

Cahiers de Bordeaux

JOURNÉES INTERNATIONALES
D'ÉTUDES D'ART



4^e ANNÉE

1 9 5 7

Hans Baldung Grien de Strasbourg et le Fantastique.

M. FRANÇOIS-GEORGES PARISET,

Professeur d'histoire de l'Art à la Faculté des Lettres de Bordeaux.

Je voudrais vous parler du Fantastique chez Hans Baldung Grien. Né en 1485, élève de Dürer entre 1505 et 1509, il a fait le maître-autel de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau (1512-1517), à peu près à l'époque où Grünewald exécutait le retable des Antonites d'Isenheim ; mais depuis 1509 il a pour centre Strasbourg, où il meurt en 1545. Il a fait preuve durant toute sa carrière d'une vive attirance pour deux thèmes : les sorcières et la mort, et il les a traités avec une verve puissante, une imagination étrange. Quelles sont ses intentions, quel sens il donne à ses représentations, voilà les questions que je voudrais traiter ici en reprenant, à la lumière de nouvelles recherches, une communication que j'avais faite sur l'art et l'humanisme en Alsace au Congrès Guillaume-Budé de Strasbourg en 1938.

Prenons d'abord le thème des sorcières. Un camaïeu de 1513, qui figure à l'exposition du Festival, une merveille au point de vue technique, montre le sabbat des sorcières. Elles chevauchent un bouc, elles sont affairées à de diaboliques cuisines, elles ont des expressions tourmentées. L'animation forcenée de la scène, d'un style presque baroque, tranche sur l'art germanique du temps. L'évocation est tragique, mais l'artiste est mal informé et les signes cabalistiques qu'il trace sont employés à tort et à travers. Puis voici un dessin de 1514 qui réunit trois sorcières : une vieille furie desséchée, échevelée ; une jeune fille qui tient un pot à feu et qui, les jambes écartées, foule triomphalement le dos d'une troisième sorcière, et cette dernière, une femme aux formes amples, se baisse pour mieux mettre en valeur son arrière-train, et elle jette excréments et vents. Cette image scandaleuse de vulgarité et d'impudeur porte une inscription, et on lit : « Ein gut jar. » Sans doute Baldung avait fait plus tôt en 1512 un autre cadeau de nouvel an, une image pieuse, celle d'un Christ ressuscité rayonnant de noblesse et de douceur, mais le vœu de 1514 n'a aucune intention sérieuse. Le fantastique de la sorcellerie n'est que le prétexte à un agréable divertissement, à des visions sensuelles. Et il en est de même pour un dessin de 1515, où la plume fait surgir en traits blancs sur le fond vert une autre scène de sabbat. Une femme plantureuse, accrochée à des cordages, se laisse lécher par la langue pointue d'un dragon, mais le corps du dragon se résout en une arabesque purement décorative, et le thème autorise des méditations, des conclusions

morales sur la sensualité, qui est diabolique, mais il est évident que Baldung a cherché surtout à rendre une scène indécente et à étudier un beau nu féminin.

Plus tard, en 1523, Baldung peint les deux sorcières du Musée de Francfort. Touché par l'idéal antiquisant, il leur donne une allure nouvelle, une élégance svelte, une majesté presque classique, tandis que la torchère et le vase transparent sont de style Renaissance, mais les chevelures sombres, les yeux noirs trop grands, les regards fixes, les visages intelligents et durs, l'éclairage singulier, la nuée épaisse et noire, tout donne une impression d'inquiétude. Le thème a pris une résonance plus profonde, seulement l'artiste humaniste a repoussé la scène très loin dans le passé, dans le monde païen d'avant le christianisme, sans contact avec la réalité de sa propre époque. Un dessin au trait, qui est la copie d'une œuvre contemporaine perdue, montre une vieille sorcière qui tient une fourche, brandit un pot à feu et qui surgit menaçante derrière une jeune femme étendue au premier plan, dénudée prestement par un enfant, offrant sans défense son beau corps idéalisé, mais voluptueux. Cette vision n'a pas non plus le moindre rapport avec les sorcières villageoises qui hantent les forêts vosgiennes. Baldung a toujours gardé vis-à-vis de la sorcellerie une attitude de scepticisme, et il est d'autant plus libre pour jouer avec son côté fantastique et y ajouter une note de sensualité.

