





LA MADONE DU BOURGMESTRE  
DE HANS HOLBEIN



## LA MADONE DU BOURGMESTRE

DE HANS HOLBEIN



n sait que depuis bien des années et à propos d'une œuvre de Hans Holbein, *la Madone du Bourgmestre de Bâle*, un conflit qui menaçait de ne jamais se calmer, avait surgi entre les conservateurs du musée de Dresde et les critiques d'art les plus en renom.

Retraçons en quelques lignes l'historique de cette œuvre que le maître avait exécutée avant son départ pour l'Angleterre, pour le bourgmestre Meier. Celui-ci, inquiet par le progrès retentissant du protestantisme, s'était avisé de faire une manifestation religieuse en commandant une toile qui devait le représenter lui et les siens dans une attitude d'adoration devant la sainte Vierge et l'Enfant Jésus (1). Terminé vers 1526, ce tableau resta pendant près d'un siècle dans la famille du bourgmestre. En 1606, un magistrat de Bâle, Lux Iselin, l'acheta pour une somme très minime. Puis en 1822, après force pérégrinations, le tableau se retrouva à Paris en possession de M. Delahante, qui le revendit 2.500 thalers au prince Guillaume de Prusse (2). La fille de Guillaume de Prusse, épouse du prince Charles de

(1) Selon quelques-uns, le tableau serait un *ex-voto* inspiré par la reconnaissance du bourgmestre pour la guérison d'un enfant malade, et Holbein aurait placé l'enfant convalescent dans les bras de la Vierge, tandis que l'Enfant Jésus serait aux pieds du fils aîné du bourgmestre.

(2) En 1633 ses héritiers le vendirent à un marchand de tableaux d'Amsterdam, nommé Le Blond.

Hesse, en devint légataire, et la madone resta désormais la propriété des grands-ducs de Hesse-Darmstadt.

Entre temps, un événement étrange s'était produit. La galerie de Dresde avait fait en 1774, l'acquisition d'un tableau identique !

Alors commence une polémique orageuse : des deux villes d'Allemagne chacune prétendit avoir l'œuvre authentique. La réputation du musée de Dresde, l'état de conservation dans lequel se trouvait son hôte, firent supposer pendant longtemps que la ville de Darmstadt ne possédait qu'une copie. Il est vrai que la madone rivale était défigurée par un vernis impénétrable, et surchargée de couches de couleur épaisses ; mais la composition, le dessin ainsi que certains détails semblaient affirmer qu'on se trouvait en présence de l'original. Bref, lassé de toutes ces controverses, on voulut faire un compromis en émettant l'opinion que Darmstadt possédait l'exemplaire *princeps*, et que Dresde en avait la réplique corrigée par l'artiste même, en d'autres mots que Holbein était l'auteur des deux tableaux.

Dans la composition du tableau de Dresde, les pilastres surélevés laissent plus d'espace entre la tête de la madone et la coquille de la niche, toute la partie architectonique est autrement comprise, les contours sont moins nettement accusés, mais la majorité des juges déclara surtout inadmissible qu'il eût donné des proportions différentes aux mêmes personnages de ses deux tableaux, l'œuvre de Dresde étant exécutée dans des dimensions plus grandes que l'œuvre concurrente. Du reste, les études conservées au musée de Bâle ainsi que les portraits répétés que le grand peintre fit des divers membres de la famille du bourgmestre, prouvent combien il s'était familiarisé avec ses personnages avant d'entreprendre son travail.

Le différend était d'autant plus difficile à régler qu'on n'avait pas encore mis les deux œuvres en regard l'une de l'autre pour les comparer. Ce n'est qu'en 1871 que M. Woltmann, poursuivant l'enquête avec énergie, obtint à force d'insistance, qu'on lui confiât le tableau appartenant au Grand-Duc.

Après avoir réuni tous les documents du litige, la confrontation eut lieu à Dresde, et, en présence d'un jury des plus compétents, la madone de Darmstadt remportait la victoire. On estima en même temps que la copie devait dater du *xvii<sup>e</sup>* siècle et qu'elle avait certainement été prise à Amsterdam avant que l'original eût subi les surcharges, sur les ordres de Michel Le Blond. Ce marchand aurait vendu la copie à Marie de Médicis et l'original à un amateur du nom de Laessert.

Malgré ce verdict quelques critiques isolés demandèrent avant d'opter pour elle que l'œuvre fût dépouillée de ses repeints.

La madone authentique avait été ramenée en triomphe au Grand-Duc de Hesse qui hésita longtemps à exposer ce trésor aux dangers d'une expérience

dont l'issue était aléatoire. Cependant, pressé par les instances renouvelées de part et d'autre, il consentit à en charger M. Aloïs Hauser, conservateur honoraire du musée de Munich. Le lieu choisi pour opérer la madone fut la Pinacothèque de cette ville.

