

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

l'esthétique gœthienne. Un titre tel que «Gœthe critique d'art» eût sans aucun doute été plus approprié. Ceci dit, il faut reconnaître que John Gage, dans son Introduction confirme son intention de s'attacher à ce qui implique «the immediate experience of works of art» (xviii). Cependant le lecteur non averti – et en particulier l'étudiant – risque bien d'être induit en erreur quant au contenu de l'ouvrage à cause de la première impression reçue par le titre.

Puisant à la source la plus couramment utilisée pour ce qui touche aux écrits de Gœthe sur l'art, c'est-à-dire l'édition de Weimar, plus en certaines occasions à l'édition commémorative d'Artemis (*Gœthes Gedenkausgabe*) et à l'édition sélective annotée par Herbert von Einem (*Hamburger Ausgabe*), John Gage a divisé son ouvrage en quatre parties principales : I. «General Aesthetics»; II. «Classical Art»; III. «Medieval and Renaissance Art»; IV. «Baroque and Contemporary Art». Si l'on exclut la partie initiale, sorte d'introduction aux types de lecture de l'image auxquels se livre Gœthe, l'auteur a donc retenu le cadre de référence chronologique dont il semble bien que l'*art scholar* ne puisse ou ne veuille se passer (alors que bien d'autres cadres seraient justifiables dans un ouvrage comme celui-ci). De plus, sa sélection d'œuvres d'art analysées par le penseur allemand accorde une large place à une production «familiar to English and American readers» (Introduction, xix). Cette option comporte des avantages et des inconvénients. Écrit en anglais, il est légitime que l'ouvrage retiennent des œuvres qui soient d'intérêt pour le lecteur anglo-saxon. Cependant, du point de vue de l'intérêt de l'analyse, il n'est pas prouvé que l'insertion d'œuvres aujourd'hui considérées mineures et conséquemment peu connues eût été malvenue. Reste à savoir si cette attitude ne s'inscrit pas dans une conception élitiste de l'enseignement et de la recherche qui a tendance à persister tant sur le continent nord-américain qu'en Europe malgré les apports de l'anthropologie culturelle et qui consiste à mettre systématiquement en avant les chefs-d'œuvre malgré l'intérêt documentaire de certaines productions secondaires.

Parmi les œuvres les plus célèbres retenues par John Gage, citons le *Laocoon*, les marbres d'Elgin, le relief de Phigalia et le temple de Minerve à Assise, pour l'art classique; les cathédrales de Strasbourg et de Milan pour le Moyen Âge; *Le Triomphe de César* de Mantegna, *La Sainte Scène* de Léonard de Vinci et l'architecture de Palladio, pour la Renaissance; *Le Retour des champs* de Rubens, *Le Bon Samaritain* de Rembrandt, *La Chute d'eau* de van Ruisdael, *Le Débarquement d'Enée en Italie*, de Claude Lorrain, *Achille défendant le corps de Patrocle* de Flaxman, *Le Matin* de Runge, *Vue du studio de l'artiste (fenêtre droite)* de Friedrich, *Faust et Méphistophèles* de Delacroix pour les arts baroque et contemporain.

John Gage cherche à démontrer que Gœthe «writes best of his direct experience of art, rather than, as has been suggested, on matters of principle» (Introduction, xiv). Il est vrai que l'on a souvent vu en Gœthe un philosophe ou en tout cas un théoricien de l'art plutôt qu'un critique. C'est le cas par exemple de W.D. Robson-Scott dans sa leçon inaugurale prononcée au Birkbeck College de l'Université de Londres en 1967, leçon intitulée «Gœthe and the Visual Arts». En ce sens, la sélection de John Gage se trouve appuyer une thèse très défendable, à savoir que le penseur allemand se retranche vite dans une didactique sentencieuse, déclamatoire et pas toujours très substantielle lorsqu'il perd de vue la spécificité d'une œuvre particulière, alors qu'il se révèle lucide et pénétrant dans le cas contraire. À l'appui de cette thèse, on peut citer valablement divers jugements des contemporains sur le style doctoral et le goût de l'abstraction propres au personnage (et si brillamment caricaturés par Thomas Mann dans sa nouvelle *Lotte in Weimar*). Sans aucun doute, de tels traits du comportement et de la pensée autorisent John Gage à souhaiter mettre en évidence ce qu'il considère comme le meilleur Gœthe (la réserve énoncée plus haut touchant l'ambiguïté du titre demeure cependant). Quelque chose me gêne pourtant dans la position de l'auteur et qui n'est rien d'autre que le fait de projeter dans le passé les critères et aspirations de son temps, c'est-à-dire de notre temps. Nous le savons, objectivité, pragmatisme et faculté d'aller