Deuxième thème : la mort, ou plutôt la danse macabre. Depuis Mâle, divers auteurs comme Huyzinga et surtout A. Tenenti, dans son beau travail sur *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle* (*Cahiers des Annales*, n° 8, 1952), nous ont mieux fait comprendre son développement, si bien que l'obsession de la mort semble devenir le centre de la vie morale à travers toute l'Europe. L'Italie préfère le thème des trois morts et des trois vifs, et elle sent davantage la loi de la mort inexorable. Le nord des Alpes reste fidèle à la danse macabre, danse des morts ou danse de la mort et du vif, de la mort qui surprend et attire le vif, mais avec des variantes locales. Dans les pays germaniques, la mort se confond avec la vanité, ou plutôt la vanité et la sensualité sont aussi la mort. La France insiste sur le fait que la mort frappe tous les âges et toutes les classes sociales, et cette égalité devant la mort mène à une satire sociale, elle mène aussi à chercher la signification de la mort pour l'être humain, à des méditations religieuses qui aident le chrétien à penser à l'au-delà, à franchir plus aisément le seuil de la mort. Dans la région du Rhin supérieur, le thème est très populaire, et les artistes montrent aussi bien des danses macabres que des scènes de mort et de vanité. Baldung le traite avec une imagination si personnelle, avec tant de violence et de fantastique, qu'il influence des artistes comme Urs Graf ou Nicolas Manuel, mais il le transforme au cours des années.

Il faut ici dissiper une équivoque. Le petit tableau du Louvre prêté à l'exposition du Festival et attribué par des historiens français à Baldung nous semble être plutôt un exemple du macabre en faveur

dans le monde germanique au temps de Baldung : sur le cheval, un reître et sa maîtresse; à gauche, la mort, qui, agrippée à un tronc d'arbre, ayant saisi à pleine bouche la jupe de la femme, tire de toutes ses forces pour la faire tomber, et, près d'elle, déjà la fosse est ouverte. Pour décrire le drame, des couleurs vives : du rose, du vert, du bleu et un rouge vif, un travail minutieux, un peu sec, une tendance trop décorative.

Par contre, Baldung est sûrement l'auteur du petit panneau de Vienne daté de 1510. Encore jeune, attaché à la tradition, un peu primitif, il accumule les détails. Une forêt épaisse. Un enfant qui jouait avec son petit cheval et qui, caché par une gaze transparente, assiste avec effroi au drame. Une jeune fille nue en train de se coiffer, de se parer et qui s'admire dans un miroir. La mort tient l'écharpe et lève le sablier, car il est temps de mourir et tout est vanité, et cette effigie avec sa chair desséchée, sa peau qui s'effrange en minces lanières, avec ses cheveux hirsutes, est caractéristique de l'art allemand. Enfin, un être indéfini, relativement jeune, le corps pas mortifié, la chevelure abondante, le visage grave, présente le miroir à la jeune fille sans qu'elle le sache, et cet être n'est pas la mort, mais la fatalité telle que le monde germanique de l'époque la conçoit.

Voici d'autres œuvres du même style, du même esprit. Datant de 1515 environ, un dessin à la plume rehaussé de blanc sur papier brun montre une jeune femme qui se coiffe devant le miroir, et la mort qui l'enlace et va se saisir d'elle. Davantage de concision et de simplicité, mais aussi un contraste plus terrible entre la vivante insouciant, nonchalante et condamnée sans sursis, et la mort qui paraît tout à coup, agile, infatigable. Plus dramatique encore la gravure de 1517, où la mort serre contre elle la jeune fille, qui joint les mains, pleure et supplie, mais vainement; elle la saisit et la tire par les cheveux; elle tend le bras, et, d'un geste impérieux, indique la fosse ouverte au premier plan, disant : « Hie must du gyn », c'est-à-dire : « Ici, c'est ici qu'il faut que tu ailles. » Le macabre, le sadisme et l'érotisme s'unissent dans une tension forcenée, et toutes ces œuvres sont riches d'un fantastique horrible.