Il y a quelques semaines, au milieu de l'attente fiévreuse des artistes, une main experte lui enlevait son masque et la madone apparaissait dans toute la splendeur de sa beauté primitive. M. Georges Hirth écrit à ce sujet : « On dut commencer par enlever un vernis terne, mêlé d'asphalte et d'autres ingrédients, sans doute employés pour lui donner un vestige d'ancienneté. Ce premier acte terminé, on fut déjà surpris par le coloris et la variété des couleurs dans les tons de chair ainsi que dans le reflet des étoffes. Mais lorsqu'on parvint à éloigner les repeints épais et à la vue des magnificences qu'on venait de dévoiler, une véritable émotion s'empara des spectateurs. Dans ce tableau, rien n'avait été épargné, tout était dénaturé. On avait gratifié la Vierge, l'Enfant et les personnages agenouillés, d'un sourire fade, étranger à l'austérité de l'œuvre. La tête de la madone, surtout, dont on avait fait une tête de convention, est redevenue elle-même, c'est-à-dire admirable de finesse et d'expression. » Il convient de plaider les circonstances atténuantes pour les auteurs inconnus de cet attentat. Soyons indulgents pour ceux qui vivaient à une époque où l'on ne connaissait pas ce respect, cette sorte de sentiment pieux dont nous sommes pénétrés de nos jours pour la moindre indication échappée au grand artiste (1).

Jamais portraitiste ne resta plus qu'Holbein indifférent aux apparences, aux séductions artificielles du modèle ; nul ne fut, en aucun temps, plus vrai et d'une plus impitoyable sincérité. Allant toujours droit au but, quitte à ne

(1) Dans une notice, véritable dossier à charge contre la madone de Dresde, M. A. Bayersdorfer souligne les points essentiels qui décidèrent du sort de cette œuvre. Il cite d'abord ce curieux détail : dans le tableau de Darmstadt, la main droite, vue en raccourci, de l'enfant qui s'appuie sur le bras du jeune homme à genoux, a six doigts, cinq sans le pouce ; erreur qui s'explique par un changement que le peintre aura fait au dernier moment dans la composition de son groupe et que son départ précipité pour l'étranger ne lui aura pas permis de réparer. Dans l'œuvre de Dresde, le sixième doigt n'est pas reproduit. Or, tous ceux qui ont autorité en la matière s'accordent à déclarer que si Holbein eût peint lui-même la réplique, il eût indubitablement remarqué et corrigé cette faute sur l'original. En outre, Holbein obtenait ses modelés par une dégradation de la couleur locale dans les parties sombres, chaudes et brunes, ou par des grisailles ; il ne savait pas exprimer certains effets de perspective et de plastique par les valeurs différentes des oppositions de couleurs, ne se doutant même pas qu'on pût obtenir un ton local par la juxtaposition de plusieurs couleurs. Il copiait fidèlement la couleur qu'il voyait et ne se servait que d'un seul ton pour la rendre ; il mourut sans avoir pressenti les principes du coloris moderne. L'auteur de la copie, au contraire, déjà initié aux virtuosités de la technique des peintres italiens, avait une palette disposée pour d'autres combinaisons de couleur, et, bien qu'il s'appliquât à simuler l'original, il ne sut pas résister à l'influence de son époque. Cette influence se trahit par quelques rares reflets colorés ainsi que par les modelés pour lesquels il employait des tons froids, verdâtres, intermédiaires, procédés tous inconnus de Holbein et de ses disciples.

pas être toujours aimable, démêlant dans ses personnages ce « dessous » qui en est le caractère individuel et qui se pare chez chacun d'une expression plus ou moins factice, cherchant à l'interpréter et même y insistant, Holbein voit et traduit le côté psychologique du modèle. Est-ce à dire que la poésie soit absente de ses œuvres? Bien au contraire; moins rêveur qu'observateur, il atteint néanmoins par l'élévation du style jusqu'aux hauteurs de la poésie. « Jamais, dit le peintre Rousseau, champion d'art n'a été armé comme Holbein pour défier l'Italie dans tous les genres et sur tous les terrains. »

Il est intéressant de savoir comment peignait Holbein et à quoi attribuer la fraîcheur inaltérable de ses œuvres, leur jeunesse persistant à travers des siècles d'existence. Grâce aux recherches contenues dans le ~~savant-travail~~ de M. Hauser, on est parvenu à écarter les hypothèses antérieures qui faisaient reposer le secret de cet épanouissement des couleurs et de ce semblant d'émail, caractéristiques de la peinture d'Holbein, dans l'emploi d'un lien inconnu, de nature plutôt résineuse que huileuse. Les expériences récentes démontrent, au contraire, que Holbein et ses prédécesseurs ne se sont servi que d'huile pure ou d'huile de lin étendue au besoin d'huiles volatiles, et que l'éclat de ce coloris et de ces effets de force lumineuse sont dus en grande partie à la préparation spéciale du fond ainsi qu'au rapport des couleurs locales tant dans les parties simplement couvertes que dans les parties empâtées.

