

EN COLLABORATION *L'image du Noir dans l'art occidental*. I. Jean Vercoutter, Jean Leclant et Frank M. Snowden, Jr., *Des pharaons à la chute de l'empire romain* (360 + xi p., 385 illus.); II. 1. Jean-Marie Courtès, *Traitement patristique de la thématique éthiopienne*; Jean Devise, *Des premiers siècles chrétiens aux grandes découvertes* (282 p., 161 illus.); II. 2. Jean Devise et Michel Mollat, *Les Africains dans l'ordonnance chrétienne du Monde* (328 p., 264 illus.). Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1976-1979.

La documentation de ces trois ouvrages a été assurée par Ladislav Bugner. Elle apporte une contribution presque entièrement inédite à l'iconographie du Noir au Moyen Âge et des perspectives approfondies sur la mentalité de l'homme occidental confronté avec les Noirs depuis l'Égypte du Haut-Empire jusqu'à la Renaissance dans les pays nordiques. Leur présentation est impeccable, et même luxueuse dans le meilleur sens du terme. Leur exemplaire traduction en anglais a paru simultanément aux éditions Morrow à New York. L'enquête poursuivie dans les photothèques depuis une vingtaine d'années à l'instigation de la Menil Foundation de Houston a porté sur près de sept millions de photographies. Il a été constitué un fichier avec reproduction de plus de dix mille œuvres d'art. Une large proportion de l'illustration est originale et a été faite sur place. Les vues d'ensemble sont fréquemment éclairées par la reproduction en gros plan d'un détail significatif. Par la variation des angles de photographie, des œuvres d'une surprenante beauté, comme le portrait du disciple noir d'Hérode Atticus, ou saint Maurice en chevalier noir à Magdebourg, sont plastiquement ressuscitées dans leur élan créateur.

La Menil Foundation a voulu mettre en lumière par le témoignage des images les différentes prises de conscience de la présence du Noir dans les sociétés occidentales jusqu'aux temps modernes. Cette entreprise, qui sera prochainement jalonnée de volumes supplémentaires, a été conditionnée par deux phénomènes dans l'his-

toire contemporaine: la décolonisation qui suivit la Deuxième Guerre mondiale et la fin légale de la ségrégation dans le sud des États-Unis. *The Negro in Greek and Roman Civilization. A Study of the Ethiopian Type* avait prophétiquement paru en 1929 à Baltimore, ville restée pro-sudiste. Des articles furent publiés entre 1947 et 1960 par Snowden, que leur auteur synthétisa dans *Blacks in Antiquity. Ethiopians in the Greco-Roman Experience* (1970). Le chapitre dû à Snowden dans le premier tome de *L'image du Noir*, «Témoignages iconographiques sur les populations noires dans l'Antiquité gréco-romaine» (traduction de Jean Malaquais), en réitère la conclusion sur l'absence de racisme et le sens de l'universalité de l'homme dont furent montrés les couchés libéraux de la société gréco-romaine à l'égard de ses éléments noirs, libres ou serviles.

Le premier tome de *L'image du Noir* est divisé en trois parties. Premièrement, l'Égypte des origines à la xxv^e dynastie, dite éthiopienne, par Jean Vercoutter, complétée par Jean Leclant pour l'Égypte koushite et méroïte. Ensuite, l'Afrique du Nord antique, par Jehan Desanges, qui présente un bilan bien négatif sur l'importance relative de la population nègre en Afrique du Nord sous la domination punique puis romaine, et sur la pauvreté des contributions locales à l'iconographie du Noir. Dans un dernier chapitre, «L'Égypte, terre d'Afrique dans le monde gréco-romain». Jean Leclant récapitule les points de vue les plus importants précédemment développés par Snowden. Il propose une interprétation symbolique de la lutte des pygmées contre crocodiles et hippopotames dans les scènes nilotiques (les pygmées joueraient donc un rôle analogue à celui des *putti* dans l'art funéraire romain?) et suggère une origine asiatique pour les Vierges noires du Moyen Âge. Il est dommage que le sujet des Vierges noires ait été omis dans le premier tome de *L'image du Noir* consacré à l'iconographie médiévale.

