Le temps chez Patinir, le paradoxe du paysage classique

Paul Dupouey

▶ **To cite this version:**

Paul Dupouey. Le temps chez Patinir, le paradoxe du paysage classique. Histoire. Université Nancy II, 2008. Français. NNT : . tel-00467565

HAL Id: tel-00467565
https://theses.hal.science/tel-00467565

Submitted on 26 Mar 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paul Dupouey

LE TEMPS CHEZ PATINIR,
le paradoxe du paysage classique

Thèse de Doctorat

Préparée sous la direction de
M. le Professeur Frank MULLER

Université Nancy II
2007 - 2008

Table des matières

Remerciements....4

INTRODUCTION.... 5

Chapitre 1.
L'intention du présent travail....6

Chapitre 2.
Le mystère Patinir....13

Chapitre 3.
La question de l'hylozoïsme patinirien et autres points de méthode.... 23

Chapitre 4.
Les origines du paysage patinirien....110

Chapitre 5.
Tempus mundi / Imago mundi....141

IÈRE PARTIE.
REGARDER PATINIR.... 177

Chapitre 6.
La main sur Sodome....178

Chapitre 7.
Tout est temps.... 217

Chapitre 8.
Fleuves profonds.... 264

IIE PARTIE.
LE TEMPS DANS LE CONTEXTE PATINIRIEN.... 294

Chapitre 9.
Le melting pot anversois....295

Chapitre 10.
Nouvelle rationalité économique.... 348

Chapitre 11.
Estuaires, canaux et mélancolie....364

Chapitre 12.
Temps, histoire et mécanique céleste.... 387

IIIE PARTIE.
TEMPS ET PAYSAGE CLASSIQUE.... 419

Chapitre 13.
L'instant chez Lorrain et Poussin.....420

Chapitre 14.
Paysage et incorporel.....468

INDEX DES NOMS DE PERSONNES ET DE LIEUX..... 510

BIBLIOGRAPHIE..... 522

Remerciements

Je dois des remerciements. Les premiers vont bien entendu à mon Directeur de thèse qui a accepté de diriger un travail hors des normes habituelles du cursus universitaire et sur un sujet bien incertain.

André Godin, ancien Directeur de recherche au CNRS, traducteur et spécialiste d'Erasme m'a non seulement encouragé lui aussi mais également apporté de nombreux conseils.

Dans le cadre de conversations privées, d'autres universitaires, professeurs d'Histoire de l'art ou d'Esthétique, parfois il y a plus de dix ans, m'ont également incité à ne pas abandonner ce projet. Je les en remercie sincèrement, espérant qu'ils estimeront aujourd'hui n'avoir pas eu tort.

Je remercie mes amis et collègues consultants qui m'ont eux aussi soutenu par leurs questionnements et échanges méthodologiques pour un travail souvent éloigné, pourtant, de leur univers professionnel et parfois culturel quotidien. Je suis particulièrement redevable à ceux, hautement méritants, qui ont contribué à la révision du texte.

Enfin, comment ne pas évoquer avec l'émotion qui s'impose l'accueil d'autant plus inoubliable qu'extrêmement simple et courtois dans l'atmosphère lumineuse et inspirée de leur maison de campagne de Madame et Monsieur Charles Sterling, celui-ci étant d'abord, pour le très jeune visiteur d'alors et qui l'avoue volontiers aujourd'hui, le conseiller artistique et historique d'un chef d'œuvre du cinéma, La Kermesse héroïque, de Jacques Feyder, traitant d'une période de l'histoire des Pays-Bas peu postérieure à celle de Patinir ? Cette rencontre avait été rendue possible grâce à une introduction de Mme Ghislaine Richard-Pascal, ultérieurement collaboratrice des Galeries nationales du Grand Palais.

La première exposition consacrée à l'œuvre peint de Joachim Patinir jamais organisée, semble-t-il, a eu lieu pendant l'été 2007 au musée du Prado (Madrid) sous la responsabilité de M. Alejandro Vergara, par ailleurs coordinateur à cette occasion de l'édition d'un important document composé d'études et d'un catalogue critique monographique de l'œuvre de Patinir, publié par le Prado également et indépendamment du catalogue de l'exposition elle-même. Ce choix éditorial ambitieux mérite d'être salué. Il permet en effet de disposer désormais d'une monographie scientifiquement (et graphiquement) sans équivalent en particulier en raison des apports passionnants et parfois décisifs des examens physico-chimiques. Ce catalogue monographique va durablement constituer un instrument de référence même si, comme nous le pensons et le signalons à plusieurs reprises dans notre travail, l'analyse iconologique approfondie de l'œuvre de Patinir demeure un terrain presque vierge et sans doute largement sous-estimé.

Nous avons appris l'existence de ce projet d'exposition pendant notre recherche. La période prévue pour être celle de sa relecture a bien entendu été utilisée pour inclure le plus grand nombre possible de données résultant de cette exposition et en rapport avec le sujet de notre travail. Concernant en particulier le corpus patinirien, le principe a été de conserver la chronologie et les choix de Koch en mentionnant les observations éventuellement discordantes faites à ce sujet par les auteurs des documents accompagnant l'exposition.

Ce travail, auquel elle a beaucoup manqué, est dédié à la mémoire de Martine Dupouey, interprète, traductrice, éditrice.

INTRODUCTION

Chapitre 1.
L'intention du présent travail

Quatre orientations

Joachim Patenier ou Patinir et surtout Patinier, graphie de sa propre signature sur ses œuvres, est considéré comme le premier peintre à avoir réalisé des paysages en tant qu'objet pictural propre, le paysage pour lui-même. Avec lui apparaît dans l'art occidental un « genre » d'abord mineur puis devenu majeur. Cet apport fut reconnu par ses contemporains et les peintres des époques suivantes (Metsys, Dürer, Mander). Patinir semble avoir connu une réelle notoriété de son vivant et figure rapidement dans une des grandes collections européennes, celle de Philippe II.

De son *Passage du Styx* ou encore de sa *Fuite en Egypte* et de son *Baptême du Christ* à la *Chute d'Icare* de Bruegel, aux *Saisons* de Poussin et aux scènes ovidiennes de Lorrain, la thématique explicite et les détails iconiques du paysage classique de Patinir à Lorrain confèrent très souvent au temps une place manifeste et importante. Cette place peut être morale (le paysage comme théâtre et révélateur de l'action humaine politique et historique mais aussi, peut-être, une immense vanité ainsi que l'hypothèse en a déjà été formulée) ou plus métaphysique : le paysage comme scène (hypothèse fréquente dans le cas du temps immobile) ou encore comme avant-scène voire acteur d'un drame inconnu et indéchiffrable. Le *premier objet* de ce travail vise à valider cette place du temps dans le paysage pictural classique.

Le *deuxième objet* de ce travail s'intéresse aux différentes conceptions du temps ainsi à l'œuvre en partant des représentations cardinales de celui-ci : temps fleuve héraclitéen (cours d'eau nombreux traversant l'oeuvre) ou temps immobile parménidien (sérénité immanente des contrées traversées) ou compatibilité finale des deux (mers ou vallées immobiles accueillant ces fleuves), temps linéaire et vectoriel (narration biblique et eschatologique notamment). De nombreuses autres représentations du temps, y compris les

plus contemporaines, se sont rapidement révélées et paraissent aussi tout à fait décelables, dont, bien sûr, le temps économique, particulièrement sensible à l'époque de Patinir.

Un *troisième objet* de réflexion porte alors sur le possible antagonisme ou la cœxistence complexe, dans le paysage classique, entre temps testamentaire et autres ordres du temps en mutation à cette époque. Le temps eschatologique biblique, linéaire et partiellement héraclitéen (temps fleuve mais sans retour cyclique ni mutation permanente) pouvait, on l'a vu, paraître la représentation courante encore dominante. Sa compréhension et sa prégnance dans le monde civil qu'est celui du peintre à l'époque patinirienne seront explorées au regard de ces autres perceptions rémanentes ou naissantes, en particulier dans un contexte d'essoufflement du pouvoir théocratique et d'émergence, entre autres, de la Réforme luthérienne mais aussi d'un nouvel humanisme à la fois plus empirique et plus sceptique. Depuis deux siècles en effet, et avant la grande révolution copernicienne, les représentations thomistes des questions de l'espace et du temps sont mises en cause, avec, notamment, Nicolas d'Oresme et Nicolas de Cuse. L'influence déjà possible de l'humanisme érasmien ou pré-érasmien ne peut non plus être ignorée. Celle, directe ou indirecte, d'autres courants de pensée doit aussi être envisagée, dont, bien sûr, le déjà ancien mais toujours vivace joachimisme et l'ensemble des courants millénaristes.

Le contexte est aussi celui des progrès constants dans l'assolement agricole, dans la mesure du temps horaire et du développement de nombreuses techniques ouvrant un nouveau rapport au temps. C'est aussi celui de l'affirmation des villes comme lieu stratégique de création de richesses, ces grandes villes un peu lointaines, puissantes mais déjà floues et au statut imprécis dans le passage patinirien. C'est donc celui de la montée du capitalisme marchand international, spéculateur « à terme » avec la multiplication de nouveaux instruments « fiduciaires »[1], tous typiques, par nature, d'un rapport radicalement nouveau au temps, plus pragmatique et déjà « désenchanté »… et qui correspond à la période de la grande lutte de l'Eglise contre la sorcellerie. Ce capitalisme nouveau, en grande partie

[1] A propos de la cupidité qui est « le péché dominant de cette époque où le les conditions du pouvoir ont été modifiées par la circulation de l'argent », Johan Huizinga note que ces richesses fondées sur « l'or jaune et tangible qui hante les imaginations » n'ont « pas encore acquis la spectrale impalpabilité que leur donnera plus tard le capitalisme basé sur le crédit », in *L'Automne du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980, p. 31.

vénitien d'inspiration, avait élu l'Anvers de Patinir pour tête de pont en Europe du Nord et vers le Nouveau Monde. Il passe lentement d'une société d'ordres, figés et religieux, à une société de classes, actives et sociales, avec des soubresauts complexes et parfois violents, notamment au regard de l'art. Les questions du temps et de l'espace deviennent ainsi pluri-« champs » . Dans quelle mesure ces évolutions et les réflexions dont elles sont l'objet et le résultat touchent-elles les membres d'une corporation comme celle des artistes anversois ? Comment y sont-elles comprises ? Alimentent-elles, même de façon sous-jacente, l'inspiration ou la préoccupation esthétique, catégorie récente de l'activité civile, et jusqu'où ? La peinture, notamment privée, véhicule-t-elle consciemment et intentionnellement ces nouvelles conceptions ? Il s'agira de valider l'hypothèse d'une participation, dans cette période clé, du paysage patinirien aux nouvelles interrogations et débats sur le temps. Si cette hypothèse se révélera sans doute vérifiée, elle ne sera pas suffisante : le paysage patinirien et l'ensemble du paysage classique véhiculent aussi, dans le même flot mental, des représentations anciennes, des archétypes. L'homme avance comme les crabes, tourné vers l'arrière. Il pense l'avenir, voire simplement le présent, avec les schémas du passé. Pourrait-il d'ailleurs en être autrement ?

Le *quatrième et dernier objet* de ce travail devait être une interrogation sur la possible relation de co-expression (voire de co-possibilité) du temps et de l'espace dans le paysage. Le paysage apporterait un éclairage substantiel à cet aspect du futur postulat kantien du temps et de l'espace comme catégories *a priori* de la sensibilité. Ces paysagistes auraient ainsi tenté d'appeler silencieusement l'attention des penseurs sur leur intuition : l'articulation d'interdépendance de l'espace et du temps et leur nature particulière au regard de la perception du monde. Cette orientation, au moins pour sa seconde partie, ne s'est pas avérée réellement pertinente dans la mesure où la conception de la nature sous-jacente à sa représentation ne semble pas permettre à l'époque de penser le couple espace - temps en ces termes, ni même de l’intuiter comme couple. De plus, les schémas religieux et/ou mythologiques et sacrés pesaient trop lourdement encore sur les mentalités pour permettre une telle réflexion. Nous commettions donc le gravissime péché d'anachronisme. Il n'empêche que l'articulation espace - temps, manifestement au centre du paysage classique, demeure réelle et que le paysage nous parle d'abord du temps, lieu de l’espace. De plus, il nous est

apparu que le temps et l'espace, quoique hautement mystérieux et « habités » encore à cette époque, sont parfaitement « réels » pour ces peintres et que les interrogations relativistes ou irréalistes ne sont pas encore de mise. Au contraire, dans ses derniers moments d'éclat, le paysage classique pourra même apparaître comme un refuge imaginaire, le lieu d'un repli contre ces nouvelles idées et ce qu'elles impliquent concernant la fin des temporalités sûres, voire heureuses.

Il y aurait bien, alors, un paradoxe du paysage classique.

La question de la signification

Outre des problèmes pratiques de méthode évoqués dans le chapitre suivant à savoir le pari bien ambitieux d'une certaine transdisciplinarité, le présent travail repose donc, on l'a vu, sur un postulat intellectuel et théorique : la présence, éventuellement centrale, d'une interrogation aussi métaphysique que celle du temps dans l'œuvre d'un peintre qui ne semble jamais avoir revendiqué un tel engagement (mais on sait fort peu de chose sur lui et encore moins en provenance de lui-même). Il aurait sans doute lui-même été très surpris d'une telle hypothèse à son sujet. La chose semble moins hasardeuse pour Poussin et Lorrain.

Informé de ce travail, des professionnels hautement qualifiés de la conservation, indiscutables spécialistes de la datation et de l'attribution, n'ont pas pu réprimer une certaine surprise voire un certain scepticisme. Des spécialistes des Lettres de l'époque se sont prudemment déclarés intéressés mais incompétents. Du côté de l'esthétique et de la philosophie, des universitaires ont parfois vu un « très beau sujet » et ont prodigué des encouragements d'autant plus chaleureux qu'un peu vagues. Un très grand spécialiste de l'iconographie médiévale a, quant à lui, considéré que l'intuition était belle et méritait d'être approfondie tout en déclarant ne pas partager toutes les prémisses développées ci-dessus. Nous remercions d'autant plus notre Directeur de thèse d'avoir bien accepté ce qui n'était donc pas loin de ressembler à une recherche bien improbable. Est-il cependant encore si imprudent d'envisager que l'œuvre d'un artiste, quel qu'il soit, puisse être indifférente aux interrogations et paradigmes *philosophiques* de son temps, explicites ou implicites ? Il semble que des travaux magistraux, comme ceux

de Panofsky sur la relation entre la pensée scolastique et l'architecture des cathédrales gothiques - pour ne citer qu'eux autorisent désormais pleinement de telles démarches. Et ceci à supposer qu'une méditation directe ou indirecte sur le temps doive être considérée comme philosophique alors qu'elle n'est peut-être qu'existentielle, aux différents niveaux de sens du terme.

Enfin, si le temps est bien un champ anthropologique majeur comme le pensent ethnologues et anthropologues, et même si telle n'est pas notre entrée dans le problème, peut-il ne pas être présent, de toute façon, dans une œuvre significative, de façon au moins latente ? Ici encore la réponse ne peut être que négative : même d'une façon seconde, l'œuvre de n'importe quel artiste, peintre en l'occurrence, peut être estimée *nécessairement* porteuse d'une conception du temps, fût-elle complexe et multiple. D'autant que, justement, il ne s'agit pas de n'importe quelle œuvre. Sans nous placer ici sur le plan de la satisfaction esthétique personnelle, rappelons simplement que Patinir est, à une époque clé, l'initiateur du paysage comme genre et, en particulier, du grand paysage « à vol d'oiseau » ou encore « panoramique » ou encore « cosmique ». A cette époque clé de la perception du cosmos par ses habitants, il introduit ainsi une rupture radicale dans sa représentation graphique. Cette rupture intervient au niveau de la forme - vision à vol d'oiseau - et, dès lors, de la place même du représenté au regard des représentations traditionnelles. Elle intervient aussi sur le fond : c'est, bien sûr, la place de l'homme qui est alors affectée : il n'est souvent plus qu'un atome dans un univers le dépassant désormais largement. Mais, par la conception synecdotique microcosme – macrocosme, cet atome fait encore partie du tout. Pour quelque temps seulement peut-être.

Et si nous n'avons pas l'adresse d'en administrer une démonstration convaincante, n'en demeure certainement pas moins légitime et ceci de façon presque certaine l'intuition de départ : à travers le paysage, Patinir et après lui les peintres du paysage classique nous parlent du temps à une phase critique de la représentation de celui-ci dans la conscience occidentale. En tout cas, beaucoup plus qu'il ne nous parle de la nature. Et, comme avec certains problèmes de mathématiques pour la solution desquels des générations de chercheurs ont été nécessaires, la question n'en resterait pas moins posée en attente de candidats plus talentueux.

Nous sommes bien conscients de ce que la toute première réfutation que l'on pourrait faire de cette thèse serait que, comme tout autre peintre, Patinir peint, justement, ne « dit » rien et ne cherche en rien à dire quelque chose de particulier. Nous sommes d'ailleurs nous-même assez près de penser ainsi et suspectons les sollicitations telles que l'artiste *a* veut nous dire la chose *c*, l'artiste *a'* veut nous dire la chose *c'*, sollicitation dont les artistes concernés sont parfois les premiers surpris lorsqu'ils sont encore là pour entendre ou lire leurs critiques et conférenciers. Tout a été dit sur cette question et sans recourir à « la psychologie des profondeurs », impossible de considérer que la peinture est *seulement* « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », pour reprendre la définition de Maurice Denis simplifiant à l'extrême des définitions antérieures en leur ôtant, notamment, la référence à la nature. Enlever aux œuvres d'art un niveau de *sens* - et sans doute plusieurs - serait évidemment absurde. L'immense travail d'interprétation voire d'herméneutique mené sur Bosch serait-il interdit concernant Patinir et notamment au motif, avoué ou non, que son œuvre ne tend pas des perches aussi manifestes ? Mais ce serait méconnaître que les contenus latents les plus forts peuvent résider sous les dehors les plus banaux. Et peu de peintres justifieraient sans doute autant le vieil adage « méfiez-vous des eaux dormantes ». Toutes les dendrochronologies du monde n'ont évidemment d'intérêt que si elles aboutissent à constituer des corpus sûrs dès lors ouvrables à toutes les investigations à condition, bien sûr, que celles-ci s'obligent à la rigueur, dussent-elles la formaliser elles-mêmes[2]. Surtout, au début de ce travail sur Patinir, comment ne pas citer Paul Valéry[3] pour qui, certes le poète n'est pas animé par un « vouloir dire », pas un autre en tout cas que celui de sons œuvre même, mais transpose en mots une certaine « intuition rythmique ». C'est tout le *tempo* du monde qui bascule ou continue de basculer dans la conscience occidentale à l'époque du paysagiste d'Anvers. Et ses paysages cosmiques et parfois obliques témoignent de ce

[2] Sans évoquer le sens lié à une éventuelle fonctionnalité de l'œuvre. Dans un article sur *Les fonctions sociales de la musique, Musique et société, hommages à Robert Wangermée* (édités par Henri Van Hulst et Malou Haine, Editions de l'Université de Bruxelles, Faculté de philosophie et lettres, art et archéologie, 1988), I. Supici estime même que « la question qui pourrait être posée ultérieurement est celle de savoir si toutes les œuvres musicales sont fonctionnelles ou seulement certaines. A première vue, l'on pourrait considérer que certaines musiques seulement, celles de genres soi-disant inférieurs, donc les musiques "utilitaires", sont fonctionnelles au sens propre du terme. Ce serait les musiques qui accompagnent une autre activité d'une manière plus ou moins asservissante, telles que les musiques de travail, les musiques de danse, etc. Cependant, si fonctionnalité cela veut dire insertion et mise en rapport, quelles que soient cette insertion et cette mise en rapport, elles prouvent que la musique est toujours intentionnelle puisqu'elle ne peut pas être sans rapports ni sans intentions. Le problème réside donc plutôt dans la question de savoir de quelle nature sont ces rapports et ces intentions, et non pas s'ils existent ou n'existent pas ».

[3] In *Œuvres,* Editions de la Pléiade, p. 1322.

mouvement. On verra plus loin que c'est peut-être, une nouvelle fois, « l'éternité qui chute dans le temps ». Et peut-être dans le néant, un néant pathétiquement tangible à la conscience.

Chapitre 2.
Le mystère Patinir

L'inclassable

S'il existait une discipline particulière des articles et notices des dictionnaires ou d'encyclopédies, son application à Patinir ne serait pas sans enseignements. On peut formuler l'hypothèse que ce genre, appelant par nature un effort de synthèse, vise à cerner les traits pertinents attribuables à tel ou tel objet de connaissance. Une telle « scoligraphie » pourrait ainsi permettre de cerner la vulgate le concernant, fût-elle ambiguë.

Plusieurs notions et termes reviennent assez systématiquement concernant ce peintre pour lequel a été, on le sait, créée l'expression de « peintre de paysage ». Qui plus est, assortie du qualificatif de « bon », et tout ceci par l'illustre Dürer lui-même.

Mais d'abord faut-il qu'il soit mentionné. La chose n'est pas garantie. Ainsi, la maison Tisné, honnête éditeur parisien de vulgarisation artistique, publie-t-elle en 1955 un ouvrage sur le paysage où l'Anversois d'adoption de figure pas. Le fait reste cependant assez rare. Et, plus que leur absence, c'est l'embarras de ces notices qui appelle l'attention.

A tout seigneur tout honneur, on commencera par citer Van Mander et son *Livre des peintres* auquel on doit l'essentiel du fort peu que l'on sait sur Patinir. Il ne s'encombre pas de considérations idéalistes : « La célèbre et grandiose ville d'Anvers, arrivée par son négoce à la prospérité, vit de toute part affluer dans ses murs les artistes les plus éminents pour la raison que l'art est volontiers le commensal de l'opulence. Nous y trouvons Joachim Patenier, natif de Dinant, lequel entra dans la gilde et noble compagnie des peintres d'Anvers en l'an de grâce 1515[4]. » Le premier avantage de cette notice est bien sûr, d'exister mais aussi de « situer » Patinir : le premier artiste mentionné pour Anvers… « Il avait une façon très particulière de traiter le

[4] Herman, Paris, texte présenté et annoté par Robert Genaille, à partir de la traduction de la fin du XIXe siècle de 1969 de Henri Hymans, membre de l'Académie royale de Belgique, professeur à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, traduction également reprise dans l'édition des Belles Lettres, avec introduction et notes de Véronique Gérard-Powell (Paris, 2002).

paysage, poursuit-il, avec beaucoup de soin et de finesse, ses arbres étant comme des pointillés. Il y introduisait de jolies petites figures en sorte que ses œuvres étaient recherchées, se vendaient bien et qu'elles se sont répandues en divers pays. Il avait pour coutume de placer quelque part dans ses œuvres un petit homme satisfaisant un besoin, d'où le surnom de chieur qui lui fut donné. Il fallait parfois chercher ce petit bonhomme comme la chouette dans les œuvres de Henri de Bles.

« Ce Patenier, en dehors de son art très distingué, était un personnage vulgaire s'adonnant à la boisson et passant des journées entières au cabaret, dépensant ses écus jusqu'au moment où, poussé par le besoin, il prenait ses pinceaux productifs… » Il est intéressant, ici, de noter comment Koch, auteur américain d'un des seuls ouvrages de référence sur Patinir, traduit Van Mander : « Il peignit des paysages d'une façon particulière, très beaux et purs. »

Dans l'article « Patenier » de son *Dictionnaire des peintres flamands et hollandais* (Paris, 1967), Robert Genaille, auteur de nombreux ouvrages sur l'art des Pays-Bas et d'une thèse sur le peuple dans la peinture de Bosch à Bruegel, évoque d'emblée la collaboration avec Metsys et Van Clève, la visite de Dürer « aussitôt après Metsys et Erasme, ce qui atteste de la célébrité de Patenier » et les échanges de cadeaux avec le peintre de Nuremberg. Puis vient l'affirmation nuancée qu'il fut « un des premiers peintres du Nord paysagiste et renommé comme tel », se trouvant néanmoins « à l'origine » de « tout un genre caractéristique de l'art flamand au XVIe siècle, qui aboutit à Pierre Bruegel, et son mérite est encore d'avoir conçu et représenté le paysage en humaniste selon l'esprit de la Renaissance ». Précision est cependant donnée immédiatement que cet humanisme n'est pas seulement « le goût du Grec » car on « se passionnait aussi pour le travail des explorateurs, des géographes, dans l'enthousiasme des grandes découvertes et de la conquête de nouveaux marchés ». Répondent à ces curiosités « les paysages de Patinier, qui font sentir la structure de la terre, le lien des éléments, l'immensité du monde, où les êtres sont réduits à leur juste dimension ». On vient alors au fond : du paysage déjà présent chez Bouts, Bosch, Gérard David ou Bellegambe, « Patenier, renversant les valeurs habituelles, fait l'essentiel du tableau. Le motif religieux, les figures ne sont plus que prétexte. L'importance est donnée aux plaines, aux monts, aux fleuves, aux mers. Les sites panoramiques s'inspirent librement, avec une

réelle fantaisie - trait du maniérisme de Patenier - des paysages pittoresques de la Meuse et de la Lesse, près de Dinant, des polders des environs d'Anvers ».

D'ores et déjà, cet article assez conséquent (deux pages dont une reproduction pleine largeur) ne manque donc pas d'aborder de nombreux points, interrogations ou problèmes récurrents s'agissant de Patenier.

En premier lieu, la reconnaissance, au-delà même de l'amitié, par Dürer. Ce fait devient forcément incontournable : on ne pourra jamais qualifier Patinir de « petit maître » même s'il est évoqué pour son « mérite ». Parlerait-on du « mérite » chez Vinci ou Michel-Ange ? Et, directement abordée, la question du paysage : inventeur ou pas ? La grande affaire… En tout cas, on ne parlera pas non plus de « peintre de genre ». Quel genre en effet ! et quelle place décisive en son sein si c'était bien le cas. Patinir apparaît vite comme inclassable, aux plans tant du style que du genre, de la place historique et, enfin, de la valeur.

