*, fig. 3c p. 17).

⁴¹ Bohde 2012, p. 204-210.

⁴² Pellé 2016, p. 314, 319.

(cat. 24a), où le spectateur, placé juste derrière l'archange vu de dos, partage le même espace que lui au seuil de la chambre de la Vierge⁴³.

Altdorfer figure maintes fois de tels personnages qui franchissent le cadre de la composition, jouant ainsi sur les frontières entre l'espace réel et l'espace fictif. Comme l'a montré Stein-Kecks, ce dispositif est fréquent dans les œuvres des maîtres de la première Renaissance italienne tels que Donatello ou Jacopo Bellini, deux artistes aux sources de l'art du jeune Mantegna⁴⁴. Dans la *Crucifixion* du retable de San Zeno apparaissent le buste et le sommet de la tête de deux soldats romains achevant de gravir les dix-huit marches taillées dans le roc qui, selon la légende, menaient au Golgotha⁴⁵. Le retable était accroché à hauteur du spectateur, si bien que ce dernier pouvait avoir l'impression de se tenir parmi l'assistance sur les escaliers, derrière les deux soldats. Altdorfer adopte le même principe de composition lorsqu'il place au premier plan de la *Naissance de la Vierge* (fig. 3) ou de la *Sainte Famille à la fontaine* (cat. 66) des figures tronquées montant des marches. Ces dernières permettent au spectateur de s'identifier aux personnages qui les gravissent et de les suivre en entrant dans l'espace du tableau⁴⁶.

L'une des œuvres où Altdorfer introduit le plus efficacement le spectateur dans l'espace de la narration est sans doute la *Lamentation* de Florence, dessinée en 1513 (fig. 1). Placé en contrebas, sous les pieds du Christ, le spectateur n'a qu'une vue partielle de la scène, la

⁴³ Vlachos 2012, p. 34-35.

⁴⁴ Stein-Kecks 2003, p. 152.

⁴⁵ Arikha 1994, p. 254.

⁴⁶ Les figures tronquées apparaissent dès 1510 avec la *Sainte Famille* de Berlin ; voir Hubel 2005a, p. 186.

troisième croix n'entrant pas dans son champ de vision. L'analyse détaillée de la composition par Bohde a mis en évidence l'emprunt d'Altdorfer au *Christ mort* de Mantegna, où le Sauveur est représenté suivant l'angle de vue de l'un des pleurants⁴⁷. Le Padouan invite ainsi le spectateur à prendre part à la scène, à couvrir les pieds du Christ de larmes comme l'a fait Marie Madeleine. C'est ici aussi le point de vue de la pécheresse repentie qu'Altdorfer engage le spectateur-acteur à adopter, mais la place qu'il lui réserve est nettement moins enviable que dans le tableau de Mantegna : l'observateur se trouve plongé dans une fosse, vraisemblablement une tombe, comme dans le dessin de Schäufolein pour le Retable de l'Ober-Sankt-Veit⁴⁸. Merback a montré comment ce type de positionnement imposé au spectateur encourage une « vision pénitentielle⁴⁹ ». Et contrairement à l'exemple mantégnésque, les raccourcis extrêmes et le point de vue *da sotto in su* dérobent au spectateur la contemplation du visage du Christ et de ses stigmates. Ce dispositif fréquemment employé dans l'art allemand de la deuxième décennie du XVI^e siècle, notamment par Baldung, prend le contrepied des représentations traditionnelles de la Déposition, de la Mise au tombeau et de la Lamentation, qui servaient de présentation du corps du Christ mort⁵⁰. Cette frustration devient un moteur de la participation accrue du spectateur dans la narration, sur le plan émotionnel et affectif.

La rhétorique spatiale déployée par Altdorfer pour renouveler le traitement des thèmes traditionnels n'est pas isolée, elle correspond aux préoccupations de toute une génération d'artistes allemands, même si Altdorfer est sans doute, avec Baldung, l'un des plus audacieux

⁴⁷ Bohde 2012, p. 204-210 ; Bohde 2015, p. 385-391.

⁴⁸ Francfort, Städel Museum, inv. Nr. 633Z. Voir Bohde 2015, p. 387.

⁴⁹ Merback 1999, p. 257-259.

⁵⁰ Büttner 1993.

et des plus novateurs. Ainsi que l'a soutenu Noll, cette façon d'introduire le spectateur dans l'espace de la narration sert un but dévotionnel⁵¹. La littérature dévotionnelle de la fin du Moyen Âge, notamment les *Meditationes vitae Christi*, encourageait les fidèles à se représenter mentalement les événements de l'Histoire sainte dans ses moindres détails, et à la revivre ici et maintenant en éprouvant les sentiments et les émotions des protagonistes. Comme l'a objecté Bohde, ces courants dévotionnels répandus dans toute l'Europe depuis le XIV^e siècle ne peuvent expliquer à eux seuls l'apparition soudaine de solutions formelles aussi radicales au début du XVI^e siècle dans l'espace germanique. Ces recherches spatiales relèvent également d'une démarche artistique⁵². Elles se développent dans le contexte de l'émergence d'un marché de l'art pour les œuvres graphiques, qui offrent un terreau idéal pour l'innovation et l'expérimentation. Ce nouveau marché crée une situation hautement concurrentielle pour les artistes, lesquels rivalisent d'invention pour séduire un nouveau public de collectionneurs cultivés, capables d'apprécier l'audace de leurs compositions en rupture avec la tradition picturale.

Fig. 1. Albrecht Altdorfer, *Mise au tombeau*, panneau de prédelle du retable de Saint-Florian, vers 1518, huile sur bois, 70,5 × 37,3 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. Nr 427

Fig. 2. Albrecht Altdorfer, *Lamentation*, 1513, Florence, plume et encre noire rehaussée de blanc sur papier rouge-brun préparé, 20,8 × 15,5 cm, Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1054E

⁵¹ Noll 2004, *passim* ; Noll 2009, p. 350.

⁵² Wood 2007 ; Bohde 2012, p. 201-203, 222.

Fig. 3. Albrecht Altdorfer, *Naissance de la Vierge*, vers 1520, huile sur bois, 140,7 × 130 cm, Munich, Alte Pinakothek, inv. Nr 5358

Fig. 4. Andrea Mantegna, *Crucifixion*, panneau de prédelle du retable de San Zeno, 1456-1459, tempera sur bois (peuplier), 76 × 96 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, Inv. 368

Fig. 5. Albrecht Altdorfer, *Chute du pont*, vers 1520, huile sur bois, 76,4 × 67,2 cm, Florence, Galleria degli Uffizi, inv. CSE-S-0002020-9317

Fig. 6. Lucas Cranach, *Crucifixion dite de Schleissheim*, 1503, huile sur bois, 138 × 99 cm, Munich, Alte Pinakothek, inv. 1416