Les années passent, et Strasbourg se donne à la Réforme, en tâchant de concilier l'évangile et l'humanisme. C'est la ville de Sturm, le fondateur de l'Ecole latine; de Bucer, l'organisateur religieux; c'est aussi la cité du refuge qui reçoit de nombreux Français. Baldung participe à l'idéal intellectuel et religieux de la république. S'il ne lui est plus possible de peindre des œuvres religieuses comme avant 1520, il traite des thèmes humanistes, et nous avons déjà vu comment, sous l'influence de l'antiquité, de l'Italie et sans doute aussi de la France, il tend vers un style nouveau, un nouvel idéal de la beauté humaine. Or, à la fin de sa vie, il reprend le thème macabre, mais dans un esprit très différent. Il peint vers 1540 deux panneaux, maintenant au Prado, dont le sens a paru mystérieux, et où on a voulu voir les âges de la vie et les trois grâces, alors que nous avons affaire au thème,

mais sublime, du mort et du vif. Le diptyque frappe d'abord par son unité : du fantastique encore et toujours, mais plus rien d'excessif, plus de férocité et de sensualité ; par contre, une douceur nouvelle, de la sérénité.

Tous les détails sont choisis avec soin. Ainsi, dans le premier panneau, le serpent qui entoure un tronc signifie l'éternité, et le cygne qui chante, se sentant proche de la mort, signifie l'être humain qui prend la mort en patience. Les trois femmes, avec leurs instruments et cahiers de musique, mêlent plusieurs intentions, comme il arrive souvent chez les humanistes. Elles sont l'harmonie des sphères célestes de Platon. Elles sont aussi les trois tons de la musique auxquels Plutarque donne les noms des Parques. Elles mènent de la vie à la mort, des choses terrestres aux choses célestes. Elles sont le symbole de la fatalité. Mais si le premier panneau résume le monde antique, le second donne une idée du monde chrétien. Le sablier vidé, les douze heures écoulées, la mort est venue, non la mort qui surgit sans qu'on s'y attende, mais la mort qui vient parce qu'il le faut, et elle avance avec lenteur et gravité. Près d'elle, une vieille femme, qui est la fatalité ; elle est solennelle, elle fait signe avec un geste doux et inexorable, car il faut subir la loi commune de la nature, et, à l'arrière-plan, derrière un paysage de ruines et de désert, au-delà du fleuve de l'oubli, on devine le royaume des ombres. Enfin, la jeune fille, qui ne voit pas la mort, mais qui sait qu'elle doit mourir. Elle pleure, mais elle ne résiste pas. Elle ne craint rien. Elle sait que le dernier ennemi qui sera détruit sera la mort. Déjà la lance que tient la mort se brise, et, sur ses débris, dort l'enfant Jésus, tandis que, dans le ciel, paraissent la croix, signe de la Rédemption, le Crucifié, Dieu le Père et le Saint-Esprit. Dans ces panneaux, Baldung n'a pas tenté une conciliation équivoque du paganisme et du christianisme, comme l'a fait la Pléiade, pour qui Jupiter est aussi le Christ et Vénus, Marie. Il a voulu à la manière de la « piété instruite » de Sturm affirmer une alliance loyale de l'humanisme et de la foi et montrer que philosophie et religion se soutiennent pour mener à Dieu ; ces panneaux sont un document de prix sur l'idéal strasbourgeois.

Peu après, en 1544, un an avant sa mort, Baldung a peint un panneau, maintenant à Seusslitz, et auquel s'attache le titre des sept âges de la vie. Une guirlande de femmes se présente devant nous, depuis une fillette gracile jusqu'à une matrone âgée. La mort rôde, mais sa présence nous est seulement suggérée, comme si Baldung en était venu à penser qu'il était inutile de la montrer, tant sa venue est certaine. Voilà du moins ce que nous pouvions penser autrefois, mais la plus âgée des femmes est encore dans la maturité, et n'est pas vraiment une vieille femme et, d'autre part, pourquoi montrer les sept âges de la vie et non pas les classiques « dix degrés de l'homme », pour reprendre le titre d'une image d'Epinal, qui entoure la création du monde et le jugement dernier de dix vignettes, et la dernière

montre ceux qui atteignent cent ans à côté d'un livre ouvert où on lit : « La fin de l'homme. » Ainsi, l'explication du tableau n'est au fond pas satisfaisante, et il était permis de se demander si le panneau de Seusslitz n'est pas incomplet de la partie droite.