Le mystère Patinir

Dès Friedlander, il y a une sorte de réticence, presque douloureuse, à une telle imputation. Dans ses célèbres *Early netherlandish paintings,* Max J. Friedlander consacre un article de 12 pages à Patinir et lui attribue 39 œuvres dont des répliques, des œuvres en coopération et des œuvres souvent vues sur le marché de l'art mais non localisées au moment de la rédaction de son ouvrage. Puisque le genre de l'article paraît s'inspirer lui-même d'époque en époque, est-ce lui qui a donné le ton de la reconnaissance réservée, voire embarrassée, déjà constatée ? D'emblée, il est sévère mais ambigu puisqu'il ouvre ce texte de la façon suivante : « Patenier est réputé comme le premier peintre de paysage. Dürer l'a célébré comme *den gut lanschaftmaler*, peut-être en utilisant cette désignation professionnelle pour la première fois. Il est vrai que Patenier, à la différence de tout Néerlandais avant lui, cultiva audacieusement le genre. L'extérieur comme un thème pictural valide en soi ne triompha que dans les siècles ultérieurs, et Patenier apparaît donc comme un précurseur et un pionnier et gagne ainsi de la reconnaissance au-delà de son dû. Un témoin précoce de son prestige est l'Espagnol de Guevara[5], qui,

[5] Guevara a été l'un des conseillers artistiques de Philippe II, lequel fut, semble-t-il particulièrement sensible à l'esthétique patinirienne.

en 1540, dénombra les trois plus grands peintres néerlandais comme suit : Johanne (Van Eyck), Rugier (Rogier), et Patinier ! » Cruel « dû », cruel point d'exclamation…

Il note que le paysage est ce dont on se rappellera le plus à propos de Patenier comme les *figures* chez David. Mais il relève que le paysage n'y est jamais « pur », qu'on y trouve toujours une scène religieuse ou de genre. Et il se différencie de ses prédécesseurs plus en termes de « degré » que de nature même, en changeant les rapports d'échelle : les personnages ne sont plus que des « accessoires » (*appurtenances*), ils sont toujours l'« élément premier en terme de thème pictural, mais ils ont pris la seconde place en terme d'espace et de forme ». Et, bien entendu, la cause de cette transformation n'est pas à chercher dans l'imagination propre du peintre mais dans les besoins et prédilections de son temps. C'est toute une génération qui aurait « demandé un changement de centre de gravité ». Quel acharnement ! Mais aussi, quelle métaphore intéressante… On y reviendra.

Et pourtant, chacun à sa manière finit par y consentir, au moins pour le Nord (il y a le cas Giorgione au Sud, tout aussi mystérieux), et généralement au nom de l'argument, quasiment quantitatif, de « l'inversion » des places respectives et donc des surfaces, puis de celui des personnages centraux : même s'ils restent souvent placés au centre du cadre et parfois même de grande dimension, ils n'en apparaissent pas moins comme secondarisés, réduits à ce rang de prétexte. Redoute-t-on un tour de passe-passe ? un artifice de peintre ? Ce n'est pas impossible. On sent souvent comme un procès du procédé chez les commentateurs de Patinir. Si un tel « truc » est spécialement ressenti, est-ce aussi qu'il s'agit, grande différence d'avec Giorgione, de personnages religieux et souvent des plus importants, avec, par exemple, la Sainte Famille de la fuite en Egypte ? La question ne peut qu'être posée, immédiatement suivie d'une autre : volontaire ? involontaire ? conscient ?

On passera sur la référence au maniérisme (curieusement invoqué pour les reliefs de la Meuse), pas systématique s'agissant de Patinir, pour relever surtout celle faite à l'humanisme, elle non plus pas si fréquente s'agissant de ce peintre en particulier et malgré l'époque. Cette question se présentera souvent dans le présent travail à défaut d'être centrale. Comme pour le maniérisme, ce mot est d'une création plus tardive que le mouvement de

pensée qu'il désigne. De plus, peu de notions ont eu, selon les auteurs, leurs thuriféraires ou leurs adversaires, des sens aussi différents voire contradictoires. Qu'entendre alors ici après l'inversion évoquée plus haut ? Cette « inversion » patinirienne, réduisant sensiblement la place des figures humaines dans leur environnement « naturel », accompagnerait-elle le mouvement anthropotropique qui caractérise l'humanisme. Mais l'humanisme, celui d'Erasme au moins, n'était-il pas, d'abord, fortement empreint de piété religieuse et d'élitisme lettré ? Dans sa thèse chaleureuse et même engagée, Robert Genaille s'intéresse à l'humanisme boschien-bruegelien qui donnerait au petit peuple truculent des campagnes sa première vraie reconnaissance esthétique, lui permettrait d'entrer dans la sphère du beau. Chacun son humanisme ? La question ne pourra que revenir.

Après avoir rappelé que ses sujets ont « déjà été choisis par Bosch et Gérard David » et estimant que la *Fuite en Egypte* d'Anvers est le « meilleur » des quatre tableaux signés où paraît le « style propre » de Patenier, Robert Genaille souligne qu'il « montre une composition rationnelle et subtile » qui serait établie selon des procédés « mi-anciens et mi-modernes, des écrans et des éclisses dressées verticalement, et liés à une vaste perspective montante, selon deux points de vue qui, par la réduction des motifs typiques, arbres, personnages, maisons, conduisent l'œil jusqu'aux lointains ».

Bien des thèmes de la critique patinirienne apparaissent ici avec ces écrans et des éclisses verticales, la perspective vaste et montante, le double point de vue, ces fabuleux « lointains » et la réduction des motifs typiques (arbres, personnages, maisons). Encore que, comme nous le verrons, la poétique de Patinir ne joue pas seulement sur la miniaturisation de nombreux éléments et personnages, mais aussi, parfois, sur leur hypertrophie introduisant un déséquilibre curieusement fantasmatique.

Mais, outre le rappel somme toute péjoratif d'un possible suivisme sur les sujets, il faut aussi s'interroger sur cette « construction rationnelle ». Qu'entendre par là ? La réponse n'est pas simple. On sait que, comme tant d'autres, le mot rationnel a, au moins, deux sens et que ces deux sens peuvent, au fond, être contradictoires : celui d'intrinsèquement logique et donc de naturel, mais aussi celui de construit par la raison et donc potentiellement artificiel. Lequel de ces deux sens choisir ici ? Il n'est pas vraiment possible de trancher. On pénètre dans le mystère Patinir.

Ce mystère est, bien sûr, amplifié par les arcanes scéniques déjà évoquées : éclisses, perspectives montantes, multiples points de vue, changements d'échelles, lointains irrésistibles. Il s'accroît avec l'évocation immédiatement consécutive des différents plans : au premier, des « rochers déchiquetés », au second, en général, une vallée lumineuse et gaie, enfin, dans ces fameux lointains, des « tons froids et bleus » alors que les précédents étaient chauds (brun, ocre) quoique « assombris par des verts foncés », et au second les verts clairs, roses et ocres légers « avivés d'une pointe de chrome », chaque zone admettant toutefois « des nuances qui assouplissent ce parti rigoureux des trois tons ». Genaille avoue alors « des valeurs d'une grande finesse, des nuances transparentes de bleu, de vert, d'ocre, des tons précieux de rose, de gris ardoise, d'améthyste ». Toute la fascination de la Renaissance pour les pierres et leur magie ne s'exprime-t-elle pas ici au cœur d'une construction présentée peu avant comme rationnelle ? Quant à la subtilité, elle nous approche de la pureté relevée, selon Koch, par Van Mander. Associé à la rationalité, elle fait presque oxymore. Nous sommes en tout cas dans des champs peu articulables. Le mystère s'épaissit.

La beauté

Immédiatement après cette évocation d'une rationalité subtile, Robert Genaille relève la richesse de la palette, la qualité des tons et l'adresse de la touche. Il peut (il doit ?) enfin venir à l'essentiel s'agissant d'art : tous ces éléments « donnent aux tableaux de Patenier une vive et poétique beauté ».

On sait qu'un des très rares ouvrages parus en France sur Patinir, sous les plumes de Maurice Pons et André Barret, s'intitule *Patinir ou l'harmonie du monde*. Harmonieuse chez ces deux auteurs, pure chez Van Mander, la beauté chez Patinir devient vive (les petits bonhommes) et poétique chez Genaille où elle était déjà subtile.

Elle n'en est pas moins très généralement reconnue même si c'est toujours au prix d'appréciations contournées. Une petite encyclopédie de l'Internet estime, elle aussi, que « la scène représentée et les personnages ne sont que des "prétextes" à rendre hommage à la beauté d'une nature souvent recréée par l'imagination de l'artiste ». On a ici une fusion des deux thèmes de la beauté et de l'artificialité. Pour une autre, anglophone, son style combine « une

observation naturaliste du détail avec une imagination merveilleuse, formant un trait d'union entre Bosch et Bruegel ». Pour un autre encore, *son Monde des Enfers* et sa *Tentation de saint Antoine* « sont peut-être les premiers vrais paysages de la peinture occidentale qui réussissent à donner l'émotion de l'espace et le vertige de la perspective infinie dans une ambiance de réalité terrestre et humaine ».

On retrouve donc ici le complexe Patinir : perspective vertigineuse, infinité, réalité (les premiers « vrais » paysages), et, de plus, « peinture occidentale » mais aussi, cette fois, « émotion ». Cinq siècles après son apparition, le fait Patinir conserve bien une part d'indéfinissable. D'autant plus que, dans le *Larousse des grands peintres* (1976), Hélène Lassale et Marc-Didier Bascou qualifient ses œuvres de « généralement sereines ».

Un retour à Genaille s'impose encore puisque, après avoir mentionné cette beauté, dans le même élan et sans transition, il note que « cette grandeur est particulièrement sensible dans le *Baptême du Christ* (Vienne) », etc. Ainsi, la beauté de Patinir est-elle « grande ». On se rapproche de l'harmonie cosmique déjà suggérée par Pons et Barret et qui ne peut avoir été évitée qu'intentionnellement par Genaille tant la notion de microcosme est fréquemment associée à Patinir, constituant peut-être même le cœur de sa fortune critique. Il est vrai qu'il se rattrapera quelques lignes plus loin à propos du *Passage du Styx* du Prado soulignant « un espace infini, les admirables transparences des eaux bleues ». Celles-ci, d'ailleurs, « laissent deviner la tentation de l'épopée chez ce peintre humaniste de paysages », cette formule de synthèse concluant l'article.

En 1996, le *Dictionnaire de la peinture* de Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin consacre deux pages et demie à Patinir. On y retrouve les mêmes rares détails biographiques disponibles, la notion de prétexte[6], la place « essentielle » du paysage « à une époque où l'on se passionne pour la découverte des terres lointaines et la conquête des nouveaux marchés », l'influence et l'influence seulement cette fois de Bosch (mais sur la tradition de

[6] Hélène Lassalle et Marie-Didier Bascou avaient déjà utilisé cette notion dans le *Larousse des grands peintres* (direction Michel Laclotte, 1976) : « Comme chez Bosch, les personnages du premier plan paraissent étrangers à la nature environnante, car le sujet religieux n'est plus qu'un prétexte pour abriter la description d'un monde merveilleux ». Ce dernier qualificatif voit son sens précisé un peu plus loin lorsqu'on apprend que les œuvres de Patinir sont « généralement sereines ».

Van Eyck), le point de vue élevé (le fameux « paysage à vol d'oiseau »), les minuscules figurines, les « nombreux détails naturalistes » mais « recomposés en paysages imaginaires » justement qualifiés de « large recréation », les « falaises proches de Dinant baignées par la Meuse »[7]. Il faut, ici encore, avoir passé ces considérations stylistiques pour entrer dans le vif du sujet, mais plus modérément. Sont ainsi mentionnés « le rythme ample et sinueux d'une composition toujours claire et harmonieuse », le « schéma de valeurs d'une grande finesse », ses couleurs « pures à l'éclat de pierres précieuses ». Pour les auteurs du *Larousse*, « Patinir ignore la leçon italienne » et les caractéristiques citées ci-dessus font de lui « l'héritier des primitifs et le rattachent au XVe siècle »[8]. Mais, ici encore « il impose cependant une vision nouvelle inconnue du Moyen Age et, proche de Dürer et d'Altdorfer, il annonce Bruegel ». Reconnaissons à cet article de conclure par une filiation utile puisque il est suggéré que, grâce à ses continuateurs puis aux frères Bril et Elsheimer, Poussin et Lorrain trouveront cette vision flamande, certes « enrichie par les découvertes italiennes ».

L'immatériel cosmique

Notons aussi que les hasards lexicaux voudront que, sur la même page, commence un article « Paysage » où Patinir apparaît comme définissant entre 1510 et 520 le genre du « paysage cosmique » initié par Bosch et propagé surtout par les Néerlandais de la première moitié du XVIe siècle, « les personnages - encore au premier plan chez Bosch - n'étant plus que comparses ». Dans ce même article, sont évoquées les « zones d'ombre », la « quasi-monochromie bleu-vert ». Et, cette fois, l'impression… d'« irrréalité ». Décidément !

---

[7] Fierens Gevaert, dans sa préface du catalogue de l'exposition rétrospective *Le Paysage flamand (XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles),* MRBA de Belgique, Bruxelles 1926 estime que « La vue des sites mosans avait préparé Patenier dès sa jeunesse à l'évocation des scènes lyriques. Ce serait une erreur pourtant de croire qu'il reproduisit des aspects déterminés de sa région natale. Il n'avait trouvé là que des matériaux propres à formuler quelques-unes de ses aspirations. Ce qu'il fallait c'était enfermer un grand nombre de curiosités géographiques et topographiques dans un petit espace. Les découvertes des explorateurs répandaient le désir de connaître les *terrae incognitae*, et, en fait, l'analyse des tableaux de Patinier constitue pour l'amateur une véritable exploration. Ses paysages et ceux de ses disciples sont des compromis entre la réalité et la fantaisie - fantaisie intimement pénétrée d'un indéniable amour de la nature - et cette conception d'un monde utopique se retrouve dans le paysage flamand jusqu'à la fin du XVIe, bien que le genre évolue par étapes vers une donnée plus idéale », p. XI. (Notons au passage que Fierens Gevaert établit une relation quasiment de filiation entre paysage patinirien et paysage idéal.)

[8] Panofsky ne mentionne qu'une seule fois Patinir dans ses *Primitifs flamands,* signalant à propos du thème du Repos dans la fuite en Egypte, qu'« il deviendra le sujet favori de Gérard David et de Joachim Patinir ».

Réalité, irréalité. Qu'en pense Friedlander, longtemps autorité incontournable en matière de peinture néerlandaise ? Les traits caractéristiques de Patinir lui paraissent être « le point de vue élevé du peintre, son amour pour l'aspect extérieur du monde visible, son sens de la sublimité de l'atmosphère [*mood*] qui peut reposer dans la configuration de la campagne ». Et de constater qu'autant une part est consacrée à un paysage, « autant les figures y sont immatérielles ». Plus loin, à propos d'un problème d'attribution, il revient sur les traits caractéristiques de Patinir et mentionne « les calmes parallèles horizontales, l'alternance rythmique de clairs et de sombres, la masse d'eau [*body of water*] à l'horizon, le ciel chargé, l'arbre solitaire coupé par le cadre ». Il lui semble qu'un « sens dramatique » émane de sa « vide et inhospitalière immensité ». Il y ressent même une « solitude cosmique »[9]. Et c'est alors, deux lignes plus loin à peine, qu'il évoque la « splendeur culminante » [*towering splendour*] de Patinir, qui, à ses yeux, ne se manifeste jamais autant que dans les quatre chefs-d'œuvre du Prado.

La critique sur Patinir traduit donc bien un véritable embarras. Au-delà des habituelles questions d'attribution, de classification thématique et stylistique et de situation historique, il semble qu'il y ait un double problème de la beauté chez Patinir : son acceptation toujours tardive, sa nature même. Ce malaise a inéluctablement une cause. Celle-ci ne nous paraît pas à chercher dans l'ambivalence que suggère la notion de prétexte souvent rencontrée et dont le sens est presque forcément dépréciatif. On peut penser que les commentateurs de Patinir, généralement historiens de l'art ou proches de cette discipline, sont confrontés à une sorte d'aporie, à un problème quasiment cognitif : Patinir ne rentre pas dans les cadres d'approche et d'analyse ou du moins pas complètement et, surtout, pas suffisamment. Souvent tardif dans les évocations de ce peintre, l'emploi d'hyperboles traduit le double sentiment d'une dimension majeure et d'une difficulté à la cerner.

L'hypothèse développée dans le présent travail, est que, dans une « époque inquiète » pour reprendre l'expression maintes fois citée de Lucien Febvre, et peut-être à cause d'elle, Patinir et les peintres de paysage qui ont continué dans sa voie proposent, sans peut-être l'avoir clairement perçue, une méditation sur le temps ou, du moins, largement inspirée par lui. Il s'agit bien

[9] L'identification d'un vide spécifique à Patinir est une quasi-constante. Henri Zerner, dans son Art *de la renaissance en France, l'invention du classicisme* (Flammarion, 1996) à propos du *Massacre des Triumvirs* attribué à Caron (Musée de Beauvais), y constate « un vaste espace qui reste vide même s'il reste jonché de mille objets divers » tel qu'on voit « là l'héritage de d'une sensibilité à l'espace ouvert remontant à Patinier et aux Flamands » (p. 85).

sûr ici du temps fondamental et essentiel, condition constitutive du tout étant. Car, si prétexte il y a, il n'est pas dans le recours à des figures sacrées, mais dans une représentation cosmique de la nature toute de rythme mais aussi d'immatérialité et d'immobilité. Et semblent, de plus, être chez lui en confrontation, mais pas en antagonisme, les deux grandes conceptions du temps déjà évoquées, le temps fleuve, éventuellement cyclique, et le temps arrêté, réceptacle de l'étant mais étant lui-même aussi, au moins d'une certaine façon. Comme il a été suggéré, cette conception du paysage, surtout dans la seconde dimension, se diffusera jusqu'à la Rome classique de Lorrain et Poussin. Après ceux-ci, hormis les suiveurs qui feront du paysage un genre d'agrément, commencera le paysage sublime, la frontière n'étant, bien sûr, jamais tranchée. Ouvrant d'autres champs, ces paysages du ressenti existentiel et psychologique ne peuvent plus, par nature, faire place au questionnement métaphysique que semble initier Patinir.

Chapitre 3.
La question de l'hylozoïsme patinirien et autres points de méthode

Le champ

Tout travail, tout domaine pose des problèmes de méthode. Ces problèmes sont liés à leurs types d'objets et donc à l'univers disciplinaire qu'ils semblent induire pour leur approche. Un décentrage méthodologique reste cependant possible en vue d'une approche disciplinaire décalée et susceptible de présenter des résultats supplémentaires. Ainsi, par exemple, les approches strictement économiques de faits sociaux ou artistiques (et vice-versa). Au-delà de cette relation objet type - discipline de référence, dont on voit qu'elle n'est pas étroitement déterminée, l'objet spécifiquement abordé est, de plus, porteur de problèmes méthodologiques qui lui sont spécifiques.

Travailler sur Patinir, c'est d'abord accepter de travailler sur un peintre mort jeune, très peu documenté y compris en matière biographique, et à l'œuvre limitée et semblant poser des difficultés d'attribution, même si cette problématique n'est pas centrale ici : sans doute une trentaine d'œuvres au total dont une vingtaine actuellement connues et identifiées comme sûres par M. Alejandro Vergara, commissaire de l'exposition de 2007 au Prado et coordinateur du catalogue monographique réalisé à cette occasion. C'est aussi travailler sur un peintre « flamand » de région néerlandophone ce qui peut poser des problèmes d'accès linguistique à certains travaux et, plus encore, aux textes des contemporains et à tout l'environnement « culturel ».

Travailler sur Patinir induit ensuite, presque naturellement, une approche de type « histoire de l'art ». Cette discipline somme toute récente, est déjà diversifiée selon qu'elle étudie les époques, les styles, les dispositifs institutionnels et sociaux, et qu'elle adopte tel ou tel postulat méthodologique. Ce n'est pas notre discipline de formation. Nous ne prétendons pas, au début de notre travail, en maîtriser les méthodes et ce choix n'a pas été tenté. Micro-économiste mais aussi philosophe de formation, et s'agissant d'un

travail fortement consacré à une problématique relative au temps, il pouvait nous paraître plus naturel de choisir l'esthétique comme discipline d'attache quitte à aller périodiquement fréquenter d'autres eaux. La crainte d'une réflexion trop abstraite, forcément vertigineuse s'agissant de Patinir et du temps, est peut-être ce qui a guidé vers un autre choix.

Des raisons méthodologiques plus pragmatiques aussi. Ce travail a été conçu dans une période d'activité partiellement consacrée à accompagner comme consultant un projet interuniversitaire particulièrement stimulant et marqué par une forte volonté de transdisciplinarité. Une certaine transdisciplinarité constitue ainsi une de ses intentions. Par ailleurs, il se situe bien évidemment dans le champ des sciences sociales. Le parti méthodologique a alors été de se placer sur le terrain de l'histoire, se rangeant ainsi à la préconisation de Fernand Braudel, au sujet de la souhaitable transdisciplinarité et de sa nécessaire convergence vers ce champ global. Puis il y a un heureux concours de circonstances. Un ami érasmiste a permis au candidat doctorant de rencontrer un historien, ancien historien de l'art, par ailleurs seiziémiste, connaissant Patinir et l'appréciant. Son intérêt pour le sujet de ce travail, intérêt présenté avec sensibilité mais non sans prudence, a bien sûr contribué au ralliement à la discipline Histoire.

On ne peut pas non plus être indifférent et ignorer les débats actuels ou récurrents concernant le statut épistémologique de l'histoire de l'art. Cette discipline largement autonome, surtout en France, peut, comme de nombreuses autres « sciences de »[10] être considérée comme tiraillée entre les exigences de l'approche scientifique (production de savoir validé) et celles de la pratique (conservation, « gestion patrimoniale », etc.), et exposée au risque de produire des méthodes *sui generis* l'éloignant porteuses d'artefacts. A l'inverse, on sait qu'elle a été entraînée par l'histoire tout court dans des problématiques discutables. Nous postulons néanmoins ici, et malgré l'antihistoricisme ambiant, qu'un objet artistique comme tout objet physique ou social est – avant tout ? le problème est là – un objet historique et qu'une

[10]Nous pensons, par exemple, à deux domaines que nous avons eu souvent l'occasion de croiser dans notre activité professionnelle : les sciences de gestion (la gestion – par nature opérationnelle - peut-elle être une *science* ?), ou encore les « sciences de l'éducation » qu'un pluriel souvent assez vague ne sauve pas de leur indétermination disciplinaire et donc épistémologique. Cette indétermination est d'autant plus problématique lorsqu'elles génèrent de l'histoire de l'éducation, de la sociologie de l'éducation, etc., autonomisées de ces disciplines de référence et de leurs exigences méthodologiques. Se présente alors clairement le risque de voir se constituer des îlots épistémologiques incertains sous le contrôle et au service des praticiens et donc de leurs institutions d'appartenance.

approche historique d'un « objet » d'art ou, plus largement, d'une œuvre, ne peut donc constituer un égarement mais constituer un facteur supplémentaire de compréhension. Certes, comme toutes les « superstructures », les pratiques artistiques – ou philosophiques - disposent d'une dynamique propre. Les ramener exclusivement à une logique historique ne peut être, comme cela a été maintes fois souligné, que réducteur et limitant, voire porteur de contresens. Si tout est histoire, rien n'est qu'histoire et les « couloirs » ou plis de la réalité et du temps sont infiniment plus complexes que ne l'ont laissé penser ou espérer un positivisme et un déterminisme simplistes ou intéressés ou les deux à la fois. Il n'en reste pas moins que, à défaut d'être même un « cadre », l'histoire paraît bien constituer un champ de confrontation fécond pour un travail qui vise justement une possible interrogation sur la question du temps dans l'œuvre d'un peintre peu connu en France et encore insuffisamment analysé[11]. De plus, ce peintre a vécu et travaillé à une époque clé pour cette question du temps elle-même et dans une ville sans doute cruciale sur ce terrain, ville située au cœur d'une économie-monde à la place assurément déterminante dans l'histoire de l'Europe et, sans doute, de la modernité pour laquelle la question du temps est déterminante. Il s'ensuit d'emblée, on peut le souligner, un réel problème, l'histoire de l'art et l'histoire tout court, encore très marquées par des approches nationales, semblent avoir quelques difficultés à intégrer le phénomène « villes » (au sens, justement, des « Pays-Bas »), voire simplement les réalités territoriales infranationales, les choses n'étant pas facilitées, au moins en France, par l'intervention des nouvelles régions « officielles », aux noms et aux contours historiquement discutables.

Nous n'ignorons pas, d'autre part, le risque majeur qu'un tel choix méthodologique de transdisciplinarité mené par une seule personne qui est, bien sûr, celui de n'être satisfaisant dans aucun des univers croisés. Nous avons cru pouvoir le prendre et, en tout cas, tenter de proposer le nécessaire premier repérage transversal qu'appelle un peintre comme Patinir, même si cette réflexion ne prétend pas proposer une « synthèse », ce qui constituerait

[11] Nous ne pouvons ainsi que souscrire à l'exposé des motifs liminaire au colloque *Daniel Arasse* de l'INHA (parmi d'autres) des 8, 9 et 10 juin 2006 et selon lequel « L'histoire de l'art de Daniel Arasse se caractérise par la précision de l'articulation entre les œuvres qu'il examine dans leur singularité la plus intime (cf. le « détail » des tableaux, auquel il a consacré un livre majeur) et la construction historienne du moment dans lequel elles interviennent. Cette précision, à elle seule, suppose une réflexion épistémologique élaborée portant sur la peinture en tant qu'objet d'histoire – et d'histoires (…). » Comme évoqué par M. Nassim-Bruno Aboudrar rappelant des propos de Daniel Arasse inspirés par Focillon, peuvent alors intervenir des conceptions diverses de l'histoire, notamment diachronique ou synchronique.

une véritable erreur méthodologique et, certes, une ambition naïve. Vont donc être sollicités ici trois grands champs (histoire, histoire de l'art et philosophie) mais aussi, de façon inéluctable, théologie, littérature, histoire des mentalités, anthropologie, psychologie... tous autres domaines où nous ne sommes, bien sûr, pas davantage compétent. Dans un climat humaniste sinon érasmien d'amitié, et outre la grande disponibilité et la grande patience de notre directeur de thèse, quelques amis qualifiés dans ces différentes disciplines ont été mis à contribution. Ces appuis ont-ils pallié les insuffisances structurelles de notre position de départ ? Nous ne pouvons que l'espérer. Et si tel n'était pas le cas, la responsabilité ne saurait leur être imputée.

