

1) Patinir ou l'harmonie du monde

Fernand Ouellette

Volume 23, Number 2 (134), March–April 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60270ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouellette, F. (1981). 1) Patinir ou l'harmonie du monde. *Liberté*, 23(2), 148–154.

Lectures du visible

FERNAND OUELLETTE

1) Patinir ou l'harmonie du monde *

*Être à l'unisson
est divin et bon.*
Hölderlin

Si l'être de l'homme est l'« habiter », comme le croit Heidegger, Patinir n'a peint ses tableaux que pour les habiter. Son désir a créé l'espace. Il est à la terre, aux rochers, à l'eau, ce que Vermeer est au regard, aux intérieurs, à l'eau. Il s'approprie le paysage en se tenant loin de la ville et d'une certaine culture. Ainsi il délaisse les riches étoffes de van Eyck pour ne considérer que les arbres, les collines, les cratères, les aiguilles, les failles, les estuaires, les fleuves, les nuages et toute la lumière de la mer invisible là-bas à l'horizon. Il perçoit les « magnificences intactes émanant de la matière même », dirait Élie Faure. « Roc et ciel, il a trouvé sa formule et sa devise » (M. Pons). En ouvrant son espace, en le creusant, en l'élargissant : il trouve son bleu, un bleu entre le bleu-nuit et le bleu-glacé. Si bien qu'on peut rêver du bleu Patinir comme du bleu Vermeer. Le bleu lui a été donné comme il l'a été à Novalis. Sans doute parce qu'il regarde avec innocence tel Fra Angelico, ou qu'il voit l'unisson du monde comme Mozart et Schubert l'entendent. En recevant ses paysages, je suis à l'unisson. Nous ne formons qu'un : l'espace, le peintre et mon désir. Quel homme peut m'offrir davantage ? Il n'y a pas de matière plus spirituelle que la sienne. Quelle minutie ! Quel raffinement ! Quelle harmonie ! Pol de Limbourg, à travers Patinir, s'accomplit, accède au paysage, comme Patinir se retrouve dans la *Vue de Delft* de Vermeer. Eh oui ! Rien ne répond mieux au manque du monde, rien ne nous permet mieux de transcender l'Histoire, ce leurre de l'absolu. Tout le reste appartient à l'âme, au silence, à Dieu.

* Maurice Pons et André Barret ; quarante-neuf planches en couleurs dont plusieurs sur une ou deux pages entières, et une planche en noir et blanc ; collection « L'Atelier du Merveilleux », Robert Laffont, Paris, 1980, 128p.

Mais qui connaît Joachim Patinir ? Que savons-nous de lui ?

En lisant deux ouvrages consacrés à l'art flamand, je n'ai pas trouvé son nom. Dans deux tomes de reproductions du Musée du Prado, aucun tableau de Patinir n'est proposé. Or ce musée conserve pourtant quatre chefs-d'œuvre. Un critique espagnol, Don Felipe de Guevara, écrivait en 1540, dans ses *Comentarios de la pintura*, que les trois plus grands peintres flamands sont Roger van der Weyden, Jean van Eyck et Joachim Patinir. Aujourd'hui, seulement dix-neuf tableaux sont reconnus comme des œuvres de sa main. Sur les dix-neuf, cinq concernent saint Jérôme et cinq ont pour sujet la fuite ou le repos de la Sainte Famille en Égypte. Mais Patinir a-t-il peint autre chose que son désir de l'Orient ? Son Orient imaginaire ? Son Paradis perdu ? Pour paraphraser Élie Faure, j'ajoute : quel Flamand ne souffre pas de ne plus vivre pleinement ?

Nous savons que Patinir fut reçu franc-maître de la guilde d'Anvers en même temps que Gérard David, qu'il eut pour ami Quentin Metsys, qu'Albert Dürer le connut à Anvers, en 1520-1521, et le qualifia de « bon peintre du paysage ». Pour la première fois, en effet, le paysage fondait l'œuvre d'un artiste, même si Dürer lui-même avait fait des aquarelles, des pochades convaincantes de paysages montagneux. Bref, ce contemporain de Giorgione serait né à Dinant ou à Bouvignes entre 1475 et 1485. Et il est mort à Anvers en 1524. Toute sa vie Patinir restera « fidèle à la vision de van Eyck ». En marge de la Renaissance (qu'il aurait connue à travers Dürer, van der Goes ou Quentin Metsys), il appartient à la vision gothique. Mais il tourne le dos aux tourments de Bosch et annonce Breughel et Vermeer. Il voit tout, comme les autres Primitifs flamands, « sous l'angle de l'éternité », mais il voit « picturalement », il voit « la forme en couleur » (van Puyvelde). Seul Giorgione, écrit Barret, a dans ses paysages « donné autant de force et de mystère à la couleur ».

