

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.

Un autre aspect tend à compenser les limites évaluatives découlant de l'inégalité de l'exécution technique des gravures sur bois : les sujets traités dans l'œuvre graphique sont beaucoup plus variés que ceux traités dans l'œuvre strictement picturale. Ceci amène à une réflexion d'ordre sociologique. Les média sélectionnés par l'artiste sont liés à une diffusion particulière ; les intentions sont autres, les commanditaires également. Cet aspect mériterait sans aucun doute d'être étudié en détail. Seuls émergent çà et là des renseignements fragmentaires dans les trois excellents textes proposés à notre attention, spécialement dans l'essai de Linda C. Hults sur « Baldung et la Réforme » (cf. p. 39 et suivantes sur l'environnement socio-culturel à Strasbourg et à Fribourg lorsque Baldung y est actif). C'est que la thématique retenue ne concerne pas directement la dimension sociale, comme en témoigne l'ordre strictement chronologique des œuvres ainsi que l'intégration des *prints* et dessins dans une unique séquence.

Le catalogue présenté ici est particulièrement riche en illustrations et en documents touchant deux sujets que Baldung a développés jusqu'à sa mort : la *vanitas* d'une part, et la sorcellerie d'autre part. Les deux sujets, on le sait, s'inscrivent dans la logique socio-culturelle du temps ; comme tels, ils sont fréquents dans la production européenne, du Sud aussi bien que du Nord. Cependant, Baldung Grien a une manière bien à lui de manier les contenus symboliques. Souvent, il y a contamination de la *Danse de la Mort*, des *Âges de la vie* et de la *Vanité* proprement dite. En ce qui concerne la sorcellerie, on sent que la présence possible de forces sataniques préoccupe Baldung, à tel point que l'on peut parler de métaphore obsessionnelle chez lui. Son ultime gravure sur bois a très utilement été analysée par Alan Sheslack dans son texte d'introduction. Ce qui est intéressant ici, c'est l'aspect autobiographique, les armes de la famille Baldung se trouvant bien en vue dans cette présentation du *Palefrenier ensorcelé* (n° 87). Le contenu reste énigmatique : que fait la sorcière avec sa torche ? Veut-elle perturber le cheval (que l'on voit dans son écurie) ? Pourtant celui-ci a l'air plutôt inquiet qu'en colère. Est-elle là pour

témoigner de la nécessité pour Baldung d'affronter les forces du bien et du mal (la licorne *versus* la sorcière = la chasteté *versus* l'impudicité, la pureté *versus* l'impureté) durant le voyage *post-mortem* ? Quoi qu'il en soit, une approche psychanalytique de l'œuvre présenterait un intérêt certain.

Ceci d'autant plus que d'autres sujets insolites ont attiré le peintre. Je citerai seulement une autre gravure sur bois, les *Chevaux sauvages dans un bois*, dont Ernst Buchner et Mende ont récemment contesté l'attribution à Baldung au nom de défauts de proportions. L'effet de cette gravure est perturbant à cause du sujet en tout premier lieu, puisqu'on voit les chevaux en train de se livrer à des pratiques sexuelles. Je suis d'accord avec le commentateur pour dire que les distorsions sont voulues. Si l'intention de Baldung lors du choix du sujet demeure mystérieuse, sa manière me semble parfaitement reconnaissable. Dans l'état actuel de la recherche, ce sont précisément les intentions, donc la dimension psychologique et psycho-sociologique qu'il conviendrait d'étudier (un bon point de départ pour un doctorant intéressé par l'approche de Kris).

L'essai de Charles W. Talbot sur « Baldung and the female nude » est comparatif. Bien évidemment, la figure dominante de Dürer est évoquée : proportions, utilisation du clair-obscur, attitudes et gestes de la femme en fonction des contextes de situation, intentions sont passés systématiquement en revue. Tout conduit à penser que Baldung cherche effectivement à donner une image défavorable de la femme : la femme est diabolique, elle trouble l'homme par sa lascivité. C'est la femme-sorcière qui est évoquée ici plutôt que la mère ou la jeune fille pudique. Misogynie de Baldung sans doute (cela va avec son inquiétude), mais surtout misogynie du temps. Très bien conçu, ce catalogue comble un vide. Il sera utile à tout chercheur désireux de trouver un « contrepoids » à Dürer.

PAUL BEAUD
Université de Lausanne

JOHN GAGE (comp.) *Goethe on Art*. Berkeley, University of California Press, 1980. 251 + xx p., 31 illus., 22,50\$ (relié), 7,95\$ (broché).

La contribution de Goethe à la critique d'art de son temps est significative : il a fondé deux périodiques ; de plus, pendant six années, il a présidé un concours annuel destiné à récompenser des peintres. Il ne faut pas oublier non plus son talent de dessinateur : la pratique du dessin pendant de nombreuses années lui a permis de comprendre l'acte créateur de l'artiste comme peu de critiques. Et finalement, il a connu bien des artistes et pu recueillir sur le vif leurs propos.

Les écrits sur Goethe esthéticien sont de deux sortes : les uns s'efforcent de déterminer la contribution du grand penseur allemand à l'histoire de l'art ; les autres examinent ses jugements en tant que critique. L'ouvrage de John Gage appartient à la seconde catégorie. Les textes qu'il a sélectionnés, édités et traduits sont tirés d'ouvrages autobiographiques tels *Dichtung und Wahrheit* et *Italiensche Reise* ainsi que de la correspondance (*Aus Goethes Brieftasche*) et de textes parus dans des périodiques tels les *Propyläen* et *Kunst und Altertum* (fondés par lui), ou encore *Der Teutsche Merkur*, *Morgenblatt für gebildete Stände*, *Frankfurter Gelehrte Anzeigen* et *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*.

John Gage a donc souhaité minimiser autant que possible l'aspect théorique de la pensée goethienne pour se centrer sur les problèmes liés à ce que l'on appelle aujourd'hui la sémiologie, c'est-à-dire à la science de la lecture et de l'analyse des signes par une *praxis* analytique satisfaisant à des critères précis. Ceci l'a conduit à l'exclusion d'un certain nombre de textes importants, liés notamment à la réflexion sur les jugements esthétiques portés par divers spécialistes du 18^e siècle comme Diderot, Sulzer et Winckelmann. On est en droit de le regretter lorsque l'on se souvient de l'exceptionnelle richesse de ces écrits. D'autant plus que l'auteur a intitulé son ouvrage *Goethe on Art*, donnant ainsi à penser qu'il a pour objectif de rendre compte des diverses facettes de