Cette question nous conduit toutefois plus loin. L'un des attraits de Patinir est, nous venons de le suggérer, la situation historique de la période à laquelle il appartient. Mais quelle période au juste ? On sait que toute la pensée européenne (et pas seulement celle des historiens) est empêtrée dans une macro-périodisation où une Renaissance triomphante suit un « Moyen Age » avec lequel beaucoup veulent « en finir » tout en le relançant par cette seule problématique. Ce Moyen Age ferait suite à des « grandes invasions » que certains soupçonnent d'être surtout imaginaires et qui auraient mis fin à une Antiquité déjà bien mal en point. Il n'est plus très original de noter que des enjeux idéologiques et politiques lourds affectent ces problématiques. Chacun a, de plus, tendance à voir cette Renaissance à sa porte, plutôt au *Quattrocento* pour les uns, plutôt au début XVIe siècle, justement, pour d'autres. D'autres encore invoquent cependant une « Renaissance carolingienne », puis une « seconde Renaissance » (aristotélicienne et proto aristotélicienne), une renaissance pétrarquiste et enfin une « dernière Renaissance » souvent rendue contemporaine du mouvement humaniste. Les choses se compliquent encore, par exemple, avec un titre comme celui de Henri Zerner, *L'Art de la Renaissance en France, l'invention du classicisme* (Paris, Flammarion, 1996, souligné par nous). Ailleurs, c'est le baroque, souvent mal différencié du maniérisme en amont comme du rococo en aval, qui est bien proche... Quant à la première Renaissance, elle serait elle-même finalement assez proche de l'Antiquité tardive (*Tardoantico*). Même douloureux, ces efforts de périodisation permettent de mieux cerner, au moins dans le monde des lettres, des arts et de la pensée, des phases décisives et de parfaire des notions différenciatrices.

Peu d'époques comme la « Renaissance » donnent d'ailleurs autant l'impression de relever du cercle vicieux évoqué plus haut, puisqu'on en extrait des caractéristiques intellectuelles, spirituelles, religieuses, artistiques etc., qui permettent ensuite de la caractériser mais aussi de la circonscrire et de l'expliquer, de même qu'elles les expliquent à leur tour... On saura longtemps gré à M. Delumeau d'avoir publié un ouvrage de synthèse (*La civilisation de la Renaissance,* Arthaud, 1984*)* illustrant à l'envi les contradictions de cette « période » et la grande difficulté qu'il peut y avoir à la considérer, synchroniquement et diachroniquement, comme un fait unique et cohérent. Mais ce même ouvrage invalidait quelque peu, du même coup, les habits de remplacement dont on la parait aussi comme marquant le début de ces fameux « temps modernes ». Fallait-il alors chercher une période de transition ? Depuis maintenant plusieurs décennies les Presses Universitaires de France annoncent dans la collection de belle notoriété scientifique « Peuples et civilisations », après un *Essor de l'Europe (XIe - XIIIe siècles)* par Georges Duby, M. Delaruelle, M. d'Haennens et Robert Mantran, et avant *L'Avènement des temps modernes* (direction de Jean-Claude Margolin), un volume VII déjà titré *La Fin du moyen âge.* Manifestement, l'enfant a du mal à paraître. La périodisation enfanterait-elle dans la douleur ? C'est sans doute le cas. Mais, au fond, peut-être ce livre a-t-il été rédigé il y a longtemps, en 1919. Ce serait *L'automne du Moyen Age* de Johan Huizinga. Ce live présente pour notre travail de nombreux avantages et y sera souvent invoqué. Il croise de façon magistrale, subtile et humaine, dynamique historique et catégories anthropologiques, catégories dont beaucoup font directement ou indirectement écho à la question du temps. Conçu ailleurs que dans l'un des grands centres de pouvoir européens, il présente également l'immense avantage d'offrir une autre sensibilité à l'histoire et à ces catégories. Rédigé par un Néerlandais, il est, de plus, porteur d'une culture particulièrement indiquée pour un travail essentiellement consacré à un peintre anversois et à son contexte. Enfin, curieusement, l'œuvre de Patinir résonne de façon singulière avec bien des passages de ce remarquable ouvrage. Concernant la notion de Renaissance on peut donc tout de suite relever que, pour Huizinga, « la relation entre l'humanisme naissant et le déclin du moyen âge est bien moins simple que nous sommes enclins à nous la représenter »[12]. Et, dans le paragraphe suivant, il constate que « dans le jardin de la pensée médiévale, parmi les exubérantes végétations, croissait peu à peu le classicisme.

[12] In *L'Automne du Moyen Age*, Paris, Editions Payot, 1980, p.331. Nous essayons de respecter dans les citations d'ouvrages et de leurs titres les différentes graphies de l'expression « moyen âge », graphies parfois différentes au sein d'un même ouvrage.

D'abord, ce ne fut qu'une forme ; cela ne devint une inspiration que plus tard ». Et un peu plus loin : « Au XVIe siècle, en France, une forme nouvelle de la pensée se crée de toutes parts, Mais, à y bien regarder, la forme et l'esprit ne se recouvrent pas. L'esprit reste orienté vers les idées directrices du moyen-âge ; il garde l'empreinte médiévale. La forme classique peut servir à exprimer de vieux concepts (…) »[13].

Il va de soi que la proposition de Jacques Le Goff de considérer un « long Moyen Age » ne facilite pas non plus les choses. Jérôme Baschet prête attention à cette hypothèse qu'il considère « comme un outil précieux pour rompre avec les illusions de la Renaissance et des Temps modernes. Concernant ces derniers, Jacques Le Goff souligne avec force que « le concept de modernité appliqué aux Temps modernes est à réviser sinon à ranger parmi les vieilles lunes. Quant au XVIe siècle, il constitue d'autant moins une rupture que l'idée de renaissance est consubstantielle au Moyen Age lui-même »[14].Or, quelques lignes plus loin, Jérôme Baschet presse de « dissiper une possible méprise. Si le long Moyen Age se rapproche de nous chronologiquement (de trois siècles, par rapport à sa version traditionnelle), il n'est pas moins fondamentalement *séparé* de notre présent (…) : monde de la tradition d'avant la modernité, monde rural d'avant l'industrialisation, monde de la toute-puissance de l'Eglise d'avant la laïcisation, monde de la fragmentation féodale d'avant le triomphe de l'Etat, monde de la dépendance interpersonnelle d'avant le salariat. En bref, le Moyen Age est pour nous un anti-monde, d'avant le règne du marché »[15]. Le monde (l'« anti-monde ») de Patinir échappe-t-il à cette dichotomie ou se situe-t-il déjà sur le versant « moderne » ? A travers ses paysages justement, ce peintre nous semble intimement et infiniment sensible à ces mutations. Il les montre à l'œuvre dans ses tableaux.

A nos lacunes personnelles en matière historique s'ajoute donc le sentiment de travailler sur une période posant peut-être un problème de repères. Et comme nous progressons dans cette notion de Renaissance, surtout à partir de la période qui semble être celle de Patinir et il est vrai sans doute dans une région de l'Europe où le mot ne peut avoir le même sens qu'en Italie,

[13] Idem, p. 343

[14] In *La Civilisation féodale, de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Editions Flammarion, 2006, p. 42.

[15] Idem, p. 42-43. On peut citer aussi l'archéologue Joëlle Burnouf déclarant à un journaliste sur France Culture le 19 septembre 2007, en marge du 4e Congrès international d'Archéologie Médiévale et Moderne qui venait de se tenir à l'Institut national d'histoire de l'art : « Pour moi, le Moyen Age va de l'âge du fer à la guerre de Quatorze. ».

nous nous sentons assez proche de Jean Seznec lorsqu'il estime que « l'antithèse traditionnelle entre le Moyen Age et la Renaissance s'atténue à mesure que l'on connaît mieux l'un et l'autre ; le premier apparaît moins sombre et moins statique, la seconde moins brillante et moins soudaine » [16].

Le potentiel symbolique

L'interprétation de la charge symbolique, délibérée ou non, d'un corpus quel qu'il soit suppose, entre autres, une appréciation du potentiel réel en la matière de son auteur. Sauf à solliciter systématiquement, et sans doute excessivement l'inconscient (qui peut dès lors avoir bon dos), il y a sans doute des conditions contextuelles plus ou moins favorables à l'expression d'une symbolique elle-même plus ou moins riche, plus ou moins sophistiquée. Jusqu'où imputer à Patinir une capacité réelle à porter et donc connaître (avoir connu) telle ou telle problématique historique, philosophique, métaphysique, théologique, scientifique, religieuse, etc. ? Que peut-on raisonnablement estimer être le « paysage culturel » dans lequel évolue réellement un peintre professionnel et affilié officiellement à la corporation Saint-Luc d'Anvers après des tribulations l'ayant auparavant conduit de Dinant (ou Bouvignes) à Bruges, l'hypothèse d'un voyage en Italie n'étant pas vérifiée mais rendue possible par un pèlerinage certain à la Sainte-Baume, en Provence ?

Ces questions seront reprises plus loin mais nous devons signaler d'emblée que nous considérons Patinir de par son statut de peintre reconnu comme ayant été amené à fréquenter une certaine aristocratie sociale locale mais aussi internationale (des « dirigeants » ou leurs proches collaborateurs, dirions-nous maintenant) et comme ayant donc eu un accès direct ou indirect, au moins par transmission orale ou par simple ouï-dire, à une somme sans doute extrêmement importante d'informations de toutes natures : économiques, sociales, politiques etc. Et, bien entendu, artistiques. Ces informations venaient elles-mêmes s'ajouter à la culture technique, littéraire, scripturaire et donc spirituelle sans doute fort riche de son milieu familial d'orfèvre puis de peintre officiellement affilié à la corporation. Tout cela dans une ville intensément commerciale, largement ouverte sur le monde, qui a connu pendant la vie même de Patinir l'arrivée de communautés juives hautement cultivées chassées de la péninsule Ibérique et qui devait bruisser

[16] In *La Survivance des dieux antiques,* Paris, Flammarion, 1980, p.9.

d'informations, témoignages, spéculations et réflexions de toutes natures. Enfin, dans un contexte d'inexistence des médias de masse et de la « bombe de l'information » (Einstein) qui explose désormais en fusion continue sur nos têtes, la capacité cognitive d'attention et de mémorisation devait être infiniment plus développée qu'à notre époque d'abrutissement informationnel permanent et par ailleurs si chauvin.

Nous postulons alors, avec d'autres, que, au double sens littéraire et des sciences sociales, le niveau de culture moyen était infiniment plus développé que nous pouvons le penser concernant le « bourgeois » de ces époques, mais aussi que l'imaginaire était infiniment plus actif et fécond et, finalement, la censure publique beaucoup plus permissive. (Bosch aurait-il été toléré un ou deux siècles plus tard ? rien n'est moins sûr. Faut-il rappeler les cris d'orfraie qui ont accueilli l'ouvrage de Bettina Rheims *I.N.R.I* deux siècles après la Révolution française, ou l'interdiction qui a été faite quarante avant de l'adaptation cinématographique de *La Religieuse* de Diderot ? On doit à nouveau citer ici Huizinga pour lequel « on s'étonne encore que l'Eglise, qui réprima si sévèrement les moindres écarts en fait de spéculations sur le dogme, ait laissé se propager impunément dans les esprits les enseignements de ce bréviaire de l'aristocratie que fut le *Roman de la Rose* »[17]). On peut donc estimer disposer d'une grande latitude en matière de sollicitation du potentiel symbolique chez Patinir, en étendue (largeur du spectre) comme en intensité (force émotionnelle) en rappelant, assurément, qu'il ne s'agit toujours que d'interprétation.

Si le plan de la sensibilité et de la réceptivité de Patinir aux bruissements de son époque semble largement ouvert, le plan de sa théorie de l'art, est, quant à lui, moins évaluable. C'est une caractéristique différenciatrice forte, à cette époque, de l'art des Pays-Bas que l'absence de l'importante prose descriptive voire théorique, prescriptive ou normative, que propose, à l'opposé, le monde italien et que Dürer tentera de compenser pour le Nord, selon Erwin Panofsky. En tout état de cause, Patinir demeure un peintre et seulement un peintre. On n'a de lui ni traité ni autres œuvres écrites et les souvenirs de voyage de Dürer restent muets sur leurs conversations.

Le corpus

[17] Op. cit., p. 343.

Les questions d'attribution ne constituent pas un point clé du présent travail. Il a été retenu d'utiliser dans un premier temps le catalogue dressé par Réginald Koch dans son ouvrage sur Patinir puis, dès sa parution, l'important catalogue monographique réalisé sous la direction de M. Vergara et proposé par le Prado à l'occasion de l'exposition de l'été 2007, première exposition monographique jamais consacrée à l'œuvre de Patinir. Pour des raisons de sécurité et de transportabilité surtout, le très fragile *Saint Jérôme* du Louvre n'a pas figuré dans cette exposition mais il est inclus dans notre travail. Pour ne pas alourdir ce dernier par des réflexions techniques hors de son objet – et de nos compétences – nous avons exclu de notre analyse les œuvres non directement attribuées à Patinir, soit celles attribuées à son atelier ou à son « cercle ». Le présent travail n'abordera pas non plus ce que nous nous permettons d'appeler le patinirisme, soit l'ensemble des œuvres des suiveurs de Patinir ayant repris, d'eux-mêmes ou sous la pression de la demande, les éléments iconographiques le caractérisant. Nous pensons d'ailleurs qu'il convient de distinguer entre peintres patiniristes (reprise systématique de ces éléments) et patinirisants (reprise moins systématique mais influence réelle).

Notre choix global est guidé, nous le reconnaissons, par l'argumentation même de Koch qui nous paraît réaliste et de bon sens, ce dernier il est vrai dangereux par nature, et par la concordance reconnue par ce spécialiste entre ses travaux et ceux, antérieurs, de L. von Baldass, autre grande référence. Il est peut-être aussi guidé par le double avantage qu'il présente de constituer une garantie de sérieux mais aussi, reconnaissons-le, d'être relativement sélectif et de limiter ainsi la taille du corpus. A l'inverse, notre recherche s'appuyant notamment sur des dispositifs stylistiques, au moins d'un certain point de vue, il peut y avoir un effet circulaire : une fois identifiés quelques traits de style attribuables sans trop d'hésitation à tel peintre, la tentation devient naturelle et logique de les utiliser comme critères d'identification de ses œuvres en général en vue de la constitution de son corpus. Une telle démarche est forcément porteuse d'une logique sélective et réduit tendanciellement et inexorablement le corpus initial débouchant sur une quasi-loi de contraction tendancielle des corpus. Ce risque de constitution circulaire des corpus ne concerne pas la seule histoire de la peinture ou de l'art en général, mais la problématique de tout corpus, et pas seulement en sciences humaines. Ce sont donc des batteries de critères qui sont nécessaires, même si, ici encore, des effets peuvent alors se reproduire « à la puissance ». Tout catalogue est un corpus (re)constitué. Il n'existe sans doute

pas de corpus intrinsèquement sûrs ou « chimiquement purs ». Et tout ceci indépendamment de la question du travail à plusieurs mains, des répliques, copies d'atelier, copies autorisées et revues, etc.

Abordons maintenant quelques aspects pratiques. Le premier est, bien sûr, la dispersion des œuvres. Même si bien des Patinir « officiels » sont en Europe et, beaucoup dans un périmètre somme toute restreint, il ne s'ensuit pas moins une difficulté de comparaison physique des œuvres. De ce point de vue l'exposition du Prado, même non totalement exhaustive, a constitué une opportunité exceptionnelle. La photographie devient donc indispensable. Or, avant le catalogue monographique réalisé à l'occasion de cette exposition, il n'existait pas d'ouvrage monographique proposant des clichés systématiques, en couleur et de bonne qualité sur l'œuvre du peintre. De plus, la photographie, surtout imprimée, n'est jamais pleinement satisfaisante et dépend largement de l'œil du photographe ou de l'éditeur ou des techniciens de la photogravure puis de l'impression, et, pour ces derniers, des choix moyens qu'ils doivent parfois opérer lorsqu'il y a sélection des couleurs pour l'impression d'une même feuille où se trouveront plusieurs reproductions. Enfin, ce catalogue comme cette exposition ont montré l'importance des photographies de détail pour la bonne connaissance, avant même la bonne compréhension, de cette œuvre.

Quant à l'observation *de visu* des œuvres dans les différents musées où elles se trouvent, elle n'est, paradoxalement, pas tellement plus favorable. Au moins le photographe professionnel a-t-il pu obtenir des conditions de travail correctes avec, entre autres, mise à bonne hauteur, modification de l'éclairage, suppression temporaire de la vitre protectrice. Ces trois paramètres constituent actuellement, par exemple, de véritables obstacles pour l'analyse sur site de nombreux Patinir, et notamment le premier de la nomenclature de Koch, à savoir le *Saint Jérôme* de Karlsruhe. Sa présentation est sans doute un véritable chef-d'œuvre de protection mais aussi un égal désastre pour l'amateur : posé presque à plat sur une table sous une vitre, on le voit entre son propre reflet – si l'on se penche ce qui est inévitable, celui des éclairages du plafond et enfin celui de la fenêtre proche, toute photographie satisfaisante étant également impossible. Pourtant, au regard de toutes les reproductions observées caractérisées par un ocre moyen, le voyage a permis de constater une sensible différence d'avec les reproductions, en particulier une dominante gris-bleu assez éloignée. Mais,

l'éclairage assurément curieux de la Staatliche Kunsthalle, au moins sur cette œuvre, est peut-être en cause. En un mot, à un moment où *La Joconde* vient d'être déplacée pour que, grâce à un éclairage du jour un peu plus direct, on puisse la « redécouvrir », et peu de temps après des nettoyages aussi déterminants que ceux de la chapelle Sixtine ou du *Repas chez Lévi* de Véronèse (Louvre), il faut donc bien admettre que la couleur « visible » des œuvres, même en vision directe, ne constitue pas une donnée sûre. S'agissant de peinture, c'est inévitablement un problème de taille. Reconnaissons ici que bien de ces problèmes ont été, eux aussi, largement levés par la remarquable exposition du Prado avec, de plus, les nettoyages heureux dont elle a été l'occasion pour bien des œuvres.[18]

De plus, aspect insuffisamment souligné et sans doute structurellement lié à la dominante paysagiste de son œuvre, Patinir, malgré son origine géographique et son époque, est un peintre de la couleur bien plus que du dessin, pour reprendre un distinguo plus tardif mais, justement, déjà cardinal. Et si la couleur est chez lui l'un de ses attraits majeurs (le fameux « bleu Patinir » notamment), il n'est cependant pas ce qu'on appelle généralement un coloriste. Regarder Patinir n'en est que plus difficile. Ajoutons à cela le vieillissement hétérogène des couleurs tels que l'ont démontré les différentes analyses physico-chimiques réalisées à l'occasion de l'exposition du Prado, et se pose alors le problème de la valeur de signification à conférer à ces couleurs telles que nous les voyons aujourd'hui, qui plus est sous certains étranges éclairages muséaux et derrière des vitres protectrices, et, *a fortiori*, à leur interrelations. Le *Saint Jérôme* du Louvre a-t-il toujours été aussi sombre ? Difficile à croire. Si c'est le cas, il y a là, forcément, une dimension forte de l'œuvre. Or, elle est peu commentée par ses analystes. Ces problèmes ne sont certes pas spécifiques à Patinir. On permettra de dire qu'ils prennent chez lui une ampleur particulière.

La question du rapport de Patinir à la perspective est évidemment importante et ceci pour au moins deux raisons. Patinir a certainement connu les principales positions théoriques de son époque. Il s'en écarte manifestement. Nous faisons l'hypothèse que ses choix personnels ont été réfléchis, intentionnels et sans doute même affirmés dans les conversations avec ses collègues qui ont bien dû avoir lieu dans ces cabarets qu'on lui a reprochés.

[18] Du point de vue de l'éclairage comme de l'ensemble des paramètres habituels de visite d'une exposition (éclairage, circulation, signalétique, information, scénographie et atmosphère générale, etc.) nous nous permettons de signaler que l'exposition du Prado nous semble avoir été exemplaire.

Une lecture des carnets de Vinci peut donner l'impression que Patinir en a parfois pris frontalement le contre-pied et que, en tout cas, il ne les aurait guère appréciés (comme le Poussin paysagiste, semble-t-il). Une chose est, cependant, d'avoir fait des choix, une autre est de les maîtriser complètement. Jusqu'où certains effets de perspective sont-ils intégralement dominés ? On sait que Patinir a reconnu, au moins *de facto*, ses limites dans la représentation des figures humaines et qu'il a eu recours soit à des collaborations directes, soit à des « patrons » demandés à des amis (dont Dürer) ou à des emprunts non voilés, comme la chose était courante et acceptée, voire souhaitée à son époque. Pour le *Dictionary of art,* « Patinir ou ne comprenait pas les lois de la perspective aérienne, ou, simplement, ne les appliquait pas de façon constante [*consistently*] »[19]. Une certaine fréquentation de l'œuvre de Patinir oblige à se poser cette question de la maîtrise de la perspective, l'intention n'étant évidemment pas de déboucher sur une minoration de la poésie patinirienne comme relevant d'une sorte d'insuffisance technique (le premier des peintres « naïfs », un « avant » Douanier Rousseau). Cette hypothèse n'en pose pas moins des problèmes divers. A l'inverse, un des critères de repérage d'éventuelles œuvres patiniriennes non attribuables à Patinir réside justement dans la présence de nombreux topos patiniriens *sans* la relative « maladresse » de mise en place et la poésie étrange qui s'en dégage, en particulier avec des effets de disproportion entre personnages et paysages sans doute cultivés *in fine*. On voit là d'ailleurs une caractéristique de ce que nous nous permettons d'appeler le « patinirisme », en notant au passage que si celui-ci aura également une vraie poésie, ce ne sera justement pas cette poésie rare et spécifique à Patinir. Et il est intéressant d'observer que le patinirisme n'a pas repris, justement, cet effet de distorsion qui devait donc bien apparaître à l'époque comme résultant d'une certaine gaucherie.

Outre des problèmes d'attribution, se posent, ainsi, par exemple, ceux de l'interprétation de certains effets de perspective et donc de savoir jusqu'où il est possible de leur conférer une signification intentionnelle. Un tel exercice est toujours aventureux, il est vrai, en histoire de l'art comme ailleurs. *Tous* les artifices de Patinir sont-ils ainsi intentionnels ? On pense ici, en particulier, à certaines dépressions entre zones d'un même paysage : jusqu'où leur conférer une visée délibérée ? Nous avons pris le parti de les considérer comme cultivées sinon calculées et ceci en raison du comportement évoqué

[19] In *Dictionary of Art,* Jane Turner éditeur, Macmilan, Londres, 1996, Vol 24, p 260.

plus haut : lorsque Patinir était gêné par certaines de ses difficultés techniques, il n'hésitait pas à se faire aider d'une façon ou d'une autre. S'il ne l'a pas fait, c'est que l'effet obtenu ou constaté le satisfaisait voire lui plaisait à lui-même ainsi qu'à ses clients et qu'il souhaitait donc en rester là.

Le *Repos pendant la fuite en Egypte* (Berlin), œuvre généralement considérée comme majeure et d'une grande maîtrise, oblige ainsi à poser le problème d'une éventuelle relation entre maîtrise incomplète de la perspective et « composition » de ses œuvres. On doit en effet se demander si la possession inachevée de la perspective aérienne n'est pas chez Patinir un facteur explicatif d'un type de construction générale, voire d'une absence de construction, au profit, plutôt, d'une « dynamique » et qui en serait d'ailleurs l'un des charmes : le « vaste microcosme avec une profusion de détails ». Or, en matière de construction, Patinir semble poser un authentique problème iconologique : plusieurs de ses œuvres offrent des alternatives en matière d'analyse et de choix compositionnels. La caractéristique de ces alternatives est de ne pas seulement reposer sur des considérations stylistiques, de masses ou de couleurs, mais sur des choix d'interprétations philosophiques *a priori*. Ainsi est-ce souvent en fonction d'un principe interprétatif (l'œuvre est l'expression d'un sentiment d'immanence ou de transcendance, d'une vision dualiste ou au contraire synthétique, etc.) que peut être avancée l'affirmation d'un parti de construction. Dans le cas de Patinir, on peut même suggérer qu'il laisse plusieurs interprétations possibles et donc plusieurs analyses compositionnelles possibles, voire que ces partis cœxistent en lui. Comme on pourra le voir, dans certaines œuvres, ces interprétations sont en effet compatibles et même combinables, enrichissant d'autant la problématique de départ. Peut-être sont-elles aussi hiérarchisées, correspondant à des niveaux d'interprétation différents, comme les quatre niveaux canoniques d'interprétation de la Bible en avaient diffusé la méthode, niveaux eux-mêmes à l'origine d'une herméneutique par plans si fréquente à l'époque, notamment avec la Kabbale. On verra que ces questionnements valent sans doute également pour tout ce que nous appelons le paysage classique.

Mais si le refus de la perspective scientifique ou une indifférence assumée à cette dernière sont intentionnels et « mûris », la question prend une autre dimension. Tout a été écrit sur la perspective et le contexte intellectuel et politique de son épanouissement. Patinir aurait-il alors récusé le projet déjà bien avancé et théorisé de mise en équation rationnelle du réel – et de sa

gestion – dont l'invention de la perspective est intrinsèquement porteuse et d'où le Baroque tentera peut-être une évasion devenue entre-temps impossible, tant il paraît difficile de s'échapper des schémas une fois ceux-ci devenus intrinsèquement cognitifs, cas évident de la perspective ? Nous constaterons que la période et la région de Patinir sont aussi celles, justement, où se met en œuvre l'entreprise de désenchantement du monde déplorée par Schiller (puis Max Weber). S'il y a *désenchantement symbolique* du *monde*, le moins que l'on puisse dire est que la perspective y aura hautement contribué. La perspective, l'une des formes de la *mathesis universalis*, constitue, en effet, un de ces schémas cognitifs majeurs de l'Occident contre lesquels, de l'intérieur ou de l'extérieur, tout combat était, sans doute, vain, sauf repli (ou régression ?). Et Patinir, dont cette problématique du désenchantement nous paraît inspirer toute l'œuvre, n'a pas pu ne pas être sensible à cette intervention masquée. En même temps, même imparfaite, la perspective est bien – inéluctablement ? - installée chez lui, au moins à l'état de bases avec, notamment, ses coulisses en fuite, ses larges premiers plans, ses lointains diminuants et atmosphériques, etc.