Je devrais m'attarder au premier tableau de Patinir qui m'a frappé, soit *le Baptême du Christ* que j'ai découvert à Vienne. Quelle synthèse admirable de l'espace de Patinir ! Tout commence, comme dans tout tableau de Patinir, avec un premier plan de personnages, puis s'ouvre un espace en une courbe pro-

fonde qui s'élargit jusqu'à l'horizon élevé. Patinir est un maître du panorama, du « grand angulaire ». Le Christ, l'eau, le roc, les collines, l'air, le fleuve qui fait un coude et tout le pays qui l'entoure d'un bleu-gris. Le piton s'élance comme une tour de cathédrale ou un « gigantesque dolmen ». La forteresse est en ruines, ce qui n'est pas un hasard. Les daims sont à l'abri. Un ibis (?) se mire dans l'eau. La ville est absente. C'est le monde entier de l'unisson. Tout y est vu avec la même intensité. La lumière permet à « l'œil de se déplacer naturellement dans l'harmonie de l'ensemble » (A. Barret). Le monde est saisi dans la joie et la vision du désir. Toute la poésie du doux Patinir est dans ce regard qui parcourt l'espace et l'habite.

Je pourrais choisir le triptyque *la Pénitence de saint Jérôme* (New York), mais la nature n'y est pas assez sauvage. Je retiens un *Paysage avec saint Jérôme* (Londres). Le minéral domine. C'est le surgissement du roc, l'épiphanie géologique. Les aiguilles, les dents d'améthyste ou de quartz glaciaire coupent le tableau en oblique, comme des tressaillements de la terre qui monte. Les dromadaires se reposent. Mais quelle gradation puissante par les matières du gris fumé au bleu-gris ! Quel bleu sous les nuées ! Quel blanc à l'horizon lointain où la mer respire ! Saint Jérôme n'est plus qu'un santon comme toutes les figurines qui marchent dans les tableaux de Patinir. Rien de la main de Quentin Metsys ou des images polies de David. Rien d'une toile dont l'essentiel serait le personnage ou le sujet. Le « sujet » religieux n'est guère qu'un prétexte pour mieux libérer le paysage. Partout des pèlerins, souvent solitaires, arpentent le monde comme attirés par *l'ailleurs*, leur Orient.

Après les violences de la Maison de Bourgogne, les vengeances de Charles le Téméraire contre les villes de la Meuse, Patinir a la chance de vivre dans le calme. Bosch avait été témoin du feu et de la mort. Après Patinir, les horreurs, la guerre et les saccages reviendront. Mais Patinir a suffisamment entendu parler du désastre de la guerre civile, du sac de Dinant pour que la ville demeure le foyer symbolique de la violence, et qu'il soit tenté, dans son œuvre, de la fuir. Et cette fuite, dirait Élie Faure, traduit un « état de drame spirituel, ou intellectuel ou moral ». Quel art ne tend à unifier le monde ? C'est pourquoi quelques feux apparaissent dans ses tableaux comme des symboles

qui culmineront d'une façon magistrale et dévorante dans *l'Incendie de Sodome et Gomorrhe*, que j'ai vu à Rotterdam. La ville est en flammes. Le ciel, l'eau et la colline sont rougies comme un fer. Les rocs s'allument, de l'intérieur, comme du soufre incandescent. Mais les anges accompagnent quelques justes qui s'éloignent. C'est le tableau le plus violent et le plus expressionniste de Patinir. Il sait regarder Jérôme Bosch dans sa leçon essentielle. Il réalise, comme Bosch, la « synthèse couleur-lumière » (Lionello Venturi). Cet incendie on le retrouvera, sur un autre plan, plus symbolique, dans *le Passage du Styx* (Madrid). Une diagonale partage également le paradis et l'enfer.