Or, tout récemment, nous avons vu au Musée de Rennes une peinture d'une danse macabre, pratiquement inconnue, car elle était restée dans les réserves, elle y avait grandement souffert pendant la guerre, si bien que Mlle Berhaut, conservateur du Musée, avait pris le parti de la faire restaurer : ce n'est que depuis peu de temps — au printemps de cette année — que le Musée de Rennes a rouvert ses portes, et c'est après sa réouverture que le tableau a été exposé dans une salle du premier étage. Nous exprimons à Mlle Berhaut notre vive gratitude pour nous avoir permis d'étudier une nouvelle fois une œuvre de son musée et pour nous avoir envoyé les photographies que je vais vous montrer.

Ce tableau de Rennes est d'un fantastique fascinant, avec ses tonalités en camaïeu, aux dominantes brunâtres, qui vont du blond et du beige au gris et au bleu verdâtre, de sorte que l'on pense aux œuvres finales de Hals ou de Goya, avec ses figures qui sortent de la nuit et composent une arabesque, en formant des silhouettes anguleuses aux grands gestes accentués et saccadés. Très vite, on retrouve les caractéristiques de Baldung : nuées obscures et lourdes, mais éclaircies à gauche par la clarté de la lune, troncs aux écorces argentées, sol brun avec des plaques de lave, enfants aux têtes rondes, aux expressions engourdies, types féminins. A gauche, une femme vieillie, maigre, mais encore robuste, calme et triste, dont le voile et l'étoffe sont d'un rouge violet sourd. A côté d'elle, à droite, une femme plus vieille, déjetée, inclinée, la tête baissée sous la couronne funèbre de lierre, avance avec peine en trébuchant, encouragée, poussée par l'enfant assis à ses pieds. Enfin, une très vieille femme aveugle, le visage à la fois inerte et tendu, avec une expression d'obstination et d'effort, le dos voûté, le pauvre corps tout déformé, se cramponne à sa canne et est soutenue par la mort, et voici qu'elle trouve brusquement la tombe ouverte, elle en est au dernier pas, sa main gauche s'ouvre dans le vide, et déjà son pied gauche tâtonne au-dessus de la fosse. Tout en elle semble dire : « Enfin, m'y voilà, voici enfin la mort ! »

Et voici précisément le meneur de jeu, la Mort, un être grand, maigre, vigoureux, à la fois implacable et compatissant. Il vient, il porte presque la vieille femme, et, retrouvant le mouvement de la mort de 1517, il tend un bras, il indique de sa main la fosse profonde où l'on aperçoit une tête, il semble dire à son tour, en levant la tête dans un geste de triomphe : « C'est ici qu'il faut aller. » Mais il n'est pas le vrai vainqueur, et la scène a pris une signification différente de celles des années 1510, car la vieille femme exténuée brandit un crucifix argenté très net sur le fond obscur et en même temps elle l'applique contre le flanc de la moribonde. Le crucifix est

le centre spirituel de la composition. L'œuvre a été méditée sous le signe du crucifix et non dans l'horreur de la mort. Le chrétien va à la mort, non plus avec terreur ou avec résignation, mais avec confiance, comme on atteint le port bienheureux.

Le tableau de Rennes forme une composition parfaite en soi, et il en est de même pour l'autre. Mais les deux se complètent, l'un plus important, avec davantage de personnages; l'autre, plus étroit, avec seulement quatre figures. En les réunissant, l'arabesque générale est plus belle, montant avec la jeunesse, s'étalant avec la maturité, descendant avec la vieillesse jusqu'à la mort. L'invention de Baldung ne peut se comprendre, soit pour la composition, soit pour les intentions, que par la réunion des deux œuvres.