«straight to the point» nous apparaissent aujourd'hui des qualités essentielles pour l'*art scholar*. Mais nous savons encore que cette attitude est inconnue au 18^e siècle, en un temps où la critique d'art naissante favorise une glose très personnelle, impressionniste par excellence. Qui plus est, la réflexion sur l'art est beaucoup plus importante pour les gens du temps que la critique d'art telle que nous l'entendons aujourd'hui. D'ailleurs, la *Kunstwissenschaft* n'existant pas en tant que discipline, il n'y a pas à proprement parler de spécialistes; ce sont souvent des littérateurs qui commentent les œuvres d'art, tels Baudelaire, Gautier, Stendhal ou Kleist, ou encore des journalistes intéressés par le socio-politique comme Thiers, ou encore des philologues comme Friedrich von Schlegel, sans oublier les artistes eux-mêmes comme Tischbein le jeune et Delacroix. Dans ces conditions, a-t-on le droit d'imposer à l'homme d'il y a deux siècles nos propres critères? Le caractère fallacieux de l'anachronisme donne à réfléchir. À tout le moins, lorsqu'il nous présente ce qu'il considère un «meilleur Gœthe», John Gage devrait spécifier qu'il prend pour acquis que le meilleur Gœthe, c'est celui qui satisfait aux exigences de notre siècle.

Cet ouvrage pose donc le problème du progrès en relation avec l'analyse de l'œuvre d'art: y-a-t-il véritablement progrès ou simplement déplacement des objectifs et des méthodes en fonction d'une part du rapport au monde et d'autre part (c'est un corollaire) de la documentation disponible? Comme l'écrivait G. H. Noehden, qui connut Gœthe à Weimar, l'auteur de *Wilhelm Meister* «avait à sa disposition des moyens comparativement inadéquats d'information. C'est son imagination vigoureuse qui suppléait au manque d'inspection oculaire. La sagacité... guidait ses jugements». Personnellement, j'incline plutôt pour le déplacement et estime judicieux de mettre entre parenthèses autant que faire se peut le temps présent lorsqu'il s'agit de jugements anciens.

Pour en venir aux artistes et œuvres jugés par Gœthe, bien sûr son admiration pour la production antique est inconditionnelle, ce qui ne saurait surprendre de la part d'un révolté repentini qui, selon J.

Ancelet-Hustache, trouva à Rome « une solidité intérieure ... un sérieux sans sécheresse » et parvint grâce à l'art antique, à mettre fin « au temps des soupirs nostalgiques ». Cependant, comme nombre de ses contemporains, il se réconcilie avec l'art médiéval, spécialement avec l'architecture gothique dont le summum est pour lui la cathédrale de Strasbourg qu'il nomme dans *Dichtung und Wahrheit* « une révélation » (II, ix; cité p. 117). Plus encore, ce néo-classique proclame son admiration pour le baroque. À propos du *Retour des champs* de Rubens, Goethe n'hésite pas à déclarer que « ce sentiment et cette vision de la nature ont aujourd'hui tout à fait disparu ». Et il complète sa pensée par une affirmation dont l'extrémisme est en droit de surprendre: « nos peintres n'ont plus de poésie » (entretien avec Eckermann, 11 avril 1827; cité p. 203). Il semble qu'il reste chez Goethe au moins un soupir nostalgique au sens propre du mot, c'est-à-dire lié au désir de retour. Réflexion passéiste sentimentale d'un homme qui, lorsqu'il s'entretient avec Eckermann, va bientôt atteindre sa quatre-vingtième année, ou conviction profonde étayée de faits précis? Quoi qu'il en soit, cette prise de position péremptoire en faveur de l'art du 17^e siècle non moins que d'autres ayant trait au Moyen Âge confirme l'importance de la catégorie historique comme mode de connaissance au 19^e siècle et annonce par la distanciation qu'elle implique vis-à-vis du présent l'instauration à venir de la *Kunstwissenschaft* marquée comme on sait par l'idée maîtresse d'un recensement et d'une sanction des œuvres-clés ayant façonné l'Occident moderne en vue de la mise en place d'un conservatoire culturel.

Pour autant qu'il soit bien entendu que l'ouvrage de John Gage ne constitue en aucun cas un effort de restitution globale de la pensée de Goethe en matière d'art, on ne peut que recommander sa lecture. La sélection de Gage nous aide à reconstituer la filière qui, de Winckelmann à Wölfflin, conduit à Warburg et à Panofsky.

