André Turcat. *Étienne Jamet alias Esteban Jamete, sculpteur français de la Renaissance en Espagne condamné par l'Inquisition*. Paris, Picard, 1994. Pp. 388, illustrations.

Étienne Jamet fait partie de ces sculpteurs français de la Renaissance qui ont fait toute leur carrière en Espagne sans laisser aucune trace en France. On dispose sur lui d'une documentation exceptionnellement riche du fait qu'il fut en 1557 soumis à une enquête de l'Inquisition. On sait ainsi qu'il était né à Orléans vers 1516, qu'il était arrivé en Espagne dès 1535, et on connaît toutes les étapes de sa carrière avec les principaux ouvrages qu'il effectua jusqu'en 1557. Il fut d'abord très mobile, taillant de simples médaillons dans des cours de palais comme à Medina del Campo et Valladolid (1535) ou León (1537); il s'arrêta plus longuement à Tolède entre 1537 et 1539 pour travailler à la cathédrale et en particulier partager avec Vigarny l'exécution des stalles du chœur, puis passa un an à Chinchilla sur le chantier du chevet de l'église Santa Maria (1540); il descendit ensuite à Ubeda, où il put s'illustrer dans des ouvrages majeurs, les portails et la sacristie de l'église du Salvador (1541–1543), puis il poussa jusqu'à Séville, où il participa au décor de l'*Ayuntamiento* (1544); en 1545, le hasard d'une commande l'appela dans la médiocre ville de Cuenca, où d'autres commandes allaient le retenir pendant 12 ans, puis sa condamnation par l'Inquisition le fixer définitivement; il y exécuta notamment dans la cathédrale un portail intérieur auquel son nom est resté associé, l'*arco de Jamete*. Il mourut à Cuenca le 5 août 1565, mais ses dernières années à partir de sa condamnation nous sont beaucoup moins bien connues; il semble d'ailleurs qu'elles aient été moins productives, l'artiste restant sans doute marqué par l'épreuve morale et la torture physique.

L'essentiel des pièces du procès avait été publié en Espagne dès 1933, mais le sculpteur n'en avait pas reçu plus d'attention pour autant des historiens de l'art. André Turcat a eu la bonne idée de repartir de ce document essentiel pour lui consacrer une véritable monographie. Suivant donc les indications fournies par Jamet lui-même, il est allé chercher dans toutes les villes où il s'était arrêté les documents qui confirment et précisent ses dires, et les ouvrages qui peuvent y correspondre. La moisson a été copieuse, et Turcat nous offre donc dans une première partie proprement historique la reconstitution de l'activité de l'artiste, dans la seconde l'étude de son art. Il y joint une riche illustration, entièrement originale, qui est généralement bonne en dépit d'un format trop réduit, et qui de toute façon est infiniment précieuse, vu la pauvreté générale des publications dans ce domaine. Il fournit enfin un gros appendice documentaire (pp. 324–383), qui nous donne entre autres la traduction de dix marchés concernant l'artiste à Cuenca et de l'essentiel du procès de 1557. Disons tout de suite que là réside la seule véritable faiblesse de cet ouvrage. Je ne doute pas de l'excellence des traductions de l'auteur, ni des services qu'elles rendront à tous ceux qui comme moi ne maîtrisent pas l'espagnol de la Renaissance, mais des documents si précieux demandaient à être à la fois édités dans la langue originale *et* traduits ensuite. Ainsi

les chercheurs auraient pu à la fois contrôler l'exactitude des traductions (on le souhaiterait particulièrement lorsque l'auteur lui-même nous fait part de sa perplexité) et se référer directement aux originaux pour y puiser les citations utiles.

On a déjà compris que l'absence des originaux constitue une faiblesse justement parce que le livre est un ouvrage important et sérieux, qui traite d'un artiste notable, mais injustement négligé jusqu'à présent et qui apporte maint renseignement précieux sur les monuments concernés, sur la sculpture en Espagne dans le deuxième tiers du siècle ou encore sur la mentalité d'un artiste de ce niveau et sur le milieu dans lequel il vivait à Cuenca. L'étude historique est méthodique, prudente, et me paraît tout à fait fiable. C'est la partie consacrée à "l'art de Jamet" qui peut susciter parfois des questions ou des réserves. D'abord, elle traite plus d'iconographie que de style. L'auteur s'est donné beaucoup de peine pour chercher un sujet et un sens à toutes les figures ou même aux frises décoratives, sans pouvoir toujours trouver une solution ou emporter la conviction. Je ne suis pas certain que dans le domaine de la sculpture décorative la recherche soit toujours justifiée. Les résultats en tout cas sont inégaux. Autant il me paraît louable d'identifier un relief à l'entrée de la sacristie d'Ubeda comme une représentation de la *Vision d'Auguste à l'Ara Coeli*, autant il me semble arbitraire de voir dans un buste en médaillon très générique (fig. 127) un portrait de Francisco de los Cobos et d'en conclure que son pendant doit être celui de son épouse.