Patinir a trop besoin d'harmonie et de sérénité pour ne pas fuir la ville et ses violences. En somme il propose la vision d'un cosmos qui retrouve son unité primordiale. Il entend la consonance du Paradis perdu. Mais ne la perçoit que celui qui poursuit la même quête de lumière. Qui mieux que la Vierge et son enfant peuvent incarner la sérénité ? L'alliance avec une nature innocente ? Je pense à la toile du Prado intitulée *le Repos de la Sainte Famille*. Au second plan, à gauche, les idoles tombent, bien que quelques païens apportent encore des victimes à quelque Belzébuth. À droite, on laboure, on sème, récolte. La terre est violette. Les arbres ont la rondeur de leur plénitude. Le vert est en majesté. Apparemment tout semble paisible. Mais plus loin, tout près, là-bas dans les cours des hautes maisons paysannes, les soldats pourchassent les mères, ou s'avancent parmi le blé et les coquelicots. La menace est prochaine quoique le bleu du ciel soit saturé. Rien n'est sûr ni acquis. Dans un éclair l'effroi traverse Patinir. Même *l'Extase de Marie-Magdeleine* (Zurich) n'est possible que dans la bienveillance du roc, loin de la ville. Le paradis de Patinir est bien vulnérable tant qu'il y a des hommes qui vont et viennent et que les nuages s'assemblent. Mais Patinir n'est pas coupé des hommes. La verticalité hâlante des aiguilles, le laiteux de l'infini ne suffisent peut-être pas à celui qui a connu l'Histoire. Malgré tout, quel langage du désir ! Quel travail nécessaire au cœur de l'Histoire ! Y a-t-il une leçon plus urgente pour nous ? « Patinir est un moment de grâce dans l'histoire de la peinture » (A. Barret).

Cet ouvrage, que l'éditeur Robert Laffont fait paraître dans sa collection « l'Atelier du Merveilleux », ne pouvait trouver de meilleure solution graphique. Tout le texte est imprimé en

blanc sur noir. Les reproductions sont des merveilles qui surgissent du noir. La reliure est noire. Bref tout cet art de Patinir qui est une célébration de la lumière jaillit du noir. Comment ne pas remercier Françoise Scias de sa trouvaille. Les deux textes s'équilibrent. L'un de Maurice Pons nous entraîne avec enthousiasme, l'autre, d'André Barret, nous informe et nous permet de mieux pénétrer dans l'univers de Patinir. Seize des dix-neuf tableaux du peintre sont offerts en couleurs avec de nombreux détails et gros plans. Il est malheureux que les œuvres de Francfort, Lugano et Philadelphie ne soient pas reproduites. Mais l'ouvrage est une découverte, un éblouissement, ce qui n'est pas si fréquent, même aujourd'hui.

2) *Africana (L'art tribal de la forêt vierge et de la savane)* *

Dès le XV^e siècle, Charles le Téméraire, tyran des villes de la Meuse, paya vingt et une livres pour une épée et des personnages de bois, « connus comme ydoilles », originaires d'Afrique. Mais la hantise de l'or soudanais supplanta la curiosité pour l'art subsaharien. La chasse aux esclaves, la destruction des cultures remplacèrent ce qui aurait pu être une rencontre de deux civilisations. D'ailleurs, jamais cet art des Noirs n'aurait pu, à ce moment-là, stimuler la passion intellectuelle ou artistique de l'Europe, comme le fera, plus tard, l'Orient philosophe ou le Tao traduit par les jésuites. Trop asservi à une notion de progrès liée aux techniques, trop orgueilleux de la virtuosité de sa « raison », l'Occident ne pouvait que rater ses noces africaines. Jamais l'Afrique n'aurait pu nourrir ses phantasmes, son imaginaire. Si bien qu'il faudra attendre Matisse, Braque, Picasso pour vraiment découvrir « l'art nègre ». Ces peintres, comme l'écrit Jean Laude dans *les Arts de l'Afrique noire*, « demandèrent des solutions techniques aux problèmes de leurs propres œuvres ». Quel étrange revirement ! Cet art encourageait les artistes parisiens dans « leur effort pour subordonner l'œuvre au fait plastique, à son unité ». En fait, l'Occident n'accédera à l'art des

* Arnold Bamert, avec une préface de Jean Laude, 25×32 cm, 210 illustrations en couleurs dont 157 en pleine page, relié sous jaquette illustrée, bibliographie, Herscher, 1980, 352p.

Noirs que lorsqu'il sera prêt à accepter une vision qui ne se fonde pas exclusivement sur la parole, sur la littérature, bref lorsque sa propre culture s'ouvrira aux pouvoirs multiples de l'image (photographie, cinéma, etc.). Si l'on peut aujourd'hui commencer un inventaire des arts africains, cependant « notre connaissance du passé de ces arts est [...] trop pauvre pour que nous puissions les envisager selon la dynamique de l'histoire » (Michel Leiris).