Jean Vercoutter ne réfute pas décisivement à notre avis la thèse ordinairement reçue selon laquelle l'apparition du Noir proprement africain dans l'art égyptien n'est pas antérieure à la fondation du Nouvel

Empire et à la politique belliciste de la xviii^e dynastie. Jusque-là, on ne rencontrerait que le type négroïde croisé, lybien ou nubien. Après 1450 le Noir va être représenté dans l'art monumental non plus en mercenaire – comme le sont les archers nubiens du musée du Caire, qui remontent aux alentours de 2000 – mais sous l'aspect constant du vaincu, massacré ou apportant le tribut. Marginalement, de jeunes Noirs sont figurés en danseurs et des fillettes noires sont traitées en *negro objects*, servant leurs maîtresses à la toilette ou anthropomorphiquement intégrées dans des miroirs et des cuillers à fards. Les souverains de la xxv^e dynastie éthiopienne – en fait nubienne – se retournèrent contre les Noirs en renouant avec la symbolique de la toute-puissance du pharaon écrasant ses ennemis, passage à l'adversaire rendu plus significatif par l'estompage des traits physiologiques des souverains dans les conventions du portrait royal officiel. Quelques œuvres gardent exceptionnellement une saveur de terroir, comme la statue d'Irigadiganen, au nom méroïtique, qui doit être postérieure à la reconquête de la Haute-Nubie par les pharaons saïtes. J'indiquerais que les statuettes en bronze plaqué d'or d'Osiris de la nécropole de Sedeinga annoncent plusieurs siècles à l'avance, avec leurs yeux immenses au regard ébloui, les magnifiques lampes faites d'un visage de bronze aux yeux incrustés d'argent et de grenat des tombes royales nubiennes de Ballana et Qustul.

L'image du Noir apparaît sporadiquement en Crète dans la deuxième moitié du ii^e millénaire. Elle fut largement diffusée dans l'empire colonial grec par les descendants d'Ioniens et Cariens entrés au service de Psammétique I, qu'Amosis installa à Naucratis dans le delta du Nil. Elle est fréquente sur les vases en céramique exportés et imités dans tout le monde méditerranéen hellénisé: serviteurs noirs de l'Égyptien Busiris, qui voulait sacrifier Héraclès, et qui furent tués par lui; compagnons noirs de Memnon, héros d'un cycle épique troyen, passé en Égypte de Suse, légendaire cité des Éthiopiens orientaux. Un Memnoneion fut fondé à Thèbes et un autre à Abydos. Polygnote, peintre naturalisé à Athènes, peignit dans la Stoa une

Iliupersis et une autre à Delphes, accompagnée d'une descente d'Ulysse aux enfers où figuraient Memnon et ses gardes du corps noirs. Des *skyphoi* représentant une Circé négroïde ont été trouvés dans le sanctuaire Cabire de Thèbes, fondation athénienne d'après Pausanias. Des monnaies avec le profil du nègre Delphos, éponyme de Delphes, furent frappées à Delphes et à Athènes vers la fin du sixième siècle. Rappelons que le temple d'Apollon à Delphes avait été reconstruit après l'incendie de 548 par la famille athénienne des Alcmaonidæ. Celles que fit frapper le proconsul Cæcilius Metellus après sa victoire sur les Carthaginois à Panorme en 251 gardent la mémoire des éléphants et de leurs cornacs noirs qui foulèrent alors la terre italienne.

Les vases janiformes représentant l'élaboration la plus originale du thème du Noir dans l'art grec. Façonnés à la main et sur le tour, ils contrastent en argile rouge et vernis noir le masque d'un satyre noir et le profil d'une femme blanche, ou homme noir et femme blanche, exceptionnellement satyre noir et satyre blanc. En dehors de toute allusion à des liaisons ou mariages mixtes, ils sont formellement des prototypes du genre d'un vase à parfum chypriote (vers 600), en forme d'une demi-tête d'Asiatique et d'une demi-tête de nègre accolées, ou de l'ivoire sculpté d'une tête de Noir et d'une tête d'Asiatique trouvé dans la tombe de Chabataka, pharaon de la dynastie éthiopienne.