D'autre part, la définition du style personnel de Jamet et l'identification de ses sources restent encore des problèmes. L'auteur a fait une découverte précieuse en identifiant certaines plaquettes de Moderno comme les modèles de reliefs des *Travaux d'Hercule* à la façade d'Ubeda. Je ne peux donc le suivre lorsqu'il y perçoit une influence de Michel-Ange qu'il suppose transmise par Manchuca. C'est bien le style de Moderno qui s'affirme ici, et le recours à de tels modèles n'a rien de surprenant pour un homme issu de la vallée de la Loire. Je suis frappé en revanche par le caractère michelangelesque des figures d'apôtres ciselées sur l'orfroi de la chape de l'évêque de Calahorra (fig. 59–64) — poses en torsion, drapés souples, bras musculeux — où l'auteur penche à voir une influence des Juste. Lui-même pourtant reconnaît sur toute l'oeuvre une influence diffuse de Michel-Ange qui oblige à classer le sculpteur parmi les maniéristes. On aimerait comprendre par quels cheminements elle a pu s'exercer. Malheureusement un certain nombre de statues — *saint Pierre, saint Paul* (fig. 225–226), *Ecce homo* (fig. 272) — ou de grandes figures de relief — groupes d'Annonciation ou d'Adoration — ne sont guère analysées du fait probablement que leur situation en rend l'appréciation et la photographie peu commodes. L'artiste reste donc difficile à situer entre la France, l'Italie et l'Espagne. Il y a incontestablement un aspect très français dans son style, mais il y a aussi de forts accents de maniérisme italien qui s'y mêlent. Faut-il supposer un voyage de Jamet en Italie, ou croire à l'influence d'ouvrages ou d'artistes italiens qu'il aurait connus en Espagne même? Cette seconde hypothèse

serait à creuser, en gardant à l'esprit que les modèles italiens de l'Espagne venaient essentiellement de Naples ou de Gênes.

Il serait malséant de reprocher à André Turcat de n'avoir pu apporter une réponse définitive à des problèmes aussi complexes. Il était assurément trop tôt pour le tenter. Mais par la riche documentation qu'il apporte, son ouvrage permet désormais de les poser, et il restera indispensable pour quiconque voudra tenter de les résoudre.

BERTRAND JESTAZ

Linda Woodbridge. *The Scythe of Saturn: Shakespeare and Magical Thinking*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994. Pp. vi, 390.

In 1984 — an age ago — Philip K. Bock's *Shakespeare and Elizabethan Culture: An Anthropological View* applied anthropological methods to the texts, cautioning that selection of facts and levels of abstraction can distort history, and warning us to recognize our antagonisms to Renaissance sensibility. Woodbridge cites anthropological observations from numerous cultures to place together a cultural backdrop against which Shakespeare will *not* be "our contemporary." Whereas Bock, and Kirby Farrell in his 1975 *Shakespeare's Creation* — both are glancingly cited by Woodbridge —, approve the magic of Shakespeare's creativity, Woodbridge, denying that he could transcend his cultural limitations, situates Shakespeare in "magical thinking," produced when Renaissance rationalism drove medieval magical structures into the unconscious (p. 5). For Bock and Farrell the art "which stirs us to wonder" (Farrell, p. 4) is not diminished by Shakespeare's use of "magical thinking." Woodbridge separates this concept from "conscious magical belief" (p. 12) by invoking Freud and followers. Nothing is said of the aristocratic and learned magicians with whom Shakespeare probably was acquainted. Were they all too conscious? Woodbridge describes "magical thinking" as "like a concrete wall that remains standing after the forms into which it has been poured — true magical belief — have been knocked away" (p. 13); as "steel girders holding up the very edifice of [Shakespeare's] plays" (p. 20); "mental girders that structured the mind of the age" (p. 82), and so on.

A chapter canvassing theoretical positions to be subsequently deployed seems designed to display eclectic even-handedness, sharing Foucault's wariness of "totalitarian theories" (p. 41). The concept of steady progress toward rational modernity — Whig history — seems to be balanced by a theory of historical oscillation (p. 36). But this merely holds us "in false gaze," for the book's slant is contemporary cultural-moralism: moderns rout ancients. Sir James Fraser (*The Golden Bough*) is the most notable scapegoat. Guilty of "butterfly collecting" methods (p. 18), he is also condescending (p. 94), dubious (pp. 133, 153) and