Biomorphismes chez Patinir : un hylozoïsme caractérisé, zoomorphe, et engagé ?

Le présent travail est aussi l'occasion d'aborder la question des roches biomorphes chez Patinir. Nous entendons par roches biomorphes ou formations biomorphes, toutes masses rocheuses ou formation tellurique recouverte ou non de végétation représentant, de fait et non directement, une forme humaine, animale ou monstrueuse, totale ou partielle. Dans l'illustration enfantine, cette pratique prend souvent le nom de « devinette ». Une formation biomorphe peut être réalisée en abîme, c'est-à-dire que plusieurs formations peuvent s'emboîter. Elle peut aussi être composée d'éléments hétérogènes, plusieurs roches ou encore une roche et un autre élément « naturel » constituant ensemble une telle forme animale ou autre.

Cette question est délicate. Malgré la place parfois impressionnante prise par ces roches biomorphes et leur puissance iconique, ce problème n'a pas, à notre connaissance, été approfondi par les auteurs s'étant penchés sur Patinir. Malgré des ouvertures déjà anciennes comme celle de Baltrusaitis, il ne semble pas avoir fait l'objet, toujours à notre connaissance, d'une étude spécifique, systématique et pluridisciplinaire dans l'ensemble de l'art de cette

époque. Il est possible que ce procédé ait paru trivial, voire un peu naïf, déclassant du même coup une telle étude dont le projet aurait donc été repoussé ou reporté. Faut-il aussi voir d'autres raisons dans cette occultation. On connaît le risque lié à l'intérêt pour ce type de détails, voire à simplement les relever : être soi-même taxé d'une imagination excessive et de projeter sur une œuvre innocente ses propres fantasmes, soit non seulement sa propre subjectivité, *horresco referens* en matière scientifique, mais surtout une subjectivité éventuellement problématique[20]. De plus, nous pensons pouvoir identifier dans certains cas la présence « évidente » du diable comme élément iconique non directement représenté mais suggéré de façon assez appuyée. Ceci complique assurément les choses en conférant une dimension spirituelle caractérisée à ce qui pourrait n'apparaître d'abord que relever essentiellement d'une réflexion philosophique sur la nature.

Arcimboldo[21], qui, il est vrai, porte ce type de procédé à l'extrême mais de façon manifeste et surtout en l'inversant avec un passage du biomorphisme à une anthropomorphisation d'éléments botaniques, ce qui en change radicalement la nature, et en fait l'objet même de son œuvre dans son époque viennoise, est désormais repoussé à l'étage des cabinets de *curios*. Il est ainsi rangé « dans la tradition des "cabinets des merveilles", de monstres et de singularités de la nature »[22]. Périodiquement, une « grande exposition » lui est consacrée qui a au moins le mérite de rappeler l'existence de cette question de l'ambiguïté de l'anthropomorphisme à la Renaissance. Elle a récemment fait l'objet d'une contribution de Frank Lestringant aux journées d'études de l'Ecole nationale des chartes de 2006 consacrées au paysage. Après avoir rappelé l'anecdote de Dinocrate et d'Alexandre, il distingue un « anthropomorphisme prométhéen », par exemple le projet de Charles Duveyrier de remodeler Paris en une gigantesque statue, et un « anthropomorphisme plus secret, plus intime, inhérent à la nature elle-

[20] A l'inverse, on sait pourtant qu'il est pratiquement impossible de concevoir des objets supposés irrationnels ou fantastiques, cas évident pour ces formations rocheuses de Patinir, sans reproduire inconsciemment des schémas, archétypes ou autres formes types. La remarque en a suffisamment été faite au surréalisme (qui s'est d'ailleurs intéressé à Patinir comme à Arcimboldo)... ou encore aux publicitaires, parangons de la « créativité » à notre époque. C'est donc pratiquement un devoir iconologique que de chercher de tels « archéomorphèmes » dès que se présente ou même se propose une production dite « fantastique ».

[21] A noter, justement, que dans sa *Peinture maniériste* Jacques Bousquet, après avoir évoqué les œuvres célèbres de ce peintre, reproduit (p. 232) une allégorie de Joos de Momper, *L'Hiver*, constitué d'une colline rocheuse à forme de tête de vieillard et représentent de nombreux détails patiniriens : petit oratoire suspendu à flanc de rocher, sentier escarpé gravi par un groupe de deux personnages, arbres suspendus, etc.

[22] Pierre Cabanne, *Dictionnaire des Arts*, mais qui estime cependant qu'il mêle à cette tradition « le goût bizarre et morbide des écoles du Nord ».

même », cet anthropomorphisme étant « inscrit dans la nature des choses et ne demandant qu'à être révélé par le philosophe curieux de saisir les similitudes qui trament l'étendue du monde »[23]. (Le philosophe et pourquoi, pas ? l'artiste lequel a aussi le droit de penser.)

Frank Lestringant, avant de consacrer plus loin un long et passionnant passage au « corps-paysage » chez Rabelais, rappelle immédiatement ensuite que, « selon une conception animiste de la nature qui a largement cours à la Renaissance et qui s'autorise de Platon, tout un réseau d'analogies unit le cosmos ou grand monde, conçu comme un être vivant, et les petits mondes que nous sommes, microcosme reflétant en miniature la structure générale de l'univers. Rien d'étonnant, dès lors, si tel paysage porte la marque de cette analogie ». Mais il pèche par anthropocentrisme en ne relevant que les ressemblances entre une montagne et une tête hirsute de géant, un fleuve et le corps couché d'un dieu, une colline et des seins de femme. Pourquoi seules les formes humaines sont-elles concernées ? Patinir, parmi d'autres artistes, propose une autre vision. Plus ouverte ou plus limitée ? Moins noble assurément puisqu'elle fait une place apparemment exclusive aux formes animales. Et démoniaques. Cet aspect de la question mériterait aussi d'être approfondi.

Un travail spécialement dédié à ces roches biomorphes chez Patinir et les patiniristes ne serait pourtant pas sans intérêt. On peut même considérer qu'il devient indispensable compte tenu de ce que l'on pressent qu'il apporterait une compréhension plus profonde de l'oeuvre de ce peintre[24]. En particulier, si une présence intentionnelle et surtout systématique et non accidentelle ou occasionnelle de tels objets picturaux se confirmait chez Patinir, on pourrait en faire un maillon dans le long courant des artistes introduisant dans leurs œuvres, sous une forme ou sous une autre, des éléments prévus comme non visuellement discernables au moins de façon immédiate et/ou sans indication de l'auteur ou de son milieu (églises, confréries, sectes etc.), mais comportant des significations cachées majeures ou marginales. Comme pour toute économique symbolique, ces significations cachées peuvent renforcer, déplacer voire contredire la signification manifeste et « publique » des œuvres

[23]In *Nature et paysage, L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance* (actes des journées d'études organisées par l'Ecole nationale des chartes, Paris, Ecole des Chartes, 2006, p. 263.

[24] On attend notamment avec impatience la publication de la thèse de M. Wemans qui, après différents articles et interventions dans des colloques, s'intéresse attentivement au problème du point de vue de l'histoire de l'art.

en cause. Elles peuvent aussi se contredire entre elles d'où une difficulté - et un intérêt - supplémentaire. La seule élaboration du protocole d'un tel travail serait en elle-même une tâche complexe. Elle mettrait aussi en difficulté les travaux qui se multiplient, par exemple sur Bosch, où une herméneutique de type pêche à pied (on prend les praires, surtout les belles, on laisse les coques et tout le reste aussi, d'ailleurs) permet, en l'absence de toute identification systématique et exhaustive des éléments iconiques, de choisir tels détails mais d'en oublier autant et de construire à partir d'eux des conclusions élaborées d'avance. Enfin, s'il s'avérait que Patinir avait simplement, avec ces formations biomorphes, une intention d'« humour », ce qui ne nous paraît pas être le cas, ce n'en serait pas moins à prendre au sérieux comme différents travaux le font par exemple avec les allégories impériales d'Arcimboldo[25] puisque, on le sait depuis Schiller (décidément… !), rien n'est sans doute plus sérieux que le jeu et que, à l'époque même de Patinir, le rire est identifié comme le propre de l'homme. La question de l'humour, déjà posée par Aristote, est étudiée à cette même époque par les théoriciens avec, par exemple, le *De risu* de Fontana. Puis Rabelais, après Brant et tant d'autres, qui s'en prend, il est vrai, à un certain salmigondis doctoral… On aurait alors là une explication du relatif désintérêt de la critique traditionnelle à l'égard de Patinir, car, curieusement, si l'idée d'une présence de l'humour, voire de la drôlerie, dans la littérature est parfaitement acceptée, tel n'est pas vraiment le cas pour la peinture. Et si l'on s'intéresse aux scènes triviales de Bruegel, c'est plus, semble-t-il, pour leur dimension d'« humanisme social » que pour cette authentique trivialité gouailleuse elle-même. Ce serait bien alors ces « devinettes » qui auraient rétrogradé Patinir au rang de peintre de genre, voire de curiosité, plus que son intérêt pour le paysage en lui-même.

Il est également difficile de ne pas aborder la question de ces formations biomorphes et plus généralement de l'hylozoïsme patinirien dans la présente recherche dans la mesure où l'on ne saurait éviter de s'interroger sur une éventuelle relation entre une telle doctrine, généralement perçue comme valorisant une conception immanente de la nature, et la question du temps. Comme beaucoup d'œuvres d'art de la période de Patinir (et de tant d'autres), les tableaux qui vont être examinés ici sont traversés des nombreuses trames symboliques (signes, symboles, allégories, etc.) renvoyant parfois simultanément à plusieurs univers différents : Antiquité égyptienne ou gréco-

[25] En particulier « Mysterious by long meaning : Taking Arcimboldo's jokes seriously » (New York, 1990),

romaine, biblique, mondes chrétien néo-testamentaire, chrétien apocryphe, germanique, histoire flamande, etc. Dans ses travaux cardinaux, Panofsky a montré les enrichissements iconographiques et iconologiques de ces croisements de symboliques et donc leurs possibles interactions. On sait que, au-delà de la question iconographique, s'est posée pour presque tous les pouvoirs conquérants, temporels ou spirituels, le problème de l'intégration des symboliques des régions et/ou des religions soumises dans leur propre dispositif symbolique. La *Légende dorée*, qui sera souvent sollicitée dans ce travail, s'inscrit dans un tel projet. Ces interactions symboliques constituent une composante non négligeable de l'iconologie, voire de ce que l'on pourrait appeler l'iconocratie. Impossible donc, même si c'est à un bien moindre niveau, de ne pas s'intéresser à une éventuelle relation entre les (nombreux) plans symboliques cœxistant manifestement chez Patinir et la place qu'y tiennent éventuellement les roches biomorphes. Enfin, on peut faire également l'hypothèse de la présence d'innombrables animaux et autres créatures étranges apparaissant non seulement dans les paysages de Patinir mais, comme chez Dürer notamment, dans la matière et la conformation même de ces paysages et donc constitués à partir des rochers, plis de prairies, etc. Si cette présence était confirmée serait posée la question de la « vision du monde » de ces artistes et ceci au-delà de la « simple » question

du microcosme-macrocosme, d'un animisme foncier[26] et qui confèrerait à son œuvre une dimension toute particulière dans l'art de son temps.

Il faudrait alors bien voir chez Patinir, concernant ces roches biomorphes, l'expression d'un hylozoïsme caractérisé, cette « intuition de l'unité (rationnelle) du cosmos » selon laquelle, pour Christian Godin qui rappelle que cette doctrine veut que « l'âme du monde, assimilée à Dieu, parcourt et contient le monde dans toutes ses parties »[27] ? Ce terme qui apparaît au XVIIIe siècle sous la plume du platonicien anglais Ralph Cudworth, est composé à partir du grec *hulê*, « bois ; matière », et *zoê* « existence, vie » et désigne la doctrine stoïcienne s'opposant au mécanisme et selon laquelle la matière, douée de vie, fait de l'univers un seul être vivant. Mais « zoê » n'est pas exactement « zoon ». Une assimilation était-elle faite au tout début du XVIème entre notions de vie et « animalité » de la matière ? Il est intéressant d'observer que le philosophe Luc Ferry opère cette assimilation lorsqu'il déclare, à propos de l'anti-animisme de Descartes, que la nature était jusqu'à celui-ci conçue comme « un gros animal, ce qu'on appelle l'hylozoïsme, le terme est un peu barbare, c'est l'idée que la nature est un gros animal, que la matière est animée, ce que l'on a appelé l'animisme, et donc qu'il y a des

[26] Un long article est spécialement consacré dans l'*Encyclopédie* à cette notion. Nous en reproduisons ici quelques extraits. HYLOZOISME, s. m. (*hist. de la Philos*.) espece d'athéisme philosophique, qui attribue à tous les corps considérés en eux - mêmes, une vie comme leur étant essentielle, sans en excepter le moindre atome, mais sans aucun sentiment & sans connoissance réfléchie : comme si la vie d'un côté, & de l'autre la matiere, étoient deux êtres incomplets, qui joints ensemble, formassent ce qu'on appelle *corps*. Par cette vie, que ces philosophes attribuoient à la matiere, ils supposoient que toutes les parties de la matiere ont la faculté de se disposer elles - mêmes d'une maniere artificielle & réglée, quoique sans délibération ni réflexion, & de se pousser à la plus grande perfection dont elles soient capables. Ils croyoient que ces parties, par le moyen de l'organisation, se perfectionnoient elles - mêmes jusqu'à acquérir du sentiment & de la connoissance directe comme dans les bêtes, & de la raison ou de la connoissance réfléchie comme dans les hommes. Cela étant, il est visible que les hommes n'auroient pas besoin d'une ame immatérielle pour être raisonnables, ni l'univers d'aucune divinité pour être aussi régulier qu'il l'est. La principale différence qu'il y a entre cette espece d'athéisme & celle de Démocrite & d'Epicure, c'est que ces derniers supposent que toute sorte de vie est accidentelle, & sujette à la génération & à la corruption; au lieu que les *Hylozoïstes* mettent une vie naturelle, essentielle, & qui ne s'engendre ni ne se détruit, quoiqu'ils l'attribuent à la matiere, parce qu'ils ne reconnoissent aucune autre substance dans le monde que celle des corps. On attribue à Straton de Lampsaque l'origine de ce sentiment. (…) Tout *Hylozoïsme* n'est pas un athéisme. (…) Mais au lieu que l'ancien sentiment des atomes menoit droit à reconnoître qu'il y a des substances qui ne sont pas corps, quoique Démocrite ait fait violence à ces deux dogmes pour les séparer, il faut avouer que l'*Hylozoïsme* est naturellement uni avec la pensée de ceux qui n'admettent que des corps. (…) La nature des *Hylozoïstes* est une mystérieuse absurdité, puisque l'on suppose que c'est une chose parfaitement sage, comme étant la cause de l'admirable disposition de l'univers, & néanmoins qu'elle n'a aucune conscience intérieure ni connoissance réfléchie; au lieu que la divinité, conformément à sa véritable notion, est une intelligence parfaite, qui sçait toutes les perfections qu'elle renferme, qui en jouit, & qui est par - là souverainement heureuse.

[27] In *Totalité 3,* Paris, Champvallon, 1998, p. 620.

forces occultes, des forces invisibles »[28]. On doit alors rappeler que l'alchimie est elle-même fortement inspirée par la recherche de la « productivité » temporelle. Reprenant directement une théorie stoïcienne dérivée de l'hylozoïsme, les alchimistes pensaient en effet que les métaux mûrissaient sous terre. Dès lors, leur intention était, tout en respectant les propriétés des corps et de la nature, d'en maîtriser et accélérer les processus. Nous ne pouvons pas ne pas envisager une relation entre cette conviction de maturations telluriques et les roches biomorphes violemment émergentes constatables chez Patinir puis ses suiveurs immédiats mais aussi bien plus tard. Le peintre d'Anvers apparaîtrait bien dès lors comme le peintre européen le plus nettement engagé dans une représentation du monde hylozoïque zoomorphe.

Comment interpréter, dès lors, la coexistence de cet hylozoïsme et d'autres composantes de la sensibilité patinirienne, notamment sa composante dévotionnelle ? Un « vrai » message pour initiés derrière un premier niveau « bien pensant » ? Un syncrétisme ? L'article consacré à l'hylozoïsme dans l'*Encyclopédie* signale que cette conception de la nature ne relève pas nécessairement de l'athéisme par comparaison aux doctrines purement matérialistes des atomistes. D'autant que cet hylozoïsme est de nature à pouvoir se combiner à un manichéisme. De plus, une conception hylozoïque du monde n'exclut pas, ainsi, la possibilité d'une suprématie mariale (déesse mère) sur une nature intégralement animée et potentiellement animale. On reviendrait ainsi à des schémas anthropologiques primaux. Un schéma plus évolué, mêlant humanisme et stoïcisme hylozoïque, peut être invoqué avec les *Saint Jérôme* ou *Saint Antoine* de Patinir qui incarneraient alors la sagesse, voire le savoir, en lutte contre les forces du mal. C'est le cas si l'on estime que les roches biomorphes représentent, dans bien des oeuvres, des essences menaçantes voire malignes comme un exemple extrême en est donné avec le *Saint Jérôme* du Louvre ainsi qu'on le verra plus loin.

L'interprétation de l'hylozoïsme patinirien, en lui-même peu discutable mais complexe – et peut-être évolutif dans son œuvre - ne relève ni de notre compétence ni de l'objet du présent travail[29]. On permettra de suggérer qu'il

[28] In 22 novembre 2007, France Culture, émission de Raphaël Enthoven, *Les nouveaux chemins de la connaissance*

[29] Nous ne sommes notamment pas en mesure d'évaluer si, et si oui dans quelle mesure, l'intervention d'une théorie telle que l'hylozoïsme, à intention scientifique, modifie les symboles habitant les œuvres, assurément, mais aussi les ressorts mêmes de cette présence des symboles dans les œuvres concernée et par la même les modalités requises pour leur interprétation dans les œuvres d'inspiration

porte sur l'oeuvre de ce peintre et sur l'ensemble du patinirisme un éclairage intéressant et méritant d'être approfondi. Un nouveau regard doit-il être ainsi porté sur les formations biomorphes patiniriennes et sur ses roches dressées ? Nous ne pouvons pas, bien sûr, répondre à la question du niveau de conscience et d'intentionnalité de l'artiste concernant ces biomorphismes ou ces métaphores pétrifiées et à elle de la conception de la nature sur laquelle elles s'appuient. L'existence même de ces roches mosanes était-elle d'ailleurs toujours connue du public anversois ? de ses commanditaires ? Etaient-elles négociées avec eux ou même exigées par eux ? Patinir en a-t-il parfois « fait plus » que ce que prévoyaient ces négociations ? Jusqu'où peut-on évoquer un hylozoïsme au caractère systématique, intentionnel et, surtout, raisonné et partagé ? Toutes ces choses ne peuvent cependant être exclues. Mais alors comment expliquer qu'elles aient été si peu développées par ses premiers commentateurs (et actuels !) ?

La *Sainte Madeleine pénitente* du Musée de Dijon, parfois attribuée à Patinir mais peut-être aussi œuvre d'un suiveur, propose dans le massif montagneux bleuté de fond une nette forme de chien au museau en l'air. Or, cette forme, sur laquelle nous reviendrons, se retrouve, en fait, dans de nombreuses œuvres de Patinir (mais aussi chez Memling). Même chose en effet, presque plus caricaturale encore, à Washington dans la *Fuite en Egypte* (National Gallery) ainsi que dans les œuvres de disciples de Patinir. Mais aussi, avant Patinir lui-même. Il ne peut y avoir là simple coïncidence, d'autant que les autres massifs rocheux ne présentent pas de caractère particulièrement fantastique. Il y a eu clairement reprise d'un procédé mais aussi d'un thème patinirien qui reste d'ailleurs à préciser (chien, lion, dragon ?). Cette reprise ne peut non plus être la simple copie d'une forme type sans prise de conscience de conformation animale, surtout de la part d'un autre peintre donc d'une personne à l'œil exercé. On peut alors penser que, au moins dans un petit cercle, ces formes biomorphes avaient été identifiées comme particulières à cet artiste ou devenues telles. Simultanément, il faut bien reconnaître que Van Mander, entre autres commentateurs ultérieurs, n'y fait nullement allusion tandis qu'il mentionne ce « kakker », petit personnage déféquant, que, au fond, l'on ne rencontre pas toujours. De plus, bon nombre de ces roches symboliques, qui ne sont pas l'objet de nos préoccupations, nous ont certainement échappé. Celles auxquelles nous nous sommes intéressé et qui ont toujours fait, pour nous, l'un des charmes de Patinir, sont de taille

hylozoïste mais aussi anti-hylozoïsite, comme ce sera le cas avec l'art Jésuite.

importante dans les œuvres concernées. Faut-il aussi approfondir et chercher de telles représentations dans les nombreuses roches de petite taille parsemées dans son œuvre ?

L'explication généralement donnée de la présence de ces roches biomorphes est d'ordre biographique. On sait que ces étranges formes rocheuses ont été inspirées à Patinir par des formations géologiques que l'on rencontre sur les bords de la Meuse entre Dinant et Namur. Ces formations auraient fortement impressionné l'enfant Patinir qui, comme avec la forme des nuages chez d'autres, aurait cherché à y déchiffrer des configurations plus ou moins familières hantant son imagination, mais aussi, par un double mouvement, la peuplant de fantasmes nouveaux. Beaucoup plus tard, dans son activité picturale et dans une culture environnante profondément marquée de symbolique et de déchiffrage du monde, ce thésaurus imaginaire à la libération ainsi stimulée cherche à s'exprimer et les roches qui en avaient été le support sans doute le plus troublant sont de nouveau sollicitées. Nous ne sommes pas psychologue, nous le reconnaissons sans difficulté et nous reconnaissons aussi volontiers les limites de cette première analyse factuelle qui ne rend compte ni des ressorts intimes du mécanisme psychologique, ni, surtout, du sens à donner à ces « devinettes » dans l'art patinirien ou patinirisant, ni de l'articulation avec le reste de la symbolique de Patinir, ni de l'écho et de l'intérêt chez ses clients (simple amusement ? complicité symbolique plus profonde ?) etc.

Nous pouvons donc juste, ici, mentionner les principales formes rocheuses que nous identifions comme manifestement signifiantes et de façon intentionnelle :

- *Incendie de Sodome* (Rotterdam) : une gigantesque main biblique (voir chapitre *ad hoc)*,
- *Baptême du Christ* (Vienne) : croix à droite du massif, pratiquement à hauteur de Dieu le Père et à signification très pertinente dans cet emplacement,
- *Repos pendant la fuite en Egypte* (Prado) : outre les roches platoniciennes (sphère, cube, pentagone, voir chapitre *ad hoc*) à gauche derrière la Vierge, il y a, semble-t-il, possibilité d'identifier une chouette dans une roche sous le cube à droite, chouette qui trouve donc un sens légitime dans ce contexte
- *Saint Jérôme* (Prado) : chien (voir chapitre *ad hoc)*,

- *Saint Jérôme* (National Gallery) : très important chien[30] dans la même direction (ou même dragon monté).

D'une façon générale, nous ne pouvons que rester perplexe devant la discrétion avec laquelle les commentateurs passés ou actuels de Patinir, historiens de l'art ou non, évitent manifestement d'aborder au fond la question de la forme des abris de Saint Jérôme chez Patinir puis chez certains de ses suiveurs, par exemple relevés sous l'angle du « charme des rochers habités »[31]. Il s'agit pourtant, dans un paysage plat, de massives formations rocheuses à la couleur nettement contrastée (plus sombre), zoomorphes voire tératomorphes[32], ardemment dressées vers le ciel sans qu'on puisse bien comprendre dans quel esprit exactement, ce qui serait pourtant capital (menace ou appel ?), parfois gueules ouvertes, etc. Elles méritent assurément plus que d'être considérées comme charmantes. On ne peut que s'interroger sur cette discrétion : manque de sensibilité à un objet iconique crevant pourtant les yeux ? réflexe dilatoire par manque de matériels explicatifs ? crainte des résultats de telles investigations ?

Nous mentionnons maintenant celles où nous n'avons pas pu déceler de significations particulières ou certaines mais qui nous paraissent mériter un regard particulièrement attentif[33] :

- *Paysage avec fuite en Egypte* (Anvers) : possibilité d'une tête canine dans la roche de droite du sentier gravi par la sainte famille, avec museau levé,

[30] Toutefois, notre analyse évolue sensiblement si, au lieu de voir un chien, c'est d'un lion qu'il s'agirait ce qui est tout à fait possible dans bien des cas de ces représentations biomorphes et notamment celle de ce *Saint Jérôme*. Depuis longtemps, en effet, le lion est entré dans les armes de Flandre (via Philippe d'Alsace entre 1180 et 1190). Les explications sont nombreuses dont celle d'une sorte de pacte de nobles modifiant leurs armes et en adoptant un symbole commun (ce lion) à l'occasion de combats en Terre sainte. Or, le lion, en Orient, aurait été un symbole du mal (androphage) et souvent associé au serpent (vaste tératologie possible) et c'est le récit de chevalerie qui peu à peu va le faire évoluer vers la valeur d'animal noble et courageux. La chose est tout à fait compréhensible : totem initialement effrayant récupéré par cette chevalerie, il ne pouvait, à la longue, que s'assimiler à ses (prétendues) qualités. Faut-il aller plus loin et voir un geste « nationaliste » dans l'évocation par Patinir du lion de Jérôme. Ce serait évidemment aller un peu loin tant les lions sont fréquents dans d'innombrables autres œuvres de toutes les époques et de toutes les latitudes et tant l'iconologie hyéronimienne est développée à cette époque au Nord comme au Sud. L'interrogation reste cependant possible au regard des représentations « masquées » du lion (si ce n'est pas un chien), et notamment celle de ce Saint Jérôme en particulier.

[31] Marie Pietrgiovanna au colloque Autour de Henri Bles (Actes, Namur, 2000, p. 85)

[32] Concernant un éventuel tératomorphisme, tout dépend du sens donné à ce mot ; soit il s'agit de monstres imaginaires (plus ou moins chimériques), soit il s'agit de monstres supposés existants et notamment venus des fonds marins ou aquatiques. Il nous semble que les formes batraciennes identifiables chez Patinir relèvent en fait de ce second type. Il y aurait alors une certaine continuité vitale entre les éléments. L'animisme patinirien reste assurément à explorer.