L'Égypte hellénistique a fourni au monde méditerranéen, puis à l'empire romain, des séries de statuettes représentant le Noir dans une note pittoresque, sentimentale ou franchement caricaturale. Il conviendra de les distinguer de leurs prolifiques rejetons dans l'art provincial romain. Par exemple, les balsamiques, vases à parfum en bronze modelés en bustes de négroïdes, ont été produits non seulement à Alexandrie mais dans un grand nombre de provinces de l'empire romain.

Le recoupement des méthodes interdisciplinaires de l'histoire de l'art, de l'exégèse, de l'histoire politique, de la sociologie, de la géographie, de l'héraldique et de la cartographie élève les deux volumes de *L'image du Noir* consacrés au Moyen Âge au-dessus du plan des descrip-

tions iconographiques. Cherchant à cerner le contenu symbolique culturel des œuvres d'art, il pénètre dans le domaine proprement iconologique. À l'art occidental sont intégrés Byzance et l'Islam, restés au contact des Noirs, à la différence de l'Occident, coupé d'eux des siècles durant par la transformation d'une grande partie de la Méditerranée en lac arabe. Durant le haut Moyen Âge, l'Occident en est demeuré aux concepts abstraits et symboliques de la théologie sur la place du Noir dans l'économie du salut, nourris de textes bibliques mentionnant les Éthiopiens : Psaume 67, 32 ; Psaume 73, 14, de la Vulgate ; Jérémie 38, 7-13 ; Habacuc 3, 7 ; Sophonias 2, 12 et 3, 10 ; la fiancée noire du Cantique des cantiques ; la reine de Saba (Saba étant interprété selon les graphies comme l'Arabia Felix ou l'Éthiopie) ; Moïse blâmé par sa sœur et Aaron pour avoir épousé une « éthiopienne » ; dans les Actes des Apôtres le baptême par Philippe de l'eunuque noir de Candace, reine d'Éthiopie. Depuis les premiers commentateurs jusqu'à la systématisation de l'exégèse typologique au XII^e siècle, se sont accumulés des fantasmes dûs à l'étymologie fantaisiste des noms de personnes et de lieux dans la Bible et aux parallogismes confondant couleur noire et peau noire. Tant que le Noir en tant qu'être humain est resté à peu près inconnu de l'Occident, l'idée qui en a été propagée par la littérature ecclésiastique risquait de subir le contre-coup d'attributs négatifs liés au concept de négritude en soi : privation de lumière, ignorance, péché. Mais on constate que cette prévention toute théorique n'a presque jamais contaminé l'iconographie. Lorsque sous l'effet des croisades en Espagne et en Terre Sainte apparaissent de noirs bourreaux du Christ et des saints, ils désignent presque exclusivement des Sarrasins, ou des Juifs (identifiés par leur coiffure). Dans la sculpture gothique française l'image du Noir est marquée du même verisme idéalisant que celle de l'homme blanc, qu'il s'agisse du serviteur nègre sur le socle de la reine de Saba à la cathédrale de Chartres, du ressuscité noir sous le Christ juge au tympan de Notre-Dame de Paris, ou même du coupe-tête de la décapitation de Jean-Baptiste à la cathédrale de Rouen.

Toutefois, ce fut en Allemagne, dans un climat de revendications d'abord anachroniques et bientôt chimériques à l'empire universel, que le Noir s'est incarné dans deux images extraordinaires : Maurice en chevalier nègre, sculpté pour la cathédrale de Magdebourg avant la mort de Frédéric II, et le mage nègre, qui s'imposera à l'iconographie de l'Adoration des mages dans la peinture et la sculpture allemandes au XV^e siècle avant d'être adopté partout en Europe. Il est possible que Maurice ait été sculpté en chevalier teutonique à Magdebourg parce que son nom se prêtait à une telle mutation. Après l'échec infligé par la papauté à la croisade de Frédéric II, l'ordre teutonique qui s'était battu en Terre Sainte fut mobilisé contre les Prussiens et les Lithuaniens, relançant le « *Drang nach Osten* » dont Otton le Grand avait installé la base de départ à Magdebourg. Quant à la première peinture connue de Maurice en Noir, le portrait-buste au milieu des icônes reliquaires de la chapelle de la Croix de Charles IV à Karlstein, elle était justifiée par la présence au-dessus de l'autel de la croix de l'Empire, où était enchâssé le fer de la lance associée à la fois avec saint Maurice et le drame du Calvaire.