GÉRARD LE COAT
Université de Lausanne

LOREN PARTRIDGE ET RANDOLPH STARN *A Renaissance Likeness; Art and Culture in Raphael's «Julius II»*. Berkeley, University of California Press, 1980. (A Quantum Book) 160 + xix p., 40 illus., 15,95 \$.

Loren Partridge et Randolph Starn enseignent à l'Université de Californie à Berkeley. Dans le premier cas, l'enseignement a trait à l'histoire de l'art et dans le second, à l'histoire tout court. Cet aspect disciplinaire me semble devoir être souligné dès les premières lignes de ce compte rendu car il met d'emblée en évidence la bidimensionnalité de l'ouvrage. Certes, le cadre de référence reste chronologique, mais la focalisation diffère. C'est ce qui fait l'intérêt de cette étude sur l'art et la culture dans le *Jules II* de Raphaël (cf. le sous-titre).

C'est donc le célèbre portrait de Raphaël qui sert de point de départ à cette réflexion qui concerne, l'œuvre d'art servant ici de révélateur, l'histoire des idées et, au delà, l'histoire de la culture. Nous savons qu'il convient de distinguer entre histoire des idées, histoire de la culture et sociologie de la culture, de même qu'entre histoire sociale et histoire des mentalités. De nombreux domaines d'investigation sont en train, dans les années 1980, de se développer et se consolider en rapport avec le contexte de la production artistique. Ce n'est point mon propos d'entreprendre ici l'étude, même brève, de ces différences, mais simplement de constater une volonté d'ouverture d'autant plus réjouissante qu'elle a mis plus longtemps à se manifester.

Ce qui frappe dans les méthodes d'investigation sélectionnées par les deux chercheurs, c'est à la fois un goût du pointillisme et un désir d'aller au delà de ce pointillisme pour rejoindre une macro-approche qui deviendrait à proprement parler socio-culturelle. Mais la synthèse de la micro- et de la macro-analyse est bien loin d'être réalisée. Il faut dire que l'objectif n'est sans doute pas aisé à atteindre. Il faut dire encore que ce que l'on demande à un historien comme à un historien de l'art est de fournir des informations précises et circonstanciées sur des points de détail plutôt que des vues globalisantes

sur une époque et sa culture. L'historien comme l'historien de l'art n'ont ni les mêmes objectifs ni les mêmes méthodes analytiques que les spécialistes de l'histoire sociale ou de l'histoire des mentalités. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'ils ont accès grâce à l'investigation de la production artistique d'une époque à l'histoire des idées, avec tout ce que ce domaine comporte d'abstraction. La difficulté pour eux de faire le point d'une culture vient du fait qu'ils ne sont pas accoutumés à envisager l'art comme traduction d'une réalité sociale établissant certains rapports entre artistes-producteurs et leurs commanditaires-diffuseurs, et entre ces diffuseurs et les publics spécifiques qui « consomment » la production artistique. La peur du « généralisme » autant que celle de sortir d'une discipline à laquelle ils ont consacré beaucoup de temps et d'énergie (et qu'ils enseignent) les empêchent d'aborder directement les problèmes, c'est-à-dire selon des critères sociologiques. Et pourtant, si l'on entend par généralisme « dillettantisme discutable » (comme c'est souvent le cas chez les spécialistes), ni l'historien de la culture ni le sociologue de la culture ne sont des généralistes. Simplement, ils optent pour l'étude des grands problèmes posés par l'existence d'institutions socio-économiques et socio-politiques qui impliquent un certain nombre de contraintes et d'interdits et façonnent en quelque sorte le comportement des usagers de la culture en fonction des milieux socio-professionnels dans lesquels ils évoluent, en fonction du sexe et de l'âge également. Ce sont ces variables qui retiennent l'attention de ces chercheurs plutôt que tel ou tel traitement artistique d'un sujet.

En ce qui concerne objectifs et méthodes, les hésitations des auteurs apparaissent d'ailleurs déjà clairement dans l'Avant-propos. Ils relèvent la fragmentation de l'information sur l'époque de Jules II: « From the art historians ... there is no shortage of very good work on individual artists or commissions in Julian Rome. What is usually lacking is a thoroughgoing concern for the historical setting and the interrelationships of form, content, and style » (nous soulignons; la culture concerne le groupe et non l'individu, des points de vue historique/