[33] Comme on le voit, les deux sous-ensembles totalisent finalement une proportion importante des œuvres de Patinir ce qui justifierait donc une approche plus substantielle dans le cadre des études patiniriennes.

gueule légèrement ouverte, oreille, cou,

- *Paysage avec prédication de saint Jean-Baptiste* (Bruxelles) : possibles animaux se désaltérant dans les pierres au bord de la source (dont un second lapin),
- *Repos pendant la fuite en Egypte* (Francfort, triptyque) : au-dessus de saint Jean-Baptiste, cette roche, très curieuse et composite, manifestement anthropomorphe, peut-elle vraiment être sans signification ?
- *Repos pendant la fuite en Egypte* (Berlin) : la face gauche de la montagne en forme d'enceinte peut être considérée comme ayant clairement forme de masque facial par l'utilisation de la cavité de la montagne et avec front, nez et bas de visage,
- *Triptyque avec Pénitence de Saint Jérôme* (New York) : très probable torse humain (sans tête mais avec nombril et pénis) dans la pierre levée immédiatement à droite du saint,
- *Saint Christophe* (Escurial) : combinant rochers au bord de l'eau et petit relief de la rive, possible chien assis entre le vieillard appuyé à l'arbre et saint Christophe avec, très certainement, chiot au pied.

Au-delà des roches, faut-il aussi chercher ces formes (humaines, animales, botaniques, autres encore) dans le profil des innombrables objets iconiques proposés par Patinir : nuages, lignes d'horizon, champs, forêts, collines, cours d'eau etc. ? On ne peut non plus l'éluder. La libération de l'imaginaire au-delà des limites plus ou moins intériorisées et fixées par les instances du contrôle social ou du contrôle de soi étant potentiellement sans limite, pourquoi cette pratique picturale aurait-elle été réservée aux seules roches ? Si un tel parti est jugé *a priori* valide, ce qui mériterait déjà en soi une recherche spécifique, il y a bien là un champ d'investigation légitimement et complètement ouvert semble-t-il. Car il s'avère nécessaire de bien distinguer, au moins, entre trois éléments :

- les roches spectaculaires de type roches élancées de la Meuse mais sans autres « formes » particulières,
- les roches biomorphes ou tératomorphes,
- et, enfin, les formations plus complexes et plus « discrètes» associant plusieurs éléments dans la structure même du terrain (rochers, pierres, végétation, terre).

Dans les oeuvres de la maturité (il n'y a pas de grand âge pour Patinir), ces formes semblent disparaître ou devenir plus nettement artificieuses – et donc moins subtiles.

Après leur inventaire et l'identification de leurs caractéristiques individuelles, s'imposerait l'analyse de leur caractère systémique : variantes types, voisinages types, occurrences conjuguées, etc. De telles investigations nous paraissent, répétons-le, nécessairement pluridisciplinaires. En tout état de cause, on peut penser que l'étude systématique, dans ses différentes formes et supports, de la symbolique mythologique, religieuse, spirituelle ou métaphysique, de Patinir, longtemps limitée à l'interprétation dominante actuelle, assurément recevable mais moralisante[34] et de premier degré, constitue un chantier complexe et à peine ouvert.

Ont-elles une interaction avec la présente recherche ? Pas directement dans la mesure où elles ne peuvent être spécifiquement associées à une problématique du temps. Indirectement oui, cependant, en tant qu'elles semblent avoir une incidence sur la composition générale de certaines des œuvres concernées et, par ce biais, interférer avec la problématique complexe d'un éventuel dualisme chez Patinir entre temps mystique et temps prosaïque, entre spirituel et temporel.

Il faut enfin aborder le cas très troublant du *Saint Jérôme* du Louvre. Ici, le diable n'est pas dans les détails mais tout à fait au centre et quels que soient les autres éléments constitutifs de tel ou tel segments de la masse rocheuse en U qui surplombe toute la scène du saint ermite en prière dans sa tanière. Car il y a là, assurément, un emboîtement en abîme de formes mystérieuses. On retrouve cette forme dans, par exemple, la très complexe *Vocation de Saint Pierre* de Met de Bles qui reprend à peu près la même forme centrale, Ces montagnes au sommet en U ne sont pas rares dans les paysages de cette époque, peut-être dans la même intention iconographique. Comme les abris hyéronimiens, elles paraissent assez incongrues pour mériter une réflexion. D'autant que, dans le cas particulier du panneau du Louvre, ce U est suffisamment marqué pour qu'il soit difficile de ne pas y voir des cornes, le fameux *cornuto* fait notamment par les Italiens de l'index et de l'auriculaire, les

[34] La dimension fréquemment moralisante de « l'exaltation des sites naturels » est évoquée de façon pertinente par Régis Debray, expert en la matière (si la morale est prescription axiologique), dans le chapitre « La foi dans le paysage » de son *Croire, voire, faire*, Paris, Editions Odile Jacob, 1999, p. 85.

autres doigts étant repliés. On doit dès lors y identifier une évocation satanique et infernale.

On sait, en effet, que l'une des hypothèses de l'époque concernant la localisation de l'enfer était celle d'une montagne[35] volcanique, l'Etna. L'artiste ou ses clients étaient-ils conscients de ce paradoxe ? Nous pouvons juste supposer que c'était très vraisemblablement le cas. Dans cet esprit, on peut, de plus, assez aisément deviner aussi dans la masse rocheuse juste derrière la tente, un être au visage démoniaque et enserrant celle-ci d'un « bras ». Saint Jérôme est ainsi complètement encerclé tandis que le petit lézard, épouvanté, cherche manifestement à fuir vers le ciel en tentant de grimper sur l'arbre grêle, lui-même généralement considéré comme symbole de la vie nouvelle du Christ. Enfin, tout aussi intéressant, sur la roche horizontale devant laquelle se trouve cet arbre grêle, ne peut-on voir dans la masse de terre herbeuse une forme de poisson très boschienne, seule justification de ces curieux détails que constituent deux pattes-nageoires latérales ? Cette chimère va elle aussi à l'assaut de la tente. Saint Jérôme aurait donc soit attiré à lui les forces mauvaises, soit les aurait rejointes dans leur lieu de prédilection « naturel », le désert (sens médiéval de lieu de solitude). On aurait donc une inversion du schéma proposé : le « monde » courant ou devenu tel, industrieux et actif, serait le lieu sinon du bien au moins celui d'une vie courante presque sereine – certes sans grande spiritualité, tandis que le désert et la tanière de saint Jérôme concentreraient, eux, les forces malignes. Cette interprétation de la montagne comme région satanique irait exactement à l'encontre de l'analyse de Walter S. Gibson selon lequel, dans cette « vision la plus large du sujet », Joachim Patinir « nous invite à contempler *le monde que vient de fuir* saint Jérôme »[36]. En tout état de cause, on se trouve confronté ici au problème déjà abordé de la bivalence, y compris biblique, des symboles, avec la montagne, à la fois lieu du rapprochement de Dieu mais aussi séjour démoniaque et infernal. On sait qu'il en est de même avec un autre topos patinirien, le désert. A moins que les deux ne se conjuguent sur un registre tragique et dans une logique quasiment thomiste[37] (entre autres) : c'est parce qu'ils sont lieux démoniaques qu'ils peuvent être ceux d'une rencontre privilégiée avec Dieu. Reste cependant posée la

[35] Ce qui confirme la double signification structurelle des symboles, montagnes et rochers étant aussi ceux du Christ et de Dieu lui-même.
[36] In *Mirror of the earth,* p. 10 (souligné par nous, traduit par nous).
[37] « Le mal est fondé dans le bien », *Somme contre les Gentils*, livre III, chapitre 11, Editions Garnier - Flammarion, traduction Vincent Audin, Paris, 1999 p. 78. C'est le principe de la *felix culpa* (faute heureuse) qui permet à l'homme d'achever et perfectionner la création. Cette logique a été développée au XIIe siècle, y compris par le poète Alain de Lille.

question du reste du monde, manifestement apaisé malgré de périodiques soubresauts locaux. Il y aurait alors une conception plurielle du monde physique chez Patinir. Y cohabitent d'une part les lieux d'une spiritualité elle-même transcendante et, infiniment plus vastes, ceux d'un quotidien immanent et sans profondeur quoique, assez énigmatiquement toutefois, baigné par les eaux dormantes ou ambiguës de grands lacs ou d'estuaires, l'ensemble habité (porté ?) par une nature vivante (consciente ?), zoomorphique (plus qu'anthropomorphique comme ce sera sans doute le cas chez Lorrain) et métamorphique.

Une telle hypothèse de démonologie dans une oeuvre de cette importance n'est en elle-même ni absurde ni très originale. La question de l'enfer et de l'ensemble du ou des lieux de damnation (éternelle ou simplement purgatoire) constituait un point majeur de la doctrine religieuse et donc de la prédication courante à l'époque. « C'est au XVIe siècle que les traités de démonologie connaissent leur apogée », estiment ainsi Jean-Paul Duviols et Annie Molinié-Bertrand[38]. Certes, pour Jérôme Baschet, « le moment d'apogée de la représentation de l'enfer correspond au XIVe-XVe siècle en raison de la coïncidence de plusieurs facteurs tels que l'essor de la transcendance, la structuration de l'enfer comme justice du corps, l'exigence d'une pastorale de la culpabilité, la transformation du statut de la figuration »[39]. Mais, toujours selon Jean-Paul Duviols et Annie Molinié-Bertrand, avec la Contre-Réforme et « après le Concile de Trente, l'image de l'enfer s'élabore autour d'un discours d'édification morale qui doit donner un sens à l'univers et à la vie terrestre »[40] alors que le paradis reste, lui, « imprécis »[41].

Cette hypothèse présenterait aussi l'intérêt de plaider pour une reconnaissance, certes parmi les nombreux autres niveaux d'interprétation possibles et potentiellement cœxistants, de cette démonologie chez Bosch lui-même, inspirateur de Patinir, thèse souvent avancée mais aussi souvent contestée au profit, justement, d'interprétations à l'herméneutique présentée comme plus subtile. Elle plaiderait aussi pour la reconnaissance de cette présence infernale dans la *Crucifixion* de Bruegel, un peu plus tardive, où les cavités circulaires béantes peuvent ainsi être interprétées comme des évocations des purgatoires souvent considérés comme dispersés sur la terre

[38]In *Enfer et damnation,* P.U.F., Paris, 1996, p. 10.
[39]In revue *L'Histoire*, « Le Moyen Age a-t-il eu peur de l'enfer ? », novembre 1994 p. 26-33.
[40]In *Enfer et damnation,* op. cit., p.17.
[41] Idem, p. 17.

et à faible profondeur dans le sol. Quel sens une telle démonologie prend-elle dans l'œuvre de Patinir ? Ce qui frappe, bien sûr, c'est le contraste mais aussi la cœxistence entre les deux mondes, entre cet îlot infernal tourmenté et le vaste paysage apaisé en arrière-plan. Il ne s'agirait plus, ici, d'opposer monde spirituel et monde temporel, mais bien plutôt foi héroïque (et personnelle ?[42]) et mouvement indifférent du monde, soit transcendance et immanence. Bien sûr, se présente une ultime interprétation, toute sacrilège, avec une complète inversion des valeurs habituelles, le monde prétendument religieux se situant, en fait, au cœur du mal. Sans doute non recevable *in fine* cette hypothèse ne doit pas être écartée d'emblée. On verra plus loin avec l'analyse de certaines œuvres de Patinir que celui-ci place dans les mêmes régions personnages divins et monde païen voire belzébuthéen. De telles hypothèses, outre leur intérêt intrinsèque pour une meilleure appréhension du monde patinirien et de son contexte social et commercial, mériteraient donc en elles-mêmes d'être approfondies, sachant qu'on ne peut non plus exclure qu'elles soient valables simultanément, du moins partiellement.

Notre notion de paysage classique

Notre travail fera une large utilisation de la notion de « paysage classique ». Nous ne reprenons pas forcément cette notion aux sens parfois sensiblement différents qui sont les siens selon les auteurs. La diversité des sens ainsi relevés renvoie surtout à la variabilité de notions plus ou constitutives ou connexes que sont notamment celles de « paysage héroïque » et de « paysage idéal ». Nous constatons en effet, comme tant d'autres, que ce sont deux innovations que Patinir introduit simultanément : d'une part, la pleine reconnaissance du paysage comme objet (ou sujet) pictural légitime et suffisant en soi et, d'autre part, le développement du paysage dit « cosmique » ou encore paysage-monde (*weltlandschaft* ou encore *world view*) ou encore « panoramique », ce qui n'est, certes, jamais exactement la même chose. Ces trois expressions ne se contredisent pas, elles posent un point de vue différent plutôt philosophique, iconographique ou optique selon les cas, soit des champs de sens différents. Si l'on admet un tel rapport de non-contradiction entre de telles notions, il faudra ainsi admettre qu'un paysage cosmique (exprimant un rapport plus ou moins intentionnel au cosmos) n'est pas forcément un paysage panoramique, celui-ci proposant une représentation physique ample mais pas forcément « du monde ». Notre

[42] On dirait aujourd'hui *privée*.

sentiment est que par un retournement ou par simple extension de la logique du microcosme, il est possible qu'une portion de campagne monochrome et tendanciellement minimaliste de Van Goyen ou encore un petite vue rembrandtienne à l'encre des environs d'Amsterdam veuille nous exprimer tout autant un rapport philosophique (sens fort) au *monde* qu'une vue dite cosmique de Patinir ou un vaste paysage du Latium au début du XVIIe siècle. Nous appelons donc ici paysage classique le paysage pictural se situant entre le paysage décor ou paysage fond de la peinture antérieure à Patinir, essentiellement dévotionnel ou courtois (social), et le paysage du sublime, ce dernier caractérisant les périodes préromantique ou romantique. Nous nous appuyons aussi sur le jugement de Friedlander sur l'*Agneau mystique* des frères Van Eyck [43] : « Comme dans un paysage de Claude, l'œil caresse des clairières fleuries qui s'étendent au loin dans une lumière dorée. Nous sommes sortis du Moyen Age ; nous sommes entrés dans un nouveau monde de perception enchantée. »

Comme toutes les segmentations, celle-ci n'est pas parfaitement satisfaisante. Deux problèmes se posent en effet d'emblée. Le premier est son caractère tranché : il y a évidemment des compénétrations entre les segments et les frontières ne sont pas totalement étanches, le paysage classique n'étant pas « tout métaphysique » et le paysage romantique « tout psychologique » et ni l'un ni l'autre aucunement religieux. Le second est tout simplement le caractère « monocritère » d'une telle segmentation. Comme toujours en matière symbolique, en raison même de la multivalence des symboles sur laquelle nous serons souvent amenés à revenir, ce sont souvent des associations de caractères ou signes types qu'il faut prendre en compte plus qu'un trait unique. Il semble néanmoins que, dans l'histoire du paysage comme genre pictural, deux coupures caractérisent bien le XVIe siècle et la fin du XVIIIe siècle.

Plusieurs expositions importantes ont d'ailleurs, plus ou moins récemment, adopté explicitement ou implicitement cette périodisation, l'une des plus intéressantes ayant sans doute été celle consacrée en 1990 par le Louvre au *Paysage en Europe*, exposition de dessins particulièrement éclairante[44]. En 1972, l'Académie de France proposait déjà, à la Villa Médicis de Rome, une

[43] In *L'Art du paysage*, Gérard Montfort Editeur, Paris, 1998, p.24.
[44] 18 janvier-23 avril 1990, Musée du Louvre, Organisation : Catherine Legrand, Jean-François Méjantès, Emmanuel Starcky, catalogue *Le Paysage en Europe* édité par la Réunion des musées nationaux, Paris, janvier 1990.

autre exposition de dessins intitulée *Il Paesaggio del cinquecento europeo*[45]*.* En 2004, c'est notamment le musée d'Anvers qui proposait une très intéressante *Invention du paysage de Patinir à Rubens* tandis que le Prado proposait presque à la même époque un accrochage sur *Le paysage flamand à l'époque de David.* Depuis quelques années, et notamment le développement de la sensibilité du grand public mais aussi des milieux institutionnels, notamment touristiques ou du « cadre de vie », au thème du paysage[46] (aujourd'hui en partie dépassé par celui de la sauvegarde de la biosphère en général), les expositions et les recherches sur ce thème se multiplient, abordant toutes les périodes et tous les champs de l'art. On aura compris que nous appelons classique la période où, d'une part, le spectacle du monde est encore empreint d'une interrogation métaphysique intrinsèque plus ou moins empreinte de sacré et même si cette interrogation s'ignore en tant que telle, et, d'autre part, où la sensibilité et le « sentiment » ne dominent pas. Enfin, ce paysage classique nous paraît encore se caractériser par une certaine familiarité, une possibilité voire une pulsion de communion heureuse entre ce paysage lui-même et l'homme, ce qui ne doit évidemment être perçu comme une fusion nature - homme mais nature-nature.

Pendant la majeure partie de la période considérée, du seizième au dix-huitième siècle donc, le paysage demeure un genre mineur même s'il rencontre une demande croissante avant le grand renversement du XIXe siècle. Dernier grand opus de Roger de Piles, son *Cours de peinture*, paru en 1665, est le premier ouvrage de ce type à consacrer, comme au portrait, un chapitre, et même plusieurs, à la peinture de paysage (en y distinguant deux grands genres « héroïque » et « champêtre »). Il faut attendre 1677 pour qu'un peintre de paysage soit admis à l'Académie royale de peinture et 1817, soit le XIXe siècle bien entamé, pour qu'y soit créé un Grand Prix de paysage, et encore ne s'agit-il que du « paysage historique ». Le paysage et la nature en général ne sont pas encore ou fort peu les enjeux et surtout les topos esthétiques et politiques majeurs qu'ils deviendront ensuite. Cet état de minorité esthétique semble, paradoxalement, lui autoriser une plus grande

[45]20 novembre 1972-31 janvier 1973, Comité de Direction : Roseline Bacou et François Viatte, Lidia Bianchi et Maria Castelli Isola (Cabinetto Nazionale delle Stampe), Catalogue *Il Paesaggio dei cinquecento europeo*, édité par De Luca Editore, Rome 1972.

[46] Le succès planétaire du livre (et des expositions) de photographies aériennes de Yann Arthus-Bertrand *La Terre vue du ciel* constitue assurément un « marqueur » historique en la matière. Il intéresse évidemment notre travail, même si, curieusement, la facilité technique de la vue *réellement* aérienne entraîne une perte de force symbolique sur ce plan (passage de la poésie à la techné) mais souffre aussi peut-être, de ce point de vue, de la comparaison avec la photo satellitaire, par nature plus « cosmique » et, paradoxalement, désormais plus courante (Google Earth, Géoportail de l'IGN, etc.).

autonomie, une plus grande indépendance dans ses recherches et ses tâtonnements iconiques et stylistiques. Il y a ainsi deux siècles d'« état de grâce » du paysage où toutes les aventures semblent permises, des « vues d'oiseau » de Patinir aux larges panoramas de Mompers, aux campagnes romaines idylliques et enfin aux rivages oniriques de Lorrain qui clôturent notre périodisation, tout cela sans oublier la fascinante scénographie de Bruegel pour la *Chute d'Icare*, après tant d'autres pour des scènes chrétiennes.

La question de la notion même de paysage

C'est à la fin du XVe siècle que le paysage semble s'être définitivement dissocié de la cartographie laquelle n'était pas spécifiquement liée à la géographie[47]. Au milieu du XVIe siècle, il est, en France, définitivement institué et c'est en 1549 que le mot « païsage », considéré « comme un mot commun entre les painctres » apparaît pour la première fois dans un dictionnaire, le dictionnaire français-latin de Robert Estienne . Il désigne à cette époque une toile de peintre représentant une vue champêtre, conception limitante, ou, conception hybride et problématique, un jardin. C'est au XVIe siècle que « le *paysage*, de même que le *genre* qui lui est attaché, prend dans

[47] De Sébastien Munster, auteur de la *Cosmographie Universelle* (Bâle, 1556), Lucien Gallois dit dans *Les Géographes allemands de la Renaissance* (Paris, Leroux, 1890, Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon, p. 237) que « par l'importance et l'étendue de ses connaissances [il] peut être considéré comme résumant l'œuvre de l'école Allemande [du XVIe siècle] », cité dans une notice du catalogue de l'exposition *A la découverte de la terre* (Bibliothèque nationale, Paris, 1979, p. 90), notice dont les auteurs précisent immédiatement que : « après lui, l'Allemagne aura encore de bons cartographes mais pas de géographes ». En introduction de ce catalogue, les auteurs rappellent qu'à la puissance de l'empire déclinant se substitue celle de l'Eglise et les auteurs de mappemonde médiévale vont donner une interprétation religieuse des données transmises par les géographes latins et les compléter par des éléments de l'histoire biblique. Les cartes deviennent ainsi des documents essentiellement « historiques » relatant les voyages plus pou mythiques ou mythifiés des grands héros de l'Antiquité et surtout d'Alexandre, et religieux avec le placement du paradis à l'extrême Est et, par saint Jérôme conformément à Ezéchiel, 5,5 : « Ainsi, par Yahvé, c'est Jérusalem que j'ai placée au milieu des nations », de cette ville au centre de la terre, position qu'elle gardera « jusqu'au XVe siècle ». Et, parfois, « la légende païenne rejoint la Bible, on voit en effet sur les cartes le mur dressé par Alexandre pour enclore la race maudite de Gog et Magog qu'il avait reconduite dans son pays d'origine, dans les plaines froides qui bordent l'Océan du Nord. C'est ce peuple qui, à la fin du monde déferlera sur la chrétienté (Ezéchiel, 39) Ce singulier mélange apparaît dans le Pseudo-Méthode qui fit une profonde impression, spécialement au début du XIIIe siècle, au moment des invasions mongoles » (p. 9 et 10). Se superpose donc à l'œkoumène latin en trois partie : Asie, Europe et Afrique, schématisé par un T inscrit dans le O d'« Orbis terrarum », l'histoire du peuplement du monde par Sem, Cham et Japhet, les fils de Noé. Deux phénomènes amèneront les cartes à se rapprocher tendanciellement de la réalité : l'assimilation des données portées sur les cartes marines conçues pour la navigation avec un apport significatif des Vénitiens (Pietro Vesconte, auteur d'une carte du monde en 1321, et Paolino Veneto notamment) et la traduction en 1409 – 1410 par Jacopo d'Angelo de la *Géographie* de Ptolémée réintroduite dans les milieux savants florentins.

la peinture des Anciens Pays-Bas, les aspects d'un domaine particulier » estime, en 1926, Fierens Gevaert dans sa préface du catalogue de l'exposition rétrospective *Le Paysage flamand (XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles)*[48]. Cette opinion semble encore assez répandue. Les ouvrages consacrés de nos jours au paysage dans l'art de cette région du monde s'intéressent généralement à ce siècle et aux deux suivants. Fait sans doute inévitable, le genre « paysage » est d'ailleurs attesté, en tant que tel, plus tardivement que son apparition réelle. Par genre, on entend ici le « paysage » tout court[49]. Comme suggéré plus haut, le concept résulterait ainsi d'une maturation lente, d'un long dégagement de ses attributs. Vient d'abord le paysage avec incendie, le paysage avec ruines, avec moulin, avec bataille, etc., qui ne sont que des sujets, jusqu'à ce que, surtout sans doute par facilité et commodité, voire par inculture plus que par rigueur intellectuelle, un clerc de notaire, un huissier, un bibliothécaire ou un vendeur finisse par répertorier une œuvre comme « paysage » pur et simple dans un catalogue ou relevé quelconque. Ce serait ainsi à Venise qu'apparaît pour la première fois dans la littérature sur l'art le terme de paysage à propos de peintures privées appartenant à la collection Grimani dans le premier « guide » des collections que rédige Michiel entre 1521 et 1543. Comme il est souvent remarqué, c'est dans la littérature sur l'art qu'il apparaît, ce qui souligne son caractère d'artefact.

Peuvent – et doivent – donc être distinguées : l'émergence du paysage comme genre « de fait » et la reconnaissance du paysage comme genre « de droit » ou institué avec des ébauches corrélées de théorisation et de caractérisation, et, tout simplement, l'apparition de composantes « paysagères » dans l'art et notamment les arts graphiques ou plastiques mais aussi musicaux avec les *Quatre saisons* de Vivaldi, la *Pastorale* de Beethoven, les lieders de Schubert après de nombreuses composantes paysagères explicites chez Bach, par exemple. Concernant les arts graphiques et plastiques, c'est depuis des temps très anciens qu'ils font une place remarquée au paysage, place attestée notamment par différentes découvertes archéologiques et, pour l'histoire occidentale, reconnue par Pline,

[48] MRBA de Belgique, Bruxelles 1926, p. V.

[49] Certains musées (Troyes notamment) présentent des paysages des XVIIe et XVIIIme siècles avec l'intitulé « paysage composé » (voir aussi chapitre 4). Dans un article de *Mappemonde*, Vincent Berdoulay et Hélène Saule-Sorbé rappellent que « le "paysage composé" est une nuance de la peinture de paysage qui trouve sa pleine expression au tournant des XVIIIe et XIXe siècles. Il plonge ses racines dans la peinture de Poussin et du Lorrain et s'éteint avec le romantisme. Il repose sur une vision - microcosme, sur une juste distribution des éléments naturels et de l'animation. On a pu aussi le décliner en paysage "pastoral", "champêtre", "héroïque ou "idyllique" ; Roger de Piles en forgea les prémices (…). Pierre-Henri de Valenciennes en fut le théoricien le plus marquant » (n°55, 1999-3, p. 37, note 4).

très souvent invoqué en cette matière. Il n'est pas le seul, bien sûr, et Vitruve s'accorde avec lui pour attribuer à Ludius, par exemple, l'introduction des « vues », genre élaboré au regard de représentations proposant de façon plus limitée des ingrédients potentiels du paysage. Dans les arts de l'Europe chrétienne, on considère que c'est au XIIe siècle qu'il (ré)apparaît de fait.

Il semble cependant que la notion de paysage ne soit toujours pas clairement établie.

Estimant que cette notion a fait l'objet ces dernières années de nombreuses réflexions, les auteurs d'une brochure d'architecture belge considèrent que « trois point de repères » sont désormais acquis dont deux intéressent directement notre travail quoique à des degrés différents : « 1. le paysage n'est pas un objet intemporel mais une notion historiquement située (…), 2. le paysage n'est pas une donnée naturelle mais une construction opérée depuis un point de vue, (…), 3. le paysage est *indissociable d'un sentiment de passage du temps* »[50]. Le paysage s'inscrit donc doublement dans le temps à la fois comme support d'un sentiment du temps mais aussi en tant que daté comme objet culturel. Etait-ce déjà le cas à l'époque de Patinir ? Certainement pas pour le premier point mais notre sentiment est que, justement, Patinir y a contribué, et que, pour le second point, son œuvre en est un cas certain.