Mais c'est ici que les difficultés commencent. Les œuvres ne sont pas du même format, et celle de Rennes a des figures proportionnellement plus grandes. Elles ne sont pas peintes de la même façon. Le panneau de Seusslitz, peint sur bois, est, sans aucun doute, une œuvre originale, mais incomplète, et la scène s'arrête volontairement à droite. La peinture de Rennes, exécutée sur toile, n'est pas de Baldung, et il est vrai que les types, les couleurs atténuées, les dégradés lumineux, correspondent au style extrême de l'artiste, mais la facture un peu molle, l'imprécision des formes, ne correspondent pas à l'artiste. On doit avoir affaire à une copie, comme pour le petit tableau du Musée de Hanovre, qui représente Hercule et qui a d'ailleurs la même exagération sombre du fond. D'autre part, la mort au visage glabre, au crâne dépouillé, avec la bouche ouverte dans un grand cri, n'a rien de commun avec les morts familières à l'artiste ou même à l'art germanique, et il appartient plutôt à la tradition française. Ce n'est pas tout: on lit en haut: « De René d'Anjou, Roi de Sicile », en caractères majuscules romains, et voilà qui mène à de nouvelles complications.

René d'Anjou n'a pas été seulement l'auteur et sans doute l'illustrateur du *Cœur d'amour épris* ou du *Tournoi*, mais il a été aussi un mystique, obsédé par l'idée de la mort, il représente à sa façon cet « aspect nocturne » du xv^e siècle, dont nous avons parlé, et P. Wescher a souligné combien le thème macabre l'a préoccupé. Il s'est fait peindre, ou il s'est représenté lui-même, sur la voûte de sa chapelle funéraire à Angers et dans deux manuscrits, comme un Roi mort retenant avec peine sa couronne, qui tombe de sa tête. Aux Célestins d'Avignon, il a peint une femme morte, richement parée et coiffée, avec l'inscription: « Une fois sur toute femme belle, mais par la mort je suis devenue telle. » Au château d'Angers, il a fait peindre une Mort perçant de sa flèche un amoureux, et, en 1479, par Arnaud Tavernery, un miroir des morts. Ce miroir des morts et la peinture de Rennes doivent-ils être mis en relation? Ou bien une autre invention de René d'Anjou serait-elle à l'origine de cette peinture? Les hypothèses se multiplient, et en voici quelques-unes entre lesquelles nous ne pouvons trancher.

Un artiste, français sans doute, fait une copie de l'œuvre de Baldung, mais il connaît les danses macabres françaises du xv^e siècle, il naturalise l'œuvre en donnant à la mort le type français, et pour lui donner plus d'intérêt, il la place sous le patronage du Roi, dont on connaît les œuvres macabres; il est même possible qu'il déforme l'œuvre de Baldung en s'inspirant d'une composition du Roi.

Autre hypothèse : Strasbourg, cité du refuge, reçoit avec Calvin des Français humanistes, amis des lettres et des arts, qui sont aussi des évangéliques et des mystiques. Baldung a pu être instruit par eux d'inventions françaises montrant la marche à la mort, et, sous leur influence, composer des œuvres analogues en donnant à la mort une allure plus française. Aurait-il même connu par une description ou une copie une invention de René d'Anjou? S'en serait-il inspiré? Aurait-il exécuté d'après elle une version complète perdue pour nous et ces deux versions fragmentaires que nous connaissons? Aurait-il rappelé lui-même sa source royale par une description? Il est à noter que les caractères élevés et étroits correspondent à ceux qu'il aimait employer? Et le copiste n'aurait-il fait que reprendre cette inscription? Il faudrait en conclure que l'artiste, devenu évangélique, aurait été stimulé et réconforté par la pensée religieuse médiévale à la veille de disparaître, et c'est grâce à elle que les rencontres brutales et presque païennes du mort et du vif conçues avant la Réforme auraient pu faire place à la méditation sur la marche du chrétien à la mort.

(Applaudissements.)

M. HUYGHE. — Nous remercions M. le professeur Pariset de son très intéressant exposé, nourri comme toujours d'aperçus neufs. Nous allons maintenant entendre les deux derniers orateurs de la matinée, et tout d'abord l'éminent savant portugais, M. Reiss Santos, qui va étudier une des sources où a puisé l'imagination du Fantastique européen : l'exotisme, celui de l'Inde tôt révélé par les premières explorations du monde.

Et je vais donner la parole à M. Reiss Santos.