On s'était aperçu depuis longtemps qu'un dessous noir s'altérait avec les années et compromettait la pureté des couleurs en les pénétrant. Les terres bolaires, par exemple, absorbent les couleurs employées en couches minces et frottées. Pour remédier à cet inconvénient, dit M. Georges Hirth, « il faut que les tons clairs tels que le blanc, la couleur chair, etc., dont la moindre altération offusque l'œil, soient peints en couches très épaisses, et ce qui nous étonne chez Holbein c'est que ce sont précisément ses couleurs dominantes, *tendres*, qui tout en étant empâtées, ne présentent que des couches relativement minces et produisent cet émail inimitable, ce fond d'une puissance transparente. » Ainsi dans la robe de la jeune fille agenouillée, dans le profil encore visible des cheveux épars et dans les contours du bandeau du second personnage de femme, on retrouve à travers la peinture des traces de l'esquisse.

Voici comment procédait Holbein : il se servait de châssis en bois de sapin qu'il recouvrait entièrement de craie et après avoir lissé son fond il peignait sans autre préparation. Plus d'une fois les circonstances hâtives et modestes dans

lesquelles il dut exécuter ses travaux l'obligèrent à se contenter d'un papier genre parchemin. Ce dessous soigneusement lissé offrait deux avantages : d'abord d'empêcher l'apparition indiscreète de la couleur fondamentale dans les tons clairs et les épaisseurs de peinture (ce qui permet aux teintes dominantes de rester intactes), et puis d'obtenir avec des couches très minces des étendues qui facilitent l'exécution des détails les plus minutieux. Les surfaces unies, selon l'épaisseur de la touche, laissent l'artiste libre de donner un ton velouté ou émaillé. On remarque sur diverses parties de l'œuvre de Holbein, notamment sur la manche en laine verte de la Vierge, les effets d'empâtement qui donnent raison à cette théorie.

Il va sans dire que ce mode de travail se prêtait peu aux modifications et aux corrections, et que pour s'en servir avec efficacité il fallait longuement méditer la composition du dessin et la disposition des couleurs. L'ébauche n'est guère possible sur du blanc. Il est infiniment plus aisé de peindre sur un fond mi-obscur, répondant à l'harmonie projetée de l'œuvre entière. Ces vastes étendues blanches déroutent l'œil, et c'est sans doute pour cette raison que les partisans d'Holbein esquissaient légèrement leurs dessous dans les conditions que nous venons d'évoquer et ne se hasardaient qu'alors à l'exécution minutieuse des frottis. Dès que la palette s'enrichit, et que les artistes, prenant goût aux contrastes décoratifs, se mirent en quête de moyens productifs, c'est-à-dire dès la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on préféra un fond plus meublant et on ne travailla plus que sur du noir.

Holbein esquissait avec un soin extrême et employait alternativement la mine de plomb, la craie et la sanguine. Il donnait de suite, à la tête et aux mains, les dimensions qu'elles devaient conserver, mais dans ses projets de dessin il faisait volontiers plus petit que nature. Ses esquisses portent souvent les traces de notes relatives aux couleurs et aux étoffes, ce qui fait supposer qu'il composait des recettes pour ses ébauches. La précision dont il fit toujours preuve, ainsi qu'une mémoire prodigieuse pour la forme, lui permettaient de conduire son œuvre jusqu'à une certaine limite, sans l'aide constante du modèle ; mais les retouches qu'on découvre, à l'aide de la loupe, dans ce tableau de la madone et qui trahissent une déviation presque imperceptible des différentes couches de couleurs, des tons superposés, prouvent bien que c'est devant la nature qu'il termina son œuvre.

Holbein avait un génie trop complexe pour se mouvoir dans un cercle restreint, et malgré les lois de corporation auxquelles étaient soumis les artistes en Allemagne et qui ne favorisaient point l'expansion d'un même talent dans plusieurs sens, il sut franchir tous les obstacles et exceller dans les genres les plus divers. On est surpris de retrouver ce penseur, ce scrutateur de la physionomie, s'appliquant à des travaux qui relèvent de l'art pratique et industriel. Dans ses

dessins qui servirent de modèles pour les peintres verriers, pour le mobilier de Henri VIII d'Angleterre et pour les bijoux destinés à Jeanne Seymour, dans ses nielles et dans ses médaillons, il se montra prodigue d'imagination et d'originalité, alors que dans ses travaux d'un ordre plus élevé nous le voyons soucieux de traduire la nature et dédaigneux de tout ce qui s'écarte de la vérité.

Par quelle ironie du sort ce maître est-il né pendant une de ces crises douloureuses de la vie des peuples et dans une atmosphère néfaste aux développements de l'art? Victime du zèle des iconoclastes, il vit mutiler et périr sous ses yeux plus d'une de ses œuvres. Sa vengeance fut digne de lui. En collaboration avec un de ses amis, le célèbre Hans Lutzelberger, il a légué à la postérité, plusieurs gravures où il a stigmatisé les abus honteux et les odieuses pratiques de ses ennemis, et dont la plus connue est *le Trafic des indulgences*. Toutes ces compositions portent la marque de ce puissant esprit d'indépendance, elles flétrissent vigoureusement l'intolérance et la passion religieuse dont Holbein eut à souffrir : c'est là ce qu'on pourrait volontiers appeler ses œuvres testamentaires qui témoignent, à travers les siècles, des révoltes de la pensée contre l'aveuglement et l'ignorance.

P. B.