Dans son ouvrage *Des Paysages, pour qui, pourquoi ? comment ?*[51], l'agronome suisse aujourd'hui décédé Georges Neuray, s'intéressant aux politiques touristiques et d'aménagement, propose une grille pour l'analyse des paysages. Cette grille, non conçue dans une visée iconologique d'histoire de l'art, fait cependant fréquemment référence à la beauté et présente parfois des accents étonnamment patiniriens. Ses critères sont d'abord ceux concernant la vue avec son caractère haut ou bas, sa longueur, sa largeur (caractère panoramique plus ou moins combiné avec la profondeur) ou encore le nombre et la structure des plans. Il distingue ainsi *l'avant-plan* ou zone des détails, mais qui peut aussi être caractérisé par un « horizon borné », le *plan « médian »* soit le « paysage proprement dit » où l'œil ne

[50] In *Paysages ordinaires, de la protection au projet*, Jean-Pierre Dewarrat, Richard Quincerot, Marcos Weill, Bernard Wœffray, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 2003, p. 19-20. Souligné par nous. Dans son *Paysages en mouvement* (Paris, Gallimard, 2005), ouvrage consacré à l'incidence des techniques de communication (notamment) sur la formation de la notion de paysage, Marc Desportes considère que le paysage « naît d'une distanciation de soi à l'espace ».

[51] Presses agronomiques de Grembloux, Tournai, 1982.

distingue plus les détails mais les formes et les rapports de masse des éléments entre eux considérées comme constituant la « structure du paysage »), et *l'arrière-plan* dont le ciel, l'œil ne saisissant plus les volumes, mais le relief et les formes générales. Pour Georges Neuray, « les plus beaux paysages sont ceux dont l'avant-plan, la zone de structure et l'arrière plan ont chacun une grande valeur »[52], jugement assorti de l'expression du sentiment d'un intérêt supérieur des « vues dominées » (d'où les « belvédères ») avec une tendance de la perception à surestimer les vues verticales : « De faibles dénivellations font plus d'effet que leurs dimensions réelles ne le laisseraient penser. »[53] Les parties du paysage qui nous dominent seraient moins appréciées quand elles font suite à un avant-plan horizontal mais elles sont valorisées par une dépression ou une vallée située à l'avant-plan. « Par conséquent, la pente et la hauteur du versant opposé contribuent à améliorer la perception de ce paysage ».

L'appréciation de la dimension verticale d'un paysage doit tenir compte de plusieurs facteurs. En l'absence de tout relief, un paysage peut posséder une certaine dimension verticale grâce aux éléments construits ou vivants qui s'y trouvent. La distance entre l'observateur et l'élément observé joue également un rôle déterminant dans l'impression de relief que cet élément est susceptible de créer. Dans le paysage « à relief peu marqué, la dimension verticale de la vue peut être considérablement renforcée grâce à l'installation d'éléments élevés sur les parties en relief ». D'une manière générale, « les éléments verticaux frappent le regard : c'est ainsi que les monuments élancés attirent l'attention de loin et peuvent se charger de symboles et de significations philosophiques. Quant à la hauteur d'un paysage, elle peut être réduite, soit par un avant-plan dominant, soit par la disposition du relief en plis transversaux successifs, chaque pli ne laissant apercevoir que la partie supérieure du pli suivant »[54].

Nombre de ces observations de topographe intéressent, on le voit, la peinture de paysage en général et le paysage patinirien en particulier et avec une pertinence parfois inattendue. Voyons les *couleurs dominantes* du paysage : elles sont susceptibles d'avoir des effets en elles-mêmes et que la science psychologique commencerait à identifier. Il est ainsi intéressant de noter que sont signalées par Georges Neuray les trois couleurs types que nous avons

[52] *Idem,* p. 30.
[53] *Idem,* p. 32.
[54] Idem p.35.

déjà rencontrées : le brun, le vert et le bleu. Les autres critères sont plus complexes à utiliser mais pas forcément non pertinents notamment lorsqu'ils rencontrent la question de la finalité des paysages. Ils concernent le « filtre perceptif ». Ce sont d'abord l'*appartenance territoriale* génératrice d'un sentiment positif ou négatif de familiarité, la *localisation* (un lieu mal repéré est générateur d'inquiétude), la *découverte progressive* (par référence à Gaston Damiean selon lequel « l'intérêt de l'homme pour la découverte s'accroît considérablement lorsque celle-ci se renouvelle »), la *perception sociale* (selon que l'on est rural ou citadin, visiteur ou habitant et selon l'intensité forte ou faible du lien utilitaire par rapport aux autres liens), la *perception individuelle* qui diffère notamment selon les âges, etc. Viennent ensuite l'*image du réel*, notamment par rapport à une mémoire incertaine ou valorisée, par exemple, par les médias, etc. (jusqu'à une époque récente, l'image globale de la montagne, voire même de la mer), la *perception du changement* du paysage lui-même selon que ce changement est jugé positif ou négatif, la *perception du trouble* (par exemple lié au point précédent), la *décision* et l'*action* de nature à changer la perception en retour (on peut avoir tendance à survaloriser un paysage une fois prise la décision de s'y installer, d'y investir dans un bien immobilier ou autre).

Enfin, s'intéressant aux *espaces ouverts*, Georges Neuray les distingue selon divers types. Les « espaces ouverts vivants » sont essentiellement les prairies et les champs, ainsi que leurs correspondants naturels : clairières, friches rases, landes à bruyères, etc. Les « espaces ouverts techniques » sont formés par les chemins, les autoroutes, les surfaces bétonnées et asphaltées de toutes espèces. Il estime que « de toute manière, leur effet sera d'autant plus négatif que leur largeur sera plus grande. En effet, leur monotonie, née de l'absence d'éléments vivants, les fait apparaître comme inadaptés dans un paysage rural »[55]. Les « espaces ouverts inertes » sont, quant à eux, constitués par les roches généralement meubles, sables, graviers, grenailles et souvent accompagnés de végétation rase. A ces divers espaces ouverts doivent enfin être ajoutés « ceux que crée l'eau sous toutes ses formes. Ce sont les plus recherchés et peut-être les plus riches : l'eau attire toujours par sa surface à la fois mouvante et immobile, par ses reflets, par les impressions qu'elle fait naître dans l'inconscient et par les possibilités de loisirs qu'elle offre ». Alors qu'il ne mentionne pratiquement aucune œuvre d'art dans son ouvrage, Georges Neuray attache ainsi une grande valeur paysagère à l'eau

[55] *Idem*, p. 92.

et souvent, une fois encore, avec des résonances spontanées intéressant la peinture de paysage : « La nature et la qualité de l'espace ouvert s'étendant immédiatement devant le spectateur jouent un rôle important dans la perception du paysage. C'est ainsi que la présence d'eau valorise une vue qui sans cela serait très banale » tandis que « dans certaines régions, régulièrement, des inondations de grande ampleur modifient complètement l'aspect du paysage »[56].

Nous parvenons donc à la grille d'analyse suivante : haut ou bas (ou médian), longueur, largeur (caractère panoramique), nombre et structure des plans (avant-plan, plan « médian », arrière-plan), place du spectateur (« vues dominées »), couleurs dominantes (si le corpus est en noir et blanc, ce critère sera remplacé par une évaluation clair / sombre), espaces fermés - ouverts vivants, espaces techniques, espaces « inertes ». Pour le paysage pictural, l'utilisation de cette grille d'analyse suppose dans bien des cas l'évaluation, forcément hasardeuse, d'un éventuel écart entre structure obtenue et structure visée (intention artistique), notamment dans un contexte de perspective non ou mal maîtrisée, mais on voit qu'elle est pertinente. Dans le cas de Patinir, de plus, est posée la question non sans intérêt de savoir si l'on se trouve devant un paysage ouvert vivant ou un paysage inerte, notamment avec la place faite à l'eau, ou encore un composé des deux. Il est possible qu'il faille opter pour cette troisième hypothèse, ce qui enrichirait l'exploration de la poésie et du dualisme patiniriens.

Qu'est-ce donc qu'un « paysage » ? Quand est-on devant un « paysage » ? Une fois encore la réponse à cette interrogation comme à celle de la provenance du paysage patinirien (d'où vient ce paysage patinirien ?) dépend sans doute, mais pas nécessairement, de la réponse à une question préjudicielle, celle de l'origine du paysage lui-même.

Alain Roger estime que « personne sauf peut-être Augustin Berque n'a tenté d'élaborer une doctrine du paysage »[57]. Il rappelle à ce sujet qu'Augustin Berque note que le paysage n'a pu se développer en tant que catégorie esthétique chez les Grecs de l'Antiquité, ceux-ci ne possédant pas un tel mot. Une conceptualisation *a priori* est-elle indispensable à une pratique, *a fortiori* dans le champ de l'art ? On peut en douter. Ernst Gombrich affirme pour sa

[56] *Idem*, p. 96
[57] In *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p.7.

part que le genre est « en avance sur sa reconnaissance »[58]. Après avoir évoqué l'émotion de Mantegna devant les paysages de montagne, il reconnaît même « être presque tenté de renverser la problématique et d'affirmer l'antériorité [*priority*] de la peinture de paysage sur le sentiment du paysage »[59]. Cette intuition paraît tout à fait recevable au plan cognitif. Les théoriciens n'étant que rarement les praticiens, la chose paraît d'ailleurs inéluctable en quelque matière que ce soit. On peut même rappeler avec Heidegger que « les Grecs n'avaient pas de mot pour la langue ; ils entendaient ce phénomène d'emblée »[60] et surtout, toujours avec Heidegger, qu'ils n'avaient pas non plus de mot pour désigner l'espace… Dans *The Mirror of earth*, Walter S. Gibson rappelle que, selon Pline évoquant Studius, « les anciens eux-mêmes n'avaient pas de mot précis [*single word*] pour désigner la description de scènes naturelles »[61]. Et ceci sans doute parce que les quatre notions de description, de scène, de nature et celle donc, forcément complexe, de « scène naturelle » n'existaient pas encore, au moins comme catégorie consciente de la rhétorique et qu'elles se sont sans doute constituées en partie sous la poussée des arts graphiques. Enfin, Jean-Pierre Vernant rappelait déjà dans un ordre proche qu'« examinant le vocabulaire grec de la statuaire, étendu, diffus, incertain, Benveniste constate que les Hellènes ne possédaient aucun mot spécifique désignant la statue au sens que nous donnons à ce terme (…). La notion même de "représentation figurée" n'était pas disponible non plus »[62]. Dans la même page, Jean-Pierre Vernant signale d'ailleurs que, en Grec, « le même mot *graphein* signifie à la foi écrire, dessiner, peindre ». Svetlana Alpers précise, quant à elle, que le mot « graphique » vient lui-même d'*ekphrasis* (description).

La compréhension de l'origine du paysage comme genre qualifié suppose elle aussi un détour, comme avec le portrait pour lequel le problème se pose aussi, sur ses fonctions ou « finalités ». Celles du portrait, souvent conjuguées, sont facilement évoquées. Elles sont de plusieurs niveaux. Au-delà de la fonction décorative (premier niveau sans que cet ordre ait un quelconque caractère hiérarchique), ce sont notamment des fonctions sociales et psychologiques. Apparaît ainsi la fonction mémorielle (pérennisation des traits au-delà de l'instant ou après la mort, ce qui ne

[58]In *Norm and form, studies in the history of art* (Phaeton, Lenders, 1966-1971, p. 109, traduit par nous)
[59] *Idem* p.118.
[60] In *Etre et temps*, Paris, Gallimard, 1967, p. 212.
[61] (Princeton, Princeton University Press, 1989, p.53, traduit par nous).
[62] In *Image et signification* (Rencontre de l'Ecole du Louvre, Editions de la Documentation française, 1983, p. 25).

permet pas d'invoquer forcément un désir d'« immortalité » mais peut s'en rapprocher[63]), affective (fixation d'un être cher, éloigné ou disparu), informative (les portraits, si fréquents à partir de l'époque patinirienne, de prétendants ou fiancés éloignés dont il faut bien avoir ou donner une idée, ou encore celui de telle grande personnalité et on pense ici forcément à Erasme). D'autres fonctions se présentent également, comme la fonction politique et propagandiste (diffusion de l'image du souverain avec ses attributs, ou d'un héros à suivre, etc.) ou dévotionnelle (diffusion de l'image des saints). On doit aussi évoquer les fonctions pédagogiques (les portraits « instructifs »), distractives (portraits amusants), édifiantes (figures « idéales » au sens devenu courant du mot), polémiques (caricature), médicales (les maladies et leurs symptômes caractéristiques), préventives (les stigmates liés à des pratiques à risque), etc.

Ne peut-on envisager que des fonctions comparables, et parfois exactement les mêmes, puissent se retrouver pour le paysage, avec d'autres, bien sûr, comme la fonction patrimoniale lorsque le paysage, parfois combiné avec un portrait, évoque un bien foncier ? C'est notre sentiment et de nombreux exemples pourraient en être donnés. En tout cas, comme toute production humaine, il a sans doute immanquablement des fonctions, celles-ci étant elles aussi cumulables. L'une d'elles, mais sans doute très tardive, est assurément de susciter ou permettre la méditation sur la nature. Jusqu'au sublime, cette méditation est souvent liée à la quête de l'ataraxie ce qui est clairement le cas avec le paysage pastoral lorsqu'il s'inscrit dans la logique de l'« escapisme » et donc dans une intention de fuir le spectacle de la ville et sa haute mais bruyante civilisation pour une représentation de la « nature ». J. Brils évoquant la peinture pastorale, constate que « la représentation de la nature continua à manifester des tendances fortement idéalisantes. Même après 1630, on peut voir qu'elle a ses origines dans la tradition du paysage flamand ». Et, estime-t-il dans la même page, « suite à la sécularisation de la culture, le contenu biblique ou mythologique perdit progressivement de sa signification ; il fut remplacé par l'idéal d'harmonie entre l'homme et la nature », harmonie qui présenterait toujours selon lui « un trait commun : l'érotique pastorale »[64]. Ce type de fonction confère dès lors au paysage une

[63] Dans son *Pour une anthropologie des images* (traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004), Hans Belting confère à cette fonction mémorielle et d'insertion des défunts dans le monde des vivants une rôle déterminant dans la naissance et la développement de l'image elle-même dans les civilisations de l'ancien Orient et jusqu'à Rome.
[64] In *Peintres flamands en Hollande au début du siècle d'Or*, Fonds Mercator, Anvers, 1983, p. 353.

dimension ataraxique quasiment circulaire : sentiment du calme ressenti par l'artiste, il cherche à le transmettre. C'est dans cette fonction mimétique que le paysage, sans doute plus que le portrait, se rapproche de la poésie et de la musique. Cette datation repose en fait sur les réponses à des questions complexes dont la principale est, on y revient sans cesse, de savoir ce qu'est un paysage « en soi ».

Il est intéressant de constater que Georges Neuray conclut, entre autres, à l'impossibilité de simplement *cartographier* un paysage de façon exhaustive. La notion de paysage lui paraît d'ailleurs difficile à cerner au-delà d'une définition très générale, surtout si elle est centrée sur le paysage lui-même (premier type de définition) et non (second type de définition dite subjective) sur la perception d'un paysage en tant que tel par un sujet ou un groupe. Il note qu'« un paysage est un territoire dont l'observateur étudie les caractéristiques au moyen des méthodes propres à sa science »[65]. C'est ainsi que « chaque discipline a son paysage » avec son échelle propre. Sur la tentation de définir un paysage par rapport à un écosystème (système géographique, géologique) et un milieu écologique, il note prudemment que le paysage fait, en définitive, partie de l'écosystème étudié. Au sein même de la sphère de l'art, on pourrait reprendre cette logique en envisageant que chaque sensibilité de l'art (courtoise, héroïque, morale, galante, « métaphysique »…) aura eu son approche propre et plus ou moins typée du paysage.

Autre question préjudicielle mais, on le voit, étroitement liée à la précédente : à partir de quand se trouve-t-on devant la représentation d'un paysage dans une œuvre graphique, que cette représentation soit subsidiaire ou centrale, intentionnelle ou non ? Si l'on voit paraître tardivement le paysage, c'est qu'on ne s'intéresse qu'à ses manifestations les plus achevées. Cette dimension « relative » du paysage (est paysage ce qui est perçu comme tel par les acteurs intéressés) est évidemment plus sensible encore dans le cas du paysage en art. Dans un article sur *Le paysage peint : un « petit genre » à l'heure du renouveau de la grande peinture d'histoire,* Marie-Aude de Miscault, relève la prudence des études sur les paysages du XVIIIe siècle français « qui ne se sont pas risquées à établir une délimitation précise du genre ». Elle estime alors que le paysage se définit « de façon complexe, dans une tension constante entre son statut théorique et l'évolution des pratiques et du goût »[66].

[65] *Op. cit.* p. 76.
[66] In *Histoire de l'art,* n°58, 2006, Paris, p. 37.

Le paysage est pourtant très anciennement présent dans l'histoire de l'art occidental, certes comme élément de décor parmi d'autres, et non seulement chez les peintres européens « primitifs » mais aussi dans l'art de l'enluminure, l'art chryséléphantin, la tapisserie et même les vitraux, toutes pratiques qui ont entretenu des rapports d'émulation mutuelle comme le rappelle souvent, au moins pour la peinture et l'enluminure Danièle Gaborit-Chopin, par ailleurs spécialiste des ivoires médiévaux et de l'art roman. La division du travail au niveau de la conception n'a pas toujours été radicale en matière de production artistique. Ainsi sait-on maintenant que les artistes de Cour ou les architectes de la Renaissance ont souvent pu se voir passer des commandes relevant de techniques très diverses, quitte à sous-traiter aux artisans concernés les travaux demandés, opérant donc ainsi en maître d'ouvrage délégué, dirait-on aujourd'hui.

On peut d'ailleurs penser que des travaux sont encore à consacrer à cette véritable prouesse que constitue la représentation du paysage (« naturel » ou urbain) dans des supports aussi contraignants du double point de vue de l'espace disponible et de la souplesse du matériau, que ceux, par exemple, de l'ivoire ou du vitrail, voire la joaillerie. De tels travaux éclaireraient la question des composantes minima d'un « paysage ». Il nous semble qu'il y a deux hypothèses face à ce problème : soit le paysage est explicitement caractérisé par le texte de référence (Ancien ou Nouveau Testament, œuvre littéraire) : les cèdres du Liban, la montagne du sacrifice d'Abraham ou de la révélation du Décalogue ou encore la mer Rouge, la colline de la Transfiguration, les Oliviers du mont éponyme. La simple représentation, même ultra synthétique (« stylisée ») des éléments spécifiés suffit alors à restituer le paysage, quoique l'on soit, justement, plutôt tenté de s'exprimer en termes de « site» ou de « lieu » (déterminé), ou encore de « contrée » (*paese*), et donc plutôt en termes de « décor », s'il s'y déroule une « scène » dont la bonne identification appelle de façon nécessaire ces éléments de contexte. Soit justement, seconde hypothèse, le paysage n'est pas spécialement détaillé ou caractérisé. Ce cas nous paraît en fait tardif et paradoxal car tout paysage susceptible d'être spécifiquement identifié devient une « vue » (« de» ou « sur »). La formation lexicale et cognitive de la notion générique et apparemment simple mais en fait hautement synthétique et abstraite de « paysage » relève donc d'un processus complexe et particulièrement long. Ainsi le terme n'apparaît-il, on l'a vu, que tardivement et, justement, après des acceptions

spécifiées (paysage avec incendie, scène de bataille, etc.). De plus, le terme de paysage appartient longtemps d'abord à la peinture, ce qui confirme son caractère d'artefact et ce qui n'a évidemment pas facilité sa fixation usuelle mais aussi théorique dans le champ global de la langue.

Michael Baxandall cite le contrat passé en 1485 avec Ghirlandaio pour des fresques à Santa Maria Novella où il accepte d'inclure « des personnages, des maisons, des châteaux, des villes, des montagnes, des collines, des plaines, des rochers, des costumes, des animaux, des oiseaux, et des bêtes de toutes sortes »[67], énumération qui dépasse celle d'un strict paysage (les « costumes ») et donne à penser que la notion devenait courante tout en demeurant peu codifiée et dès lors assez libre. Il faut aussi reconnaître que cette citation, par définition partielle, ne permet pas, en l'état, de savoir si, justement, le mot « paysage » était explicitement employé dans ce contrat et, dans le cas, contraire, quel mot le remplaçait. Nous postulons que ce n'était pas le cas. Le paysage pictural « pur » apparaît donc comme un lieu non narrativement prédéterminé mais présentant des caractéristiques globales significatives de la nature ou, du moins, d'un certain type de nature. On doit aussi se demander à partir de quand se trouve-t-on simplement devant « un » paysage comme expression locale et/ou partielle de la nature. Cette question fait partie de la précédente. Curieusement, il semble qu'elle se soit posée rapidement, puisque le mot paysage viendrait de *paese*, c'est-à-dire qu'il y aurait d'abord eu des représentations de contrées plus moins spécifiées et propres au peintre ou à son client, avant que n'apparaissent des *paesaggi* non localisés, génériques, et avec eux, donc, un genre. De toute façon, la forme même du mot « pays-age » en fait une extension et donc une expression lexicalement hybride impliquant déjà un second degré, un dérivé. Il n'y a pas invention mais déduction du paysage. Comme notion esthétique, le paysage est un distillat.

Mais quels en sont les éléments constitutifs et génériques nécessaires et suffisants ? On peut penser que c'est désormais l'addition de quelques (mais donc plusieurs) éléments potentiellement constitutifs de la nature « naturelle » qui s'avère nécessaire à une telle (re)constitution. Ceci varie sans doute selon les latitudes, en tout cas celles où s'est formée spontanément et donc sans être importée cette notion de paysage, si elle y existe. Il s'agira d'une rivière, une colline, une forêt, une prairie, cumulées bien sûr, toutes de taille et d'état

[67] In *L'Œil du Quattrocento*, *op. cit.*, p. 34.

tels qu'en aucun cas on ne puisse penser se trouver être devant un jardin ou tout autre artefact. Des animaux pourront s' y trouver mais plutôt sauvages pour marquer la différence avec le jardin[68], la ville ou simplement les champs dans la mesure où il n'est pas sûr que l'introduction de ces derniers permet de caractériser un paysage « naturel » sauf à considérer le « paysan » comme lui-même « naturel » et relevant de l'immanence du créé, ce qui a sans doute longtemps été le cas. On peut aussi constater que, à partir d'une certaine époque, la peinture animalière s'autonomise de la scène pastorale comme de la vue ou scène de chasse, laquelle peut avoir précédé le paysage proprement dit et simplement utilisé ce dernier.

Le champ de la peinture de « paysage » *stricto sensu* se réduit donc d'autant chaque fois qu'une de ses composantes « naturelles » s'en autonomise, et la (re)construction cognitive de la notion n'en est que plus subtile. On voit même parfois employée l'expression de « scène de nature » pour des paysages avec, par exemple, des cervidés au bord de l'eau dans un environnement whitmanien. Peut-on alors imaginer une situation où toutes les composantes ou variations possibles s'en étant ainsi séparées, il ne soit plus possible de peindre des paysages substantiels et intrinsèques ? Il faut l'envisager. Peut-être demeurerait cependant la possibilité de qualifier de « paysage mental » toutes sortes de représentations plus ou moins figuratives admises comme fantasmatiques. On peut ici penser à Dali, notamment lorsqu'il s'inspire de Tanguy et de ses étranges premiers paysages vagues et sableux, sans doute d'inspiration marine. Demeurerait également la ressource, assez proche, des « paysages sidéraux » avec leurs ruines, leurs épaves célestes sur des planètes improbables, leurs soleils multiples, leur spleen étrange, tels ceux du célèbre illustrateur de science-fiction Chris Foss. La boucle est, on le voit, déjà bouclée avec le paysage cosmique de la fin du XVe siècle… Encore que, dans les deux cas, la présence d'un adjectif suffise une fois encore à ruiner l'ambition, apparemment bien présomptueuse de représenter un paysage « *stricto sensu* ».

Georg Simmel développe, il est vrai, une théorie du paysage comme résultant d'« un curieux processus spirituel »[69] et de la nature considérée comme « la chaîne sans fin des choses, l'enfantement et l'anéantissement ininterrompus

[68] Et encore, combien d'animaux sauvages apprivoisés dans les *hortus* ! On note aussi que des « paysages » peuvent ne l'être qu'à certaines heures (couchant) ou d'un certain point de vue.
[69] In « Philosophie du paysage » ; texte de 1913 publié dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, traduction de Sabine Corneille et Philippe Ivens, introduction de Vladimir Jankélévitch, Petite bibliothèque Rivages, Paris 1988, p. 229.

des formes, l'unité fluide du devenir, s'exprimant à travers la continuité de l'existence spatiale et temporelle »[70]. De même qu'« un lot de livres ne fait pas une bibliothèque, il faut, pour constituer un paysage, "produit spécial", un "concept unificateur" qui l'embrasse pour lui imprimer une forme ». Après avoir ainsi relevé qu'« un "morceau de nature" c'est à vrai dire une contradiction en soi » il estime que « regarder un morceau de sol avec ce qu'il y a dessus comme un paysage, c'est considérer un extrait de la nature, à son tour comme une unité – ce qui s'éloigne complètement de la notion de la nature ».[71]Celle-ci, « qui dans son être et son sens profond ignore tout de l'individualité, se trouve remaniée par le regard humain – qui la divise et la recompose ensuite en des unités particulières – en ces individualités qu'on baptise paysages ». Plus loin, le philosophe de la modernité conteste (déjà) que « le "sentiment de la nature" proprement dit ne s'est développé qu'à l'époque moderne », ce qui lui paraît « superficiel ». Il constate que les religions d'« époques plus primitives » révèlent un « sentiment très profond de la "nature" ». C'est alors « L'individualisation des formes de vie intérieures et extérieures, la dissolution des attaches et des relations originaires au profit de réalités autonomes à caractère différencié – cette formule majeure de l'univers post-médiéval a permis aussi de découper le paysage dans la nature. Quoi d'étonnant si l'Antiquité ou le Moyen Age ignoraient le *sentiment* de la nature ; l'objet lui-même ne connaissait pas encore cette détermination psychique ni cette transformation autonome, dont le gain final fut confirmé avec la naissance de la peinture de paysage, et en quelque sorte capitalisé par elle »[72]. Pour Françoise Joukovsky « comme tout ce qui suppose une distinction entre l'objet et le sujet, cette affirmation du moi poétique a pour conséquence un recul par rapport au monde extérieur (…). L'objet fonctionnel est utilisé (…) et donc fait pour être saisi ; il est un appel aux significations multiples et il cesserait d'être lui-même s'il pouvait être différent. Un lieu se parcourt, un paysage est d'abord un horizon mental »[73]. Ainsi « le paysage est d'abord un rapport de moi au monde, et de là vient qu'il constitue un langage métaphorique, qui se réfère au *nore*, une voie intérieure. Le fameux "lieu de nature", c'est nous qui l'écrivons »[74].