Charles IV avait fondé dans la nouvelle Prague, à Emmaüs, un couvent slavonique où étaient formés les missionnaires envoyés en Prusse, Lithuanie et Galicie. Mais on ne peut accepter qu'un roi mage noir ait été peint dans le cloître d'Emmaüs. Ni le transfert des reliques des mages de Milan à Cologne sous Frédéric Barberousse, ni l'adjonction d'Otton IV comme quatrième roi mage sur la chaise de Nicolas de Verdun à la cathédrale de Cologne ne peuvent être interprétés comme des prolégomènes impériaux à l'entrée en scène du roi mage en Allemagne. Elle a eu lieu un siècle plus tard, sous l'influence de l'*Histoire des trois saints rois* de Jean de Hildesheim (traduite du latin en allemand dès 1389). Jean de Hildesheim appelle Gaspard « un Éthiopien tout noir », mais lui garde le titre de roi de Tharsis et des îles, selon le verset 10 du Psaume 71 (72), qui était lu à l'offertoire de la fête de l'Épiphanie depuis son introduction en Occident. Saint Jérôme avait déjà suggéré que les trois rois mages représentaient les trois fils de Noé, et le

troisième par conséquent la descendance noire de Cham. La mutation raciale du troisième roi alla de pair, comme il est brillamment exposé dans le deuxième tome de *L'image du Noir au Moyen Âge*, avec le transfert de deux données imaginaires: le déplacement dans la troisième Inde, c'est-à-dire en Afrique, du fabuleux royaume extrême-oriental du roi Jean et du tombeau de saint Thomas, l'apôtre de l'Inde. Il est à remarquer que les cartes de la diffusion iconographique du Maurice et du roi noirs ne se chevauchent pas. La première correspond à l'Allemagne orientale actuelle, la seconde à l'Allemagne occidentale. À Cologne, ce n'est que vers 1460 que le roi mage fut adopté dans la cathédrale (l'Adoration des mages du tombeau de l'archevêque Dietrich von Mors).

En raison de l'importance prise en Allemagne par Maurice et le mage noir, les longs passages qui leur sont consacrés dans les deux tomes de *L'image du Noir* constituent un chapitre remarquable sur le développement de la peinture et de la sculpture dans les pays germaniques. Le rôle capital de la Bohême au XIV^e siècle dans l'enrichissement de l'iconographie du Noir est souligné. Celui de Byzance, de l'Islam et de l'Espagne mitoyenne de l'Islam est mis à bon droit en valeur. Les Pays-Bas, l'Italie et la France font à côté figures de comparses, ou de convertis tardifs à l'iconographie du Noir. Cependant, la place importante tenue par les Noirs dans les *Très Riches Heures* du duc de Berry invite à penser que, lorsqu'ils étaient encore au service du duc de Bourgogne, les Frères de Limbourg ont pu faire le pèlerinage de Jérusalem.