Élie Faure a bien vu que l'art noir qu'il ressentait comme une « clameur » était dans sa « vérité globale hallucinante » un « équivalent symbolique et non une représentation de l'univers ». En effet, le sculpteur africain, qui vit dans l'éternité, est, sur un certain plan, à l'antipode du graveur japonais de l'*ukiyo e*, cette « peinture du monde qui passe ». Tel le sculpteur roman, il a une aptitude naturelle à l'abstraction. Avant d'être *cet animal* saisi par les sens, l'œuvre est d'abord une essence. Comme l'a écrit Malraux, « c'est son style qui le fait esprit ». Comment ne pas mettre en parallèle les plaques du Bénin et les bas-reliefs romans ? (Ou tel masque ibo avec telle tête de bouddha ?) La relation hiérarchique des personnages est la même. Elle détermine les rapports symboliques des proportions. Cette véritable pensée formelle naissant dans « le secret des cultes animistes » (Malraux) est on ne peut plus classique. Nul sculpteur, si génial fût-il par le style, n'aurait risqué de rompre l'accord avec les esprits ancestraux. Rien de romantique dans ses œuvres, mais un vaste « système de signes » (C. Lévi-Strauss). Si bien que nul art n'est mieux immobile qui provient des maîtres du mouvement et du rythme. Le mouvement de la lumière se fera par le rapport des volumes, dirait Vlaminck. Toute œuvre assume une fonction religieuse. « Et les rituels — dont les sculptures sont les supports — ont pour but d'assumer le bon fonctionnement du cosmos » (Arnold Bamert). Autant le masque, pièce d'un costume, a été conçu pour être vu en « mouvement », autant la statuaire appartient aux lieux secrets et intimes. Mais cet art ne pouvait être qu'une leçon du sacré. En ce sens chaque œuvre, chaque objet demeure en quelque sorte le témoin irréductible de « quelque chose » (Jean Gabus). Avec l'aide des esprits multiples, la nature règne sur les hommes. Mais si les Noirs vivent dans la nature, s'ils s'accordent à sa vie profonde : « ils ne la voient pas » (Jean

Laude). L'art de cour comme l'art tribal ne peuvent que se mettre au diapason d'une réalité qui elle-même ne peut être que conforme à « l'ordre créé par les Dieux ». Ainsi chez les Bambaras le beau masque est le masque « vrai » (J. Gabus). Ce qui ne signifie pas que l'artiste africain n'ait pas conscience de la dimension esthétique de l'objet. Au contraire, nul art n'est plus « conscient, intellectuel même » (J. Laude). De la statuette-fétiche aux poids à peser la poudre l'or, du cimier-antilope mimanka au masque-heaume kouba, rien n'a plus de style. C'est pourquoi tant d'œuvres, tant de masques ont « des perspectives qui évoquent celles des sculpteurs cubistes » (A. Bamert). La longue arête d'un nez, l'œil excavé ou l'allongement d'un membre, tout module la matière, tout est style, imagination, pensée, et pourtant, quel respect de la tradition ! L'artiste de cour ou le forgeron du village sont des maîtres parce qu'ils ont fui la redite, certes, mais également parce qu'ils avaient le sens du sacré et la conscience, à travers la main, de ce qu'il y avait de permanent dans la transmission par l'apprentissage et les initiations.

Le panorama d'Arnold Bamert est certainement l'une des réussites dans ce domaine de la photographie des œuvres d'art. Toute sa « mise en scène » est une merveille d'harmonie profonde avec l'œuvre. Sans parler de la qualité de son information et de l'abondance des notes ethnographiques. Mais ce qui fait l'originalité de l'ouvrage c'est que la plupart des œuvres reproduites nous viennent de collections privées en Suisse, et qu'elles n'ont à peu près jamais été vues auparavant. Cet ouvrage m'a envoûté. Mais comment rendre compte d'un livre qui propose des chefs-d'œuvre d'environ deux cent cinquante ethnies différentes avec la variété des styles que cela implique. Chose certaine si on compare cet ouvrage avec un autre paru récemment, celui de Malcolm McLeod : *Treasures of African Art* (groupant principalement des œuvres du British Museum), on ne peut plus se référer à l'art africain sans avoir vu les œuvres ou les photographies de Bamert. Une véritable histoire de l'art africain, on le sait, demeure aujourd'hui inconcevable.