[70] *Idem*, p. 229/230.
[71] *Idem*, p. 230.
[72] *Idem*, p. 231.
[73] Article « Qu'est-ce qu'un paysage ? » in « A propos des Odes de Ronsard et des rapports de la Pléiade à la nature » dans *Le paysage à la Renaissance*, Y. Giraud éd., Fribourg, Presses Univ., 1988 p. 58
[74] *Idem*, p. 64.

La question de la nature[75]

Après Burckhardt, André Chastel considère le « principe d'individuation » formulé par saint Thomas et repris par Scot comme un trait central de la Renaissance[76]. Semble relativement logique la relation individuation / sentiment de la personne / appartenance-différenciation des « autres étants » parmi lesquels ceux très progressivement constitués en « la nature ». L'émergence du paysage s'inscrit donc comme étape d'un processus extrêmement long et complexe et qui suppose la formation antérieure de très nombreuses notions fondamentales. Pour Michel Collot « le paysage est un carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et de la culture, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique »[77]. Si apparaît un

[75] La sociologue des religions Danièle Hervieu-Léger rappelle fréquemment que bien des positions scientifiques, y compris dans sa discipline, se sont constituées et continuent de se développer à partir de, voire au sein même de la religion (occidentalement dominante). Ceci peut les conduire, par exemple, à opérer des distinguos épistémologiquement curieux entre superstitions (païennes et naïves) et foi (monothéiste) spontanément considérée comme plus recevable, voire constituant la norme. Depuis toujours portées par des élites citadines, les disciplines du savoir tendent à poser sur le monde rural un regard globalement dépréciateur et, à tout le moins, fortement distancié, le faible intérêt voire la méfiance pour le « paysage », longtemps réduit à un « genre », s'insérant dans cette logique. Or, longtemps confondues avec ces élites du savoir que ce soit en logique missionnaire ou d'enseignement scolastique, les élites cléricales ont elles-mêmes été, et sont encore souvent, très suspicieuses à l'égard du monde rural et ses « superstitions », voire avec l'ensemble du monde naturel et, depuis le plotinisme, matériel. Nous ne pouvons donc pas exclure que nos propres positions spontanées, notre matériel terminologique et d'autres paramètres structurant insensiblement notre démarche ne soient teintés d'une certain manque d'objectivité à l'égard du monde naturel et du milieu rural et même ne prédétermine certaines analyses. Ce manque d'objectivité peut aussi concerner l'ensemble de la sphère axiologique et « spirituelle ». Née dans la pensée occidentale moderne, l'histoire de l'art, même en terre républicaine et quoique relativement peu qualifiée sur le plan théologique proprement dit, entretient inévitablement des relations de connivence historique et culturelle avec la sphère religieuse chrétienne, sa symbolique et ses structures de pensée. Il peut s'ensuivre de vraies difficultés épistémologiques, *a fortiori* dans une époque où le retour du religieux souvent porteur d'intolérance et de fanatisme violent, appelle une grande prudence dans la manipulation apparemment spontanée de ce matériel symbolique. Nous sommes assurément confrontés à un double et contradictoire effort de réappropriation scientifique des fondements théologiques (et donc anthropologiques) de notre environnement esthétique et de notre fonds culturel, et de distanciation morale et politique d'avec lui. Nous ne sommes pas sûr d'avoir trouvé le bon équilibre dans le présent travail.

[76] In *Les Arts de l'Italie,* Presses Universitaires de France, Paris, 1967, tome 1, p 15.

[77] In *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, éd. Ousia, 1997, p. 5. Il va de soi que ces notions sont elles-mêmes des constructions particulièrement sophistiquées, sans doute largement conventionnelles, qu'elles font globalement système entre elles, que ce système constitue un paradigme dans lequel la notion de paysage trouve aisément sa place mais sans doute dans un tel système seulement. Ce système est très certainement discutable. Dominique de Courcelles conclut son introduction au recueil *Nature et paysage, L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance* (actes des journées d'études organisées par l'Ecole nationale des chartes, Paris, Ecole des Chartes, 2006, p. 8) par l'observation suivante : « On ne dénoncera jamais assez l'opposition rigide entre nature et culture, matière et forme » (p. 8). Dans cette introduction, il rappelle que l'Ecole des chartes s'est consacrée ces dernières années « à la question de l'émergence du sujet en tant qu'auteur rendant compte d'une expérience particulière d'interprétation et/ou d'existence à la fin du Moyen Age et à la première modernité ». Naissance du paysage et *sentiment* du sujet apparaissent étroitement liés. L'état d'âme mélancolique et le sentiment d'errance sont parmi les éléments de ce sentiment. Encore doivent-ils avoir atteint un niveau de conscience : « seule une conscience réflexive permet d'appréhender *théoriquement* la nature pour soi », estime Philippe Desan dans son article sur

genre « paysage », c'est qu'émerge en effet la possibilité de représenter *de la* nature, possibilité qui se déplace progressivement vers représenter *la* nature, donc de s'individualiser et s'extérioriser à son égard, l'ordre suggéré ici pour ces deux opérations n'étant pas établi quoique assurément très intéressant, sans doute une dialectique longue et lente et probablement avec d'autres facteurs. Ici encore on peut en effet estimer être devant une relation d'interaction. Ainsi n'est-il pas du tout certain que le « paysagiste » préclassique ait le sentiment de représenter tout ou partie d'un ensemble cohérent, voire un ensemble tout court. Il peint, on l'a vu avec Baxandall, des mers, des terres, des collines et les plaines, des cours d'eau, des végétaux, des atmosphères constitutifs d'un site lui-même lié à un épisode, une situation. La perception de la coappartenance de fait et sans doute *nécessaire* de tous ces éléments à un ensemble cohérent et, surtout, autonome, n'est pas assurée. Ce n'est sans doute que progressivement que cette perception, qui n'est peut-être qu'une convention encore en cours, se fige au double sens de se coaguler et de se consolider. Cette coagulation concerne simultanément l'artefact « paysage » et la notion de nature, chacun individuellement mais aussi dans leur formation respective, dialectique.

Charles Sterling voit une continuité certaine entre le paysage patinirien et celui de ses prédécesseurs nordiques. Pour ce grand historien des maîtres des anciens Pays-Bas, ce sont tous les peintres depuis Van Eyck qui témoignent « à côté de l'amour très ressenti pour le fidèle portrait de leur pays, d'un penchant vif et continu pour un paysage artificiellement construit ». Il constate alors que cette conception présente la nature comme « un milieu composé soit d'éléments juxtaposés soit d'éléments réels mêlés au fantastique et appartenant encore pour ce qu'elle comporte d'abstrait au Moyen Age ». D'autant que, modernité aidant, ce grand scientifique opère spontanément une distinction d'évidence entre nature et fantastique, soit ce que nous appelons aujourd'hui « nature » et ce que nous qualifions aujourd'hui de « fantastique », soit la projection sur cette période historique lointaine de schémas intellectuels devenus cognitifs et vraisemblablement inadéquats. Lors de journées d'étude sur *L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance* organisées par l'Ecole nationale des chartes, Philippe Desan devait déclarer que « l'équivalent paysage = nature reste problématique dans la mesure où il reste toujours dépendant du regard

« Montaigne paysagiste » de la même livraison (p. 48). Un peu auparavant, il observe que « échappant au domaine de la nature par ce processus de réification, le paysage devient alors œuvre d'art. C'est un arrangement, un bricolage de la nature qui en dit plus sur le peintre que sur la nature elle-même » (p.45).

individuel »[78] . Cette observation qui renvoie à la conception subjectiviste du paysage comme sentiment est sans doute juste, est-elle cependant satisfaisante ? Si cette équivalence est délicate à établir, c'est aussi que la notion même de nature est bien incertaine.

La question de la nature devenant vitale au sens propre du mot, la question de la place de la nature dans l'anthropologie occidentale fait aujourd'hui problème. Le fonds culturel religieux est interrogé, voire interpellé et les débats qui en résultent apportent un éclairage utile. Dans sa rubrique « Une question à la foi » du quotidien *La Croix*, Sylvain Gasser, assomptionniste, tâche de répondre à la question « Dieu est-il écolo ? », constatant que la « sauvegarde de la création » fait désormais partie des « combats » des chrétiens. Ce combat « s'inscrit au cœur même de la foi » et « oblige à relire en profondeur les premières lignes de la Genèse (…) : "A vous d'être féconds et multiples, de remplir la terre, de conquérir la terre, de commander au poisson de la mer à l'oiseau du ciel, à toutes les petites bêtes ras du sol". Par un détournement de sens, cette gérance a tourné au massacre : déforestation massive, démographie galopante, gaspillage des ressources, extinction d'espèces animales »[79]. Dans la suite de cet article, l'ecclésiastique note que, dans la Genèse, le deuxième récit de la création « n'évoque plus l'idée de conquête et de domination de la nature, mais celle de culture et de garde du jardin d'Eden, autrement dit de solidarité avec la nature. Telle est la mission que Dieu confie à l'homme : veiller sur le devenir de la Terre afin d'éviter tout retour au tohu-bohu. » Il avait auparavant constaté que Noé avait assuré « la sauvegarde de la biodiversité » tandis que le Deutéronome incitait à « la protection des arbres fruitiers », les psaumes faisant « la louange de la création » et « les conseils des livres sapientiels prônant la juste mesure ».

Les grandes Eglises chrétiennes semblent, en effet mal à l'aise aujourd'hui sur ces questions. Dans le cadre de la présente recherche nous nous sommes intéressé à leur position sur la question écologique comme reflet de leur position à l'égard de la nature en général. Eliminons d'emblée certains milieux biblistes fondamentalistes, essentiellement nord-américains et ayant, semble-t-il, leurs entrées auprès du président actuel des USA. Ces milieux stigmatisent les agressions à la nature comme autant de viols de la Création. La littérature spéculative ou pastorale sur ces questions est, elle,

[78] In *Nature et paysage, L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance* (actes des journées d'études organisées par l'Ecole nationale des chartes, Paris, Ecole des Chartes, 2006, p. 41.
[79] In *La Croix*, 6 et 7 octobre 2007, p. 11.

pratiquement inexistante tant sur le papier que sur Internet. Il n'est pas exclu que des catastrophes récentes comme l'inondation de La Nouvelle-Orléans ne fassent évoluer les mentalités, mais plus sur le mode de la maîtrise du risque (nature dangereuse) que du respect de la nature (nature mère). Le « paradis terrestre » a spontanément été ramené à un récit fondateur (mais pas à un mythe), l'absence de paradis *physique* dans l'éternité s'inscrivant dans une telle approche, très intellectualisée, de la vie spirituelle, approche où la nature courante, triviale, n'a, au fond, aucune place. Le mythe de la ville ultime, la « Jérusalem céleste » johannique, consolide encore cette approche.

Hélène et Jean Bastaire ont publié il y a quelques années un ouvrage préfacé par diverses personnalités catholiques françaises : le président du Comité épiscopal pour les relations interreligieuses, le président de la Commission doctrinale et le président de la Commission de la catéchèse[80]. Une telle implication de la hiérarchie religieuse donne à cet ouvrage par ailleurs destiné à éclairer la catéchèse une dimension quasiment institutionnelle et nous paraît justifier l'attention que nous allons lui prêter au regard de questions sur lesquelles nous n'avons pas de compétence particulière. Dans cette préface, ces responsables saluent « la parution d'un ouvrage qui, à l'usage des enseignants, des animateurs et de toute personne ouverte à la *beauté du créé* comme à notre responsabilité à son égard désire mieux en fonder l'exigence aujourd'hui »[81]. Ils citent un document épiscopal de l'an 2000, *Le respect de la création*[82]*,* où il est affirmé que « l'homme n'est pas le maître

[80] *Pour une écologie chrétienne*, Editions du Cerf, Paris, 2004.
[81] *Idem,* p. 9, soulignés par nous.
[82] Déclaration de la Commission sociale des évêques de France du 13 janvier 2000, préparée avec l'appui du mouvement Pax Christi, publiée par le Centurion, Le Cerf et Fleurus-Mame. 40 pages. Ce texte, non disponible au moment où nous l'avons recherché, appelle l'attention sur les risques graves pour l'humanité d'une prédation inconsidérée sur les ressources naturelles. Il est présenté par le père Damien Le Douarin, Secrétaire de la Commission sociale, sur le site de l'Eglise de France (cef.fr). Ce responsable indique qu'il y est stipulé que « la spécificité chrétienne consiste à se référer à la création : "Toute atteinte à la création est un affront au Créateur" » (Cardinal Villot – 1971). Aussi la déclaration de la Commission sociale des évêques de France invite-t-elle les catholiques à revisiter leur théologie de la création. L'attitude fondamentale vis-à-vis de la création ne doit pas être d'abord une attitude de domination sans retenue, mais de respect. L'homme doit se considérer comme « gérant » et « jardinier » : « L'homme n'est pas le maître absolu de la création. S'il a le droit d'en user, il n'a pas celui d'en abuser. Il doit en être l'intendant et le gestionnaire responsable » (n°12). Enfin, l'homme est appelé à dépasser une attitude utilitaire vis-à-vis de la création, à mettre un frein à la course effrénée au « toujours plus » : il se doit d'équilibrer l'action et la contemplation. Une véritable conversion est nécessaire « afin de reconnaître la beauté de la création et préserver le "bien commun" de toute l'humanité" (n°14) ». La version française de l'encyclopédie en ligne Wikipédia estime, dans un article sans doute rédigé par des auteurs proches de ceux de cette déclaration elle-même, que « ce texte marque une inflexion dans la réflexion chrétienne au sujet des problèmes liés à l'écologie. Désormais, Dieu donne mission à l'homme d'être le gestionnaire responsable de la Création et de la faire fructifier dans l'intérêt des générations à venir [il nous semble s'agir ici d'un simple retour à la lettre de la Genèse 1 24] : "À l'aube du troisième millénaire, qu'avons-nous fait de notre planète ? Ne nous sommes-

absolu de la création. S'il a le droit d'en user, il n'a pas le droit d'en abuser. Il doit en être l'intendant et le gestionnaire responsable. C'est une gérance qui lui est confiée afin qu'il la fasse *fructifier* »[83]. Ce dernier terme, fréquent dans la Bible (Ancien et Nouveau Testament) constitue bien le problème : jusqu'où ? A quelles conditions ? A quelles fins ? Ces préfaciers rappellent ensuite « combien les sources juive et chrétienne de la pensée occidentale, loin de favoriser une vision de l'homme qui, tel un démiurge, pourrait s'octroyer tout pouvoir sur la planète, l'obligent au contraire à s'en faire l'humble gérant *dans un esprit de louange et de service* »[84]. Sur le site Internet

nous pas comportés comme des prédateurs au détriment des générations qui nous suivent ?" (…) Désormais, les chrétiens sont invités à repenser fondamentalement leurs habitudes de vie et sont appelés au civisme écologique dans leur choix en matière de transport, de destination des vacances et des achats de biens d'équipement, comme dans la qualité de leur nourriture. Frugalité et modération sont préconisées. : "Le productivisme ne doit plus être l'idéal du travail (...)" ».

[83] In *Pour une écologie chrétienne*, Préface par Mgr Olivier de Berranger, Mgr Jean-Louis Bruguès et Mgr Michel Dubost Paris, Editions du Cerf, 2004 p. 9. (« Tout a été créé par lui et pour lui », Paul aux Colossiens, 1,17). Dans une brochure plus ancienne (*Bible et écologie,* Aix-en-Provence, Editions Kerygma, 1991), J. Douma, professeur d'Ethique à la Faculté de Théologie des Eglises Réformées Libres à Kampen aux Pays-Bas (nous reprenons la présentation de l'ouvrage), estime que « la vision biblique du monde n'est pas anthropocentrique ou cosmocentrique mais théocentrique » (p. 37). Il lui paraît nécessaire d'accepter que « même si nous admettions que les chrétiens surtout, et plus particulièrement parmi eux les disciples du Réformateur Jean Calvin, sont en partie responsables de la crise actuelle de l'environnement, nous ne pourrions pas affirmer pour autant qu'ils ont été poussés sur cette voie par la Bible » (p. 5). Il constate cependant qu'« arbres et plantes [y] sont considérés pour autant qu'ils servent à l'entretien de la vie » (p. 7), « même observation pour la faune » (p. 9). J. Douma affirme que « l'enseignement de la Bible sur l'homme, comme image de Dieu, empêche d'accepter la vision cosmocentrique. L'homme a une place unique dans le monde » (p. 12). Reprenant déjà la métaphore évangélique selon laquelle l'homme est « l'intendant de la création » (pp. 21-22), ce terme, entendu aux sens de fermier (fermage), correspondant à une « vision théocentrique du monde » (p. 23) et lui paraissant « bien meilleur que ceux de "frère" ou d'"ami" de la nature" » (p. 23). Il conclut donc que la foi réformée implique « une administration rentable de la nature » mais en notant qu'« une culture qui épuise les ressources n'est jamais rentable » (p. 24). Il rappelle alors que « *La Confession de foi des Pays-bas* (article 2) précise que le monde est un beau livre où toutes les créatures, grandes et petites, nous permettent de discerner le Dieu invisible, c'est-à-dire sa puissance éternelle et sa divinité. Une bonne gestion de l'environnement doit conduire à louer Dieu, le Créateur » (p. 24).

[84] Idem, p. 9 et 10, souligné par nous. Le célèbre *Cantique de frère Soleil ou des créatures* introduit une mutation importante dans la conception de la nature comme simple motif de louange à Dieu, puisque les formulations sont par exemple : « Loué sois-tu, Seigneur, avec toutes tes créatures / spécialement messire frère Soleil / par qui tu nous donnes le jour, la lumière / il est beau, rayonnant d'une brande splendeur / et de toi, le Très-Haut, il nous offre le symbole. » Il y a donc invitation à louer la création elle-même. Jacques Le Goff note également un bouleversement de la sensibilité médiévale en ce que ce cantique propose désormais un « idéal positif, ouvert à l'amour de toutes les créatures et de toute la création, ancré dans la *joie* et non plus dans l'acedia morose » (in *Saint François d'Assise*, Paris, Gallimard, 1999. L'Eglise a été attentive à encadrer les éventuels débordements de cet aspect de la spiritualité franciscaine. On comprend pourquoi puisque, dans le même texte, Jacques Le Goff estime que le *poverello,* « en faisant accéder à la spiritualité chrétienne la culture laïque du folklore paysan a fait sauter le couvercle que la culture cléricale avait fait peser sur la vieille culture traditionnelle de l'humanité ». Il n'en este pas moins que les derniers versets du *Cantique* invitent à ce que le Seigneur soit loué « pour sœur notre mère / la Terre / qui nous porte et nous nourrit / qui produit la diversité des fruits / avec les fleurs diaprées et les herbes ». La nature demeure fondamentalement un véhicule de la louange à Dieu. Selon Jacques de Voragine, il s'adresse même directement à la nature qu'il incite à louer Dieu. C'est

de l'Eglise de France, cef.fr, il est indiqué au moment où nous rédigeons que, pour le « mouvement » Pax Christi, la « défense de la création » complète depuis vingt ans les « quatre domaines inséparables pour construire la paix (Droits de l'homme, Dialogue international et interreligieux, Désarmement, Développement) », ce mouvement venant par ailleurs de créer avec la Fédération protestante un Réseau œcuménique : « paix, environnement et modes de vie » en lien « avec de nombreux mouvements et organisations chrétiennes ». L'écologie est également associée à un certain nombre de questions « sociales » pour lesquelles les laïcs auraient un rôle privilégié. Ainsi, ce site reprend-il une déclaration du pape Benoît XVI à la « Journée mondiale de la paix » du 1er janvier 2007 et selon lequel : « l'expérience montre que toute attitude irrespectueuse envers l'environnement porte préjudice à la convivialité humaine, et inversement. Un lien indissoluble apparaît toujours plus clairement entre la paix avec la création et la paix entre les hommes ». Il est également mentionné que le pape ajoutait que « la destruction de l'environnement, son usage impropre ou égoïste et la mainmise violente sur les ressources de la terre engendrent des déchirures, des conflits et des guerres, justement parce qu'ils sont le fruit d'une conception inhumaine du développement ». A noter également que, à l'époque où nous rédigeons, certains milieux catholiques déplorent que Benoît XVI, considéré comme d'abord un intellectuel et un théologien se réclamant de la pensée johannique

---

le cas avec les oiseaux : « Mes frères les oiseaux, vous devez beaucoup à votre Créateur qui vous a revêtus de plumes ; il vous a donné des ailes pour voler (…). » L'idée d'une relation sororale de la nature à l'homme est déjà ancienne. Dans *De planctu naturae* (De la plainte de la nature) Alain de Lille formule un hymne à la nature dans laquelle celle-ci est proclamée « fille de Dieu ». C'est à partir du XIIe siècle que « soucieux de cerner cette *force incluse à l'intérieur des êtres* [souligné par nous], capable de faire se reproduire le semblable à partir du semblable , les théologiens, tel Hugues de Saint-Victor (1141), les philosophes naturalistes, à l'instar de Guillaume de Conches (1154) ou Abélard de Bath mais aussi les poètes Bernard Sylvestre ou Alain de Lille (1128-1203), se tournent vers l'étude de la "Nature". Ils s'efforcent de la définir, de circonscrire son rôle, distinguant soigneusement l'*opus naturalis* de l'*opus creationis* dévolu au seul Créateur. A l'"âme du monde", cette *vigor naturalis*, qui permet le mouvement, la croissance, la sensation, le discernement trop vite et trop dangereusement assimilée à l'Esprit Saint, va succéder l'accorte "Dame Nature", "vicaire" et "chambrière" de Dieu telle qu'elle apparaît dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meung (1270-1280), désormais personnifiée » (in *Les Hommes et la nature au Moyen Age*, Groupe d'étude d'Histoire médiévale de Danièle Lecocq, DEPAES, Université Paris 7 – Denis Diderot, Paris, 2006, p.20). L'Eglise sera perpétuellement attentive à cette logique d'autonomie de la nature et aux limites à lui reconnaître au regard de ce qui n'est plus que le projet divin qu'elle peut compléter notamment sur le plan de la beauté. Dans l'ouvrage *Théologiens et mystiques au Moyen Age*, édition d'Alain Michel, celui-ci résume le *De mundi universitate* (Ecole de Chartes) en signalant que dans le second livre, le *Microcosmus*, qui vient bien sûr après le *Macrocosmus* où Nature s'était plainte au Noys (le Nous) « c'est-à-dire à la Providence de Dieu de la confusion de la matière première c'est-à-dire Hylé », « elle donne l'ordre à Uranie, qui est la reine des astres de chercher aussi avec soin Physis qui a de toutes choses la plus grande expérience. Nature aussitôt suit avec obéissance celle qui donne cet ordre (…) » (Paris, Gallimard, 1997, p. 382). Il cite ensuite l'abrégé de *De l'universalité du monde* de Bernard Sylvestre : « (…) Enfin, en un certain lieu de la terre fleurissante, parmi les parfums des aromates, elles trouvent Physis siégeant entre ses deux filles, Théorie et Pratique » (*idem*, p. 383).

perçue comme excessivement hellénisante, se positionne en marge de certains problèmes contemporains dont celui de l'écologie en réaffirmant la dimension *logos* de la doctrine chrétienne et de la création[85]. On notera enfin ici que le document *Vatican II, les seize documents conciliaires*, soit l'édition des textes conclusifs de ce concile (Fides, Montréal et Paris, 1966, soit deux ans à peine avant la création du Club de Rome qui devait produire le célèbre *Rapport Meadows*) ne comporte aucune composante spécifiquement consacrée à l'écologie ni au rapport de l'homme à la nature ou à l'environnement, ces trois notions ne figurant pas non plus dans l'index analytique de treize pages. Le paragraphe 93 alinéa 1 de la conclusion du document portant sur « L'Eglise dans le monde de ce temps » est consacré au thème « un monde à construire et à conduire à sa fin ». Il y est stipulé que les chrétiens « ont à accomplir *sur* cette terre [souligné par nous] une tâche immense dont ils devront rendre compte à Celui qui jugera tous les hommes au dernier jour », cette tâche humaine concernant ici surtout l'instauration de la paix, la coopération internationale, la croissance et le développement démographique. Ce même document commençait (chapitre premier intitulé « L'homme à l'image de Dieu », alinéa 1) par l'affirmation suivante : « Croyants et incroyants sont généralement d'accord sur ce point : tout sur terre doit être ordonné à l'homme comme à son centre et à son sommet. »[86] A de multiples reprises la nature apparaît bien encore comme un simple *support* asservi à l'activité humaine.

Aujourd'hui encore, pour l'Eglise catholique, la relation à la nature ne relève donc pas de la foi mais de la pratique chrétienne. Elle ne s'inscrit qu'indirectement et à titre de moyen dans les schémas de l'espérance et de la charité. Même en tant que création de Dieu, la nature n'est pas respectée pour elle-même mais comme support de vie pour le genre humain et, *in fine,* pour louer et glorifier Dieu comme le font tant de psaumes comprenant, il est vrai, de lyriques évocations paysagères. Ainsi les préfaciers des époux Bastaire évoquent-ils aussi « la mission confiée par le Christ à ses disciples de "partir évangéliser toutes les créatures" ». Ils rappellent que les hymnes au

[85] L'évangile de saint Jean commence par les versets suivants (1,*1-2*) : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était auprès de Dieu et le Verbe était Dieu tout fut par lui et rien sans lui ne fut » (in *Bible de Jérusalem*, Editions du Cerf, 1998, p. 1817).