L'héraldique a été traitée avec beaucoup d'originalité, mais on jugera peut-être qu'elle a usurpé une place disproportionnée. Il était par ailleurs inévitable qu'une enquête rigoureusement centrée sur les incunables et les résurgences de l'image du Noir dans l'art médiéval ait gauchi la perspective dans la mesure où les développements iconographiques ont été évalués selon le potentiel en négritude des images. On a ainsi perdu de vue la portée du *Speculum Humanae Salvationis* et oublié que l'Adoration des Mages compte parmi les théophanies de l'art roman et du premier art gothique, ou encore que la reine de Saba

est une figure majeure de la sculpture monumentale en France, de Saint-Bénigne de Dijon à la cathédrale de Reims, imitée aux cathédrales de Rochester et de Lausanne (où elle est debout au-dessus d'un masque de nègre). Sur le tympan du Jugement dernier à Paris le Noir ressuscité (désormais exposé au Musée de Cluny) témoigne-t-il d'un nouvel éveil de la conscience humaine, ou de l'accomplissement de la prédiction du Christ: «La reine du sud (la reine de Saba) jugera cette génération et la condamnera» (Matthieu, 12, 42; Luc, 11, 31), ou des deux à la fois? L'autorité de la liturgie était déterminante dans la fixation des programmes. Nicolas de Verdun n'a pas émaillé à Klosterneuburg une femme noire, mais une reine au visage noirci, en conformité avec la prose chantée à la messe de l'Épiphanie sur la «*Regina Austri*» de l'Évangile. Au déclin du Moyen Âge l'iconographie est marquée par ce que Huizinga a appelé «le besoin d'adorer l'ineffable sous des signes matériels», et Panofsky les «*spiritualia sub metaphoris corporalium*». Lorsque dans un manuscrit la fiancée du Cantique est peinte en négresse qui se jette dans les bras d'un Salomon couronné, doit-on y voir un document sociologique distinct de l'illustration littérale des versets 1, 1 et 4, 3, 11 du Cantique? Si l'on reporte les yeux sur les couvertures de deux volumes de *L'image du Noir* au Moyen Âge, où sont reproduits avec la plus grande dignité et majesté Maurice, chevalier de Magdebourg, et le Mage de l'Adoration de Jérôme Bosch du Prado, on se demande où étaient les modèles? Un seul est connu: le portrait de Katharina à la pointe d'argent, par Albert Dürer. Mais nous sommes arrivés à 1521.

PHILIPPE VERDIER
Université de Montréal

LINDA C. HULTS, ALAN SIESTACK ET CHARLES W. TALBOT *Hans Baldung Grien: Prints and Drawings*. Exhibition catalogue. Washington, National Gallery of Art/New Haven, Yale University Art Gallery, 1981. 279 + xiv p., 89 illus., 19,95\$.

L'exposition américaine dont il est question ici restera dans la mémoire des étudiants d'art et chercheurs intéressés par les décennies qui, ouvrant le 16^e siècle européen, sont contemporaines des grands problèmes sociaux et politiques soulevés par la Réforme. Dans les pays de culture germanique qui nous concernent ici, ces décennies sont riches du point de vue de la créativité artistique et des mythes. Nous sommes accoutumés à penser, pour ce qui est de l'Allemagne, à quelques grands noms qui résument l'élan caractéristique de ce temps d'inquiétude: Dürer, bien sûr, Holbein et Cranach, sans oublier Grünewald. Hans Baldung dit Grien, «le vert», n'est pas toujours pris en considération.

Et pourtant, Baldung, relativement peu connu hors d'Allemagne, mérite sans aucun doute un examen attentif. Tant par le traitement de ses sujets religieux que par celui de ses sujets profanes – sans oublier les interactions complexes qui prennent place, rendant souvent difficile l'analyse des contenus – l'œuvre de Hans Baldung constitue un monument qu'il est impossible de négliger. À noter que c'est le graphiste et non le peintre qui est représenté dans cette exposition (on le comprend aisément lorsque l'on songe aux difficultés des transports transatlantiques et aux risques qu'ils comportent, surtout lorsqu'il s'agit d'un corpus important de la production d'un seul artiste). Ceci n'est d'ailleurs pas gênant puisque Baldung a préparé de très nombreuses illustrations destinées à des livres imprimés aussi bien que des dessins. Il faut cependant noter que l'artiste confiait souvent l'exécution de ces illustrations à des artisans graveurs qui n'avaient ni sa technique ni sa perception des contenus, ni son désir de perfection. Ce sont les dessins qu'il faut consulter pour avoir une idée précise de sa manière et de ses intentions en matière de style.