[86] Curieusement, le paragraphe 14 alinéa 1 du même chapitre stipule que « Corps et âme, mais vraiment un, l'homme est dans sa condition corporelle même, un résumé de l'univers des choses, qui trouvent en lui leur somme, et peuvent librement louer leur Créateur ». A la fin du XXe siècle, la théorie du macrocosme - microcosme est donc encore présente et active dans les esprits. On signalera que la suite immédiate est la suivante : « Il est donc interdit à l'homme de dédaigner la vie corporelle. Mais, au contraire, il doit estimer et respecter son corps qui a été créé par Dieu et qui doit ressusciter au dernier jour. »

Christ, dans les épîtres de saint Paul, entonnent pour Lui cette louange cosmique dont saint Jean annonce à son tour dans l'Apocalypse qu'elle s'accomplira à travers une transfiguration universelle. Ce sera alors le « "Dieu tout en tout" et "en tous", dont l'incarnation du Fils de Dieu en notre chair reste l'anticipation fragile et pourtant indépassable ». Quelques lignes plus loin, ils estiment que « l'Orient, plus sensible que la sobriété latine à ce mystère, nous aide à surmonter le dualisme cartésien dans ce domaine ainsi que les rétrécissements jansénistes qui nous ont fait tant de mal ». Ils rappellent également « chez les Pères, Irénée et Maxime le Confesseur surtout, le thème de la récapitulation de toutes choses traversées par la Croix du Sauveur » ainsi que « la part des poètes et des mystiques, de François d'Assise à Jean de la Croix (…), Péguy et l'immense Claudel, chantre de l'octave de la création »[87]. Leur souhait est que cet ouvrage « contribuera à rallumer la ferveur de beaucoup pour une écologie de plénitude et à susciter l'engagement des personnes soucieuses du "doux royaume de la terre" dont parlait Bernanos »[88].

Que penser d'une prose aussi éthérée s'agissant d'aborder les problèmes écologiques concrets dont la gravité et l'urgence sont patentes ? Et en est-il de la prose ecclésiastique comme de tant d'autres, un important appareil de références palliant une absence de pensée substantielle ? Il est vrai que les auteurs de l'ouvrage sont eux-mêmes d'emblée sur la défensive en répondant dès la première page aux critiques de certains milieux écologistes pour lesquels « la responsabilité morale et spirituelle du saccage de la planète est imputable, pour une part essentielle, à ce qu'il est convenu d'appeler une "mentalité judéo-chrétienne" ». L'accusation serait née dans les pays anglo-saxons, l'une des premières ayant été un article publié dans la revue *Science* en 1967 où un universitaire américain spécialiste d'histoire médiévale, Lynn White Jr, étudiant les racines historiques de la crise écologique, « soutenait que la Bible enseigne, dès les premiers chapitres de la Genèse, une domination inconditionnée de l'homme sur la nature, l'univers n'ayant d'autre but que de servir les projets humains »[89]. Ce même universitaire voyant toutefois dans François d'Assise, selon les époux Bastaire, une « humilité qui instituait une espèce de "démocratie" égalitaire entre toutes les créatures

[87] In *Pour une écologie chrétienne*, op. cit. p. 10.
[88] Idem, p.11.
[89] Idem, p. 15. Reprenant les conclusions d'Aristote « dans la hiérarchie des êtres, ceux qui sont imparfaits sont créés pour ceux qui sont parfaits », saint Thomas estime que « Si Dieu conserve la vie des animaux et des plantes, ce n'est pas pour elle-même, mais pour l'usage de l'homme » (IIa – IIae, Q. 64, A.1).

animées et inanimées, lesquelles glorifiaient ensemble leur créateur »[90]. Et d'affirmer à propos de la nature que « la domestiquer, c'est fonder avec elle une maison commune (*domus*) »[91], l'objectif final étant de « rendre heureux le Père »[92]. Il leur faut bien, toutefois, mentionner les si nombreux épisodes bibliques où la nature est présentée comme habitée par les démons et citer la consigne donnée par Dieu à Noé dans la Genèse (9,16) : « Soyez la crainte et l'effroi de tous les animaux de la terre et de tous les oiseaux du ciel, comme de tout ce dont la terre fourmille et de tous les poissons de la mer : ils sont livrés entre vos mains. » Est donc ici repris le principe d'un monde « déchu » après la faute originelle (saint Paul dans son épître aux Corinthiens : « Toute la création jusqu'à ce jour gémit dans les douleurs de l'enfantement ») et que le déluge n'aurait pas purifié mais achevé de livrer à la domination humaine, en attendant, certes, la « récapitulation » évoquée plus haut, le salut universel. Ainsi, pour Irénée de Lyon, dans sa *Démonstration de la prédication apostolique* (34[93]) le fils de Dieu a-t-il été « crucifié pour tout ayant tracé le signe de la croix sur toute chose ». Et oubliant que la même métaphore du feu a envoyé d'innombrables innocents et surtout d'innocentes au bûcher, les deux auteurs mentionnent que « le grand poète mystique Syméon le Nouveau Théologien a une image savoureuse pour décrire la résurrection finale, à travers le feu, de l'ensemble de la Création : "De même qu'un *ustensile* de cuivre vieilli, sali et mis hors d'usage par le vert-de-gris, est livré au feu de l'artisan et façonné de nouveau comme neuf après refonte", de même la création elle aussi, parce qu'elle a *vieilli et a été souillée* par nos péchés, sera dissoute dans le feu, refondue et transmuée pour devenir brillante et neuve, *sans aucune comparaison avec celle que l'on voit à l'heure actuelle* » [94].

Hélène et Jean Bastaire proposent une périodisation. Elle commence avec la « révolution franciscaine »[95], suivie de la *théologie naturelle* de Raymond Sebond relayée par l'attention aux animaux de Montaigne pour lequel un « certain respect et un général devoir d'humanité, nous rattache non aux bêtes seulement qui ont vie et sentiment, mais aux arbres et même aux

[90] In *Pour une écologie chrétienne*, op. cit. p.16.
[91] *Idem,* p. 20.
[92] *Idem*.
[93] Référence donnée par les auteurs.
[94] *Idem*, p. 41, souligné par nous. La citation de Syméon est extraite des *Traités théologiques et éthiques. Premier traité éthique,* 4, Paris, Edi. Le Cerf, coll. Sources chrétiennes, t. 1, 1966, p. 09. Syméon postule plus loin que la Création « est devenue elle aussi corruptible dans l'intérêt de l'homme, afin de lui procurer annuellement une nourriture corruptible » (p. 211).
[95] *Idem*, p. 41.

plantes »[96], puis la résurrection des bêtes chez Calvin[97]. Puis, « le XVIIe siècle va infliger un démenti qui gagnera de proche en proche et tentera de réduire au silence la musique des créatures célébrée par Jean de la Croix et ses prédécesseurs »[98]. Ils notent que « le rationalisme chrétien nourri de Descartes laissa faire, de même que laissa faire l'idéalisme chrétien, résurgence du manichéisme antique. Tous deux laissèrent se consommer la rupture entre la terre et le ciel, le corps et l'âme, la chair et l'esprit, quand ils n'y contribuèrent pas activement. Le mystère de l'Incarnation a connu là un véritable désastre théologique et mystique »[99]. Ils constatent toutefois que « cette double dérive, qui entraîne à la fois la réification objective du monde et sa dépréciation métaphysique – les deux étant liées par une même perte de sens de l'univers et un même manque d'amitié pour lui – ne s'opéra pas sans résistance »[100]. Sont ainsi salués « l'humanisme dévot » et la « louange baroque »[101] qui ne furent toutefois pas assez puissants devant « le désastre de l'animal machine »[102] et « la capitulation janséniste » devant ces nouvelles conceptions[103], ni devant « le vertige panthéiste »[104] de l'époque romantique. En conclusion de leur ouvrage, les deux auteurs reprennent l'idée que la nature est « notre petite sœur »[105] et appellent à « une écologie qui convertit les cœurs »[106]. Ils citent enfin Jean-Paul II en 1984 selon lequel « la création étant destinée à une mystérieuse transformation finale qui la préparera à entrer dans la liberté de la gloire des fils de Dieu (Rom. 8, 21), il faut procéder de manière à ne pas bouleverser le plan divin »[107], le pape rappelant « aux disciples de Jésus qu'ils ont à préparer la parousie cosmique »[108].

La question de l'instrumentalisation de la nature par la religion chrétienne nous conduit également à aborder la question du sacré dans le paysage et la nature en général. S'il y a des paysages sanctifiés par leur destin historique, les fameux « lieux saints » notamment, mais aussi, à un autre niveau, par exemple, la « Sainte-Baume » à laquelle s'est intéressé Patinir, il n'y a pas de lieux « sacrés » chrétiens, pas même le Golgotha, dans la religion chrétienne

[96] *Essais*, chapitre 12, Paris, P.U.F., éd. 1965, p. 452 (référence donnée par les auteurs)
[97] In *Pour une écologie chrétienne*, op. cit. p. 49.
[98] *Idem*, p. 55.
[99] *Idem,* p.56.
[100] *Idem,* p. 56.
[101] *Idem,* p.57.
[102] *Idem,* p. 59.
[103] *Idem,* p.61.
[104] *Idem,* p. 62.
[105] *Idem,* p. 73.
[106] *Idem,* p. 82.
[107] *Idem,* p. 83.
[108] *Idem,* p. 83.

et encore moins de paysage sacré en soi et donc pas de paysage chrétien type[109]. Quant au cœur du Temple, il est désigné « saint des saints ». La tentative de Pie V, instigateur du « catéchisme romain », pour promouvoir une peinture édifiante du spectacle de la nature soumise à l'activité agricole, il est vrai associée à la vie familiale[110], n'a guère eu de postérité comme l'a indiqué Denis Ribouillault[111]. Pour Jérôme Baschet, s'intéressant à la lutte pour la conversion des campagnes de leurs pratiques païennes par l'Eglise du haut Moyen Age, « la difficulté la plus grave tient sans doute à la *sacralité diffuse du monde naturel* que les païens perçoivent comme imprégné de forces naturelles. (…) La vision chrétienne du monde impose de désacraliser totalement la nature, en la soumettant entièrement à l'homme »[112].

La méfiance de l'Eglise à l'égard du monde rural trouve aussi sans doute son origine dans la pensée scolastique peu ouverte aux démarches empiriques. Il semble admis que, hormis quelques rares ouvrages tels le *Didascalicon* de Hugues de Saint-Victor qui, comme l'archevêque dominicain de Cantorbéry antithomiste Robert Kildwarby, a placé l'agriculture parmi les sept arts libéraux, c'est d'Angleterre que vient l'un des premiers manuels de techniques

[109] Dans *Nature et paysage, L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance* (actes des journées d'études organisées par l'Ecole nationale des chartes, Paris, Ecole des Chartes, 2006, Chantal Caillavet montre comment les missionnaires et l'administration espagnole du Nouveau Monde ont cherché à « s'approprier le paysage sacré », à désacraliser les paysages perçus et vénérés comme tels par les autochtones. Elle cite Fray José Maria Vargas selon lequel, dès 1570, « ordre est donné que l'on dresse des croix dans les lieux sacrés et adoratoires que nous avons demandé de détruire à la rencontre des chemins, aux *camongas* qui sont les bornes des lieues, aux entrées et sorties des montagnes à la naissance des sources, aux lacs et hauts volcans, car généralement ces lieux sont sacrés et sont des adoratoires d'Indiens » (extrait de « Los sinodos de Quito del siglo XVI » in *Revista del Instituto de Historia ecclesiastica ecuatoriana 2-4,* Quito, 1978, p. 63). Les éléments du sacré dans le paysage tels que décrit par Chantal Caillavet ont plus que des résonances patiniriennes. Il y aurait des invariants du paysage sacré et érémitique. Quant au « paysage chrétien », c'est un paysage naturel – ou urbain- mais désacralisé et « christianisé » avec, on le voit, croix mais aussi oratoires etc., cas type du paysage patinirien. Le paysage classique romain marque assurément un retour au paysage sacré. Chantal Caillavet insiste notamment sur la sexualisation du paysage sacré par les tribus amérindiennes à travers telle ou telles de ses composantes (montagnes, volcans…) se voyant attribués un genre, une identité mythique et une action plus ou moins permanente.

[110] A l'intérieur même de la chrétienté, le recours à la notion de sacré varie d'un pays à l'autre. La France gallicane en est plus avare qu'outre Pyrénées ou encore en Italie. Un bon exemple est la Sainte Famille qui devient « Sagrada Familia » en Espagne.

[111] Intervention au colloque *Paysage sacré et exégèse visuelle du XVIe au XVIIe siècle,* INHA, 29 et 30 juin 2007. Au cours de ce colloque, un participant a interrogé les orateurs – bien embarrassés – sur l'existence et les caractéristiques d'un « paysage chrétien ». Nous apportons dans ces lignes notre vision du problème. Peut-être peut-on aussi mentionner comme « paysage chrétien » *L'Angélus* de Millet. Avec la « fortune critique » que l'on sait. Ou encore, bien sûr, le *Bon gouvernement* de Lorenzetti dont on sait qu'il avait été initialement dénommé *La Paix.* Mais il faut sans doute surtout rappeler la réponse du Christ à Pilate : « Mon royaume n'est pas de ce monde » (Jean, XVIII, 36).

[112] In *La Civilisation féodale, de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, pop. cit. p. 77, souligné par nous. On peut compléter cette citation de la phrase qui la suit immédiatement : « Mais est-ce possible dans un monde aussi ruralisé que celui du Moyen Age ? »

agricoles, le *Houseboundrie*, de Walter de Henley, ouvrage qui préconise notamment l'assolement triennal, ainsi que d'Italie avec le *Ruralium commodorum opus* du Bolonais Pietro de Crescenzi. Ces livres, pratiques, s'adressent toutefois à une élite lettrée d'intendants et de seigneurs désireux de mieux gérer leurs terres. Même s'ils incluent une certaine dimension moralisante, ils restent des ouvrages techniques sans intention philosophique ni spirituelle. C'est aussi le cas avec *Le bon berger ou le vray régime et gouvernement des bergers et bergères,* écrit par Jean de Brie en 1379 à la demande de Charles V, lequel fera également traduire Crescenzi ou encore le *De proprietatibus rerum* du cordelier anglais Barthélémy de Granville.

Notons d'ailleurs que cette religion, comme toutes les religions monothéistes, est très parcimonieuse dans l'utilisation de la notion complexe et ambiguë de « sacré »[113] qui se rapporte plus au tabou, à l'interdit, à l'énigmatique et à l'obscur[114] qu'au divin même, Emmanuel Levinas estimant par exemple que le sacré « est la pénombre où fleurit la sorcellerie que le judaïsme a en horreur" ne parle pas du tout du sacré »[115]. Elle instaure une possible relation directe entre Dieu et l'homme dans le cadre d'une religion *révélée* et les saints et prophètes, s'ils sont « élus », ne sont pas « initiés ». Elle préfère ainsi pour tout ce qui est terrestre et humain la notion de sainteté[116], et, dans divers cas, celle de « consécration » dont le sens théologique est extrêmement fort puisque la consécration est le moment de la messe où le pain et le vin sont,

[113] Surtout en France et en Angleterre, semble-t-il. L'italien, par exemple, semble moins formel sur ce plan. Nous ne sommes pas du tout qualifié pour l'allemand qui, comme l'hébreu, ne semble pas faire de différence entre saint et sacré.

[114] De ce point de vue, entre autres, les sites liés aux camps d'extermination peuvent légitimement être considérés comme des lieux et paysages sacrés alors qu'il ne saurait s'agir de lieux « saints ». Il en a été de même spontanément les plaines de l'Est de la France ayant servi de théâtre aux grands massacres de la Première Guerre mondiale. Il est évidemment plus facile (plus « naturel » ?) pour la République d'évoquer le sacré que la sainteté pour ses lieux symboliques.

[115] In *Du sacré au saint. Cinq nouvelles. Lectures talmudiques,* Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 82. On nous permettra de citer ici un échange de l'émission de Victor Malka *Maison d'étude*, le 16 septembre 2007, sur France Culture, consacrée à une réflexion sur la journée du Kippour. Interlocuteur de cette émission, M. Claude Riveline, Professeur à l'Ecole des Mines et aux ouvrages duquel le consultant auteur du présent travail doit pourtant beaucoup, a estimé que : « Le grand problème de la condition humaine, c'est que l'homme a des aspirations au divin et un corps *qui le tire vers la nature*. Il mange, il se reproduit, il travaille, il agit sur la nature comme sur beaucoup d'animaux et pourtant il sent en lui bruire une parole dont il sent qu'elle est divine. » Ce à quoi l'animateur de l'émission devait répondre en citant Philon d'Alexandrie selon lequel « cette journée était, au fond, faite pour la purification du cœur ». L'impureté ontologique de la nature semble décidément restée au cœur de la culture judéo-chrétienne.

[116] Comme on le verra plus loin, une autre notion a été proposée qui connaît aujourd'hui un certain regain, celle de spiritualité. Elle n'est cependant pas de même nature ne constituant pas un attribut potentiel de choses ou de personnes. Le terme « spirituel » ayant généralement, s'agissant de personnes, un sens assez particulier et éloigné, il n'existe donc pas d'épithète relevant de cette notion.

par le « sacrement » de l'eucharistie, transformés en corps du Christ. Cette « transsubstantiation » a été définitivement instituée, contre les réformés, par le XIIIe décret du Concile de Trente le 15 octobre 1551, affirmant la présence réelle et non pas seulement virtuelle ou symbolique du Christ dans l'eucharistie, c'est-à-dire sa présence non pas dans la substance du pain ou du vin, mais intrinsèque grâce à un changement de la substance même de ces derniers. Il semble pratiquement impossible que des objets matériels et/ou humains puissent être qualifiés de sacrés, y compris les reliques, y compris même celles de la « vraie croix », laquelle n'a jamais été officiellement qualifiée de sacrée, y compris ce pain et ce vin qualifiés de « saintes espèces ». Les dogmes de l'Ascension du Christ puis de l'Assomption de Marie ont sans doute eu pour objectif d'éviter un tel problème et le risque de dérives adoratrices paroxystiques que leur maintien sur terre aurait nécessairement entraînées. Le Nouveau Testament opère d'ailleurs un renversement radical de perspective en affirmant que le sacré est fait pour l'homme et non l'inverse. On trouve ainsi chez Marc que « Le sabbat a été fait pour l'homme et non l'homme pour le sabbat »[117]. Cette abolition du sacré épargne toutefois les cas du roi ou de l'empereur, qui, en France et dans le Saint Empire, font l'objet d'un sacre qui trouve son origine dans l'affirmation de Saint Paul selon laquelle « toute autorité sur terre vient de Dieu » (Romains, 13, 1-5) et dont la portée s'étend de la fonction à la personne et même au corps physique. Cet usage de la sacralisation du corps du roi s'oppose pourtant à la tradition biblique où, justement et explicitement, les rois, y compris hébreux, ne sont aucunement sacralisés.

La méfiance des autorités chrétiennes s'accroît lorsqu'il s'agit du monde rural où le sacré renverrait à un sacral tellurique et animiste, à des pratiques et rites « païens » (mais pas nécessairement sataniques) qu'elle a donc cherché à éradiquer par suppression ou récupération des rites et lieux incriminables. La lutte violente, déterminée et durable contre la sorcellerie, initiée dès le XIIIe siècle, mais particulièrement active, selon R. Muchembled, entre 1560 et 1680 et majoritairement en terres germaniques et rhénanes, s'inscrira en grande partie dans cette perspective[118]. Pour l'Eglise catholique, malgré son origine dans la création, la nature « naturée », hormis le paradis terrestre (et encore, on a vu que le démon y rôde), est donc, presque par nature si l'on ose dire, païenne puisque paysanne. On peut même dire que ce sont les

[117] Marc, 2,27 (loc. cit. p. 2415).
[118] Pour Johan Huizinga « le XVe siècle a été, par excellence, le siècle des procès de sorcellerie » (in *L'automne du Moyen Age,* op. cit. p. 253).

monothéismes qui ainsi ont largement contribué à « désenchanter » le monde en secondarisant et instrumentalisant tout ce qui est entre Dieu et l'homme. La pensée platonicienne et surtout néoplatonicienne n'a évidemment pas fait mieux. On pense ainsi à Plotin et à son rejet radical de la matière. Dieu, mais c'est justement un mystère, s'étant pourtant fait homme et donc corps dans la religion chrétienne, l'Eglise s'est cependant montrée respectueuse de ce dernier dont elle a cependant toutefois encouragé la mortification. Quoique respectueuse également de la vie, elle a, par contre, toujours été suspicieuse envers la chair elle-même, spontanément associée au péché. Dès le péché originel commis, Adam et Eve prennent conscience de leur nudité et cherchent à la cacher. Le désir de saint François d'être enterré nu relevait d'une symbolique de la pauvreté et non de la valorisation de la chair. Les corps dénudés peints par Michel-Ange sur les murs de la chapelle Sixtine ont été rapidement voilés. Le naturisme lui-même a pu être envisagé comme « une sorte de romantisme païen de don de soi à la nature, au soleil »[119]. Quant au qualificatif de païen, souvent utilisé encore aujourd'hui à un curieux premier degré, il l'a maintes fois été à propos des résurgences naturalistes dans la philosophie et l'art, notamment romantiques comme on vient de le voir.

Pour Jean-Pierre Vernant, « en ce qui concerne le statut et le destin de l'image en Occident, au IIIe siècle de notre ère, Plotin marque le début du tournant par lequel l'image, au lieu d'être définie comme imitation de l'apparence, sera interprétée philosophiquement et théologiquement en même temps que traitée plastiquement, comme une expression de l'essence. De nouveau et pour longtemps, l'image se donnera pour tâche de figurer l'invisible ». Quel peut être, dès lors, le rapport à la nature des paysagistes sur lesquels nous nous penchons ?

Dans son *Invention du paysage*, Anne Cauquelin, après avoir rappelé que « le paysage n'est autre chose que la présentation de la nature culturellement instituée, de cette nature qui m'enveloppe »[120], estime que la pleine satisfaction du spectateur de paysage exige des « garanties, fussent-elles implicites qu'il est bien devant "de la nature" »[121]. Elle rappelle alors que les composantes de la *phusis* « ce sont, depuis les anciens Grecs en ce qui concerne notre culture, les quatre éléments : l'eau, le feu, l'air et la terre » et

[119] In *Théo, l'encyclopédie catholique pour tous*, sous la direction de Michel Dubost, Droguet-Ardant / Fayard éditeurs, *Nihil Obstat* et *Imprimatur* de février 1989, Paris, 1992, p. 832.
[120] In *L'Invention du paysage*, Paris, P.U.F., 2004, p. 127.
[121] *Idem*, l'expression « de la nature » étant déjà entre guillemets dans l'ouvrage.

que « quelle que soit la présentation que me donnera le paysage, il faudra, pour que j'y crois, qu'apparaissent ces éléments de référence »[122].

Le problème ici abordé est celui de l'intention de représenter la *phusis* à travers le paysage. Est-ce si sûr ? Mais surtout, que faut-il entendre par cette brillante référence ? La nature, bien sûr. Mais encore, justement ? Le simple « réel sensible » ou les forces qui l'animent ou tout simplement encore les forces au travail dans l'univers y compris non sensible ? Et dès lors, le « fantastique » spontanément différencié de la nature par Charles Sterling n'est-il pas une expression de cette dimension forte de la *phusis* ? Et n'y a-t-il pas là, justement, un voisinage complexe voire suspect entre *phusis* et *ubris* ? Cette *ubris* au sens de démesure, de désordre potentiel et donc de faute, peut-être la seule faute radicale pour la pensée grecque, cette *ubris* dont Hérodote dit, en prenant justement ses exemples dans le paysage : « Regarde les animaux qui sont d'une taille exceptionnelle : le ciel les foudroie et ne les laisse pas jouir de leur supériorité ; mais les petits n'excitent point sa jalousie. Regarde les maisons les plus hautes, et les arbres aussi : sur eux descend la foudre, car le ciel rabaisse toujours ce qui dépasse la mesure.[123] » Et, dans ce dernier cas, comment « imiter » la nature, considérée comme naturellement apollinienne, naturellement de l'ordre de la mesure ? Dès lors, si son objet est bien la *phusis*, le paysage comme genre et objet pictural et donc esthétique pourrait, par un intense paradoxe, être l'un des moments cruciaux de l'émancipation à l'égard de ce mot d'ordre quasiment consubstantiel à l'art occidental pendant des siècles, à moins d'en reconnaître le caractère lourdement contradictoire. La *phusis* est animée, mouvante, métamorphique, potentiellement monstrueuse, elle n'est pas intrinsèquement harmonieuse. Gît là, presque invisible, une question forcément décisive pour le paysage et l'esthétique.

A l'époque qui intéresse le présent travail, et pour assez longtemps encore, le terme de nature désigne une notion complexe et « plurielle » qui renvoie peut-être surtout à des principes intimes et moteurs eux-mêmes mus par un « premier moteur » dont la « nature » reste incertaine mais ne peut qu'être divine. Il peut difficilement être considéré comme exprimant d'abord, voire exclusivement, ces composants visibles, cette simple surface des choses « extérieures à l'homme » que désigne aujourd'hui le paysage, on n'ose plus dire « par définition ». Et il s'en est fallu, en effet, d'un long et vertigineux

[122] *Idem*.
[123] In *Enquête* (VII, 10).

retournement de sens – et qui plus est partiel – pour en arriver là. Il est alors nécessaire, bien sûr, de se demander si le paysage pictural n'a pas été lui-même un facteur, voire l'un des moteurs de ce retournement, et non le simple témoin ou « marqueur », comme on semble l'estimer généralement. Car, répétons-le, si le mot paysage n'existe pas d'emblée en matière de peinture et s'il s'y forme bien lentement, c'est qu'il n'existe nulle part ailleurs, qu'il n'existe pas tout court, qu'il ne correspond pas à un besoin cognitif.

Patinir est présenté par de nombreux commentateurs comme l'initiateur du paysage « cosmique ». Ce terme n'est pas neutre. Il implique la référence à un « ordre », comme nous le verrons plus loin. S'agissant du *Paysage avec Diogène*, le catalogue de la récente exposition Poussin aux Galeries nationales du Grand Palais de Paris (94/95) identifie « une nature que Poussin contemple comme de l'extérieur plus qu'il ne la vit »[124]. Notre sentiment est que le paysage de Lorrain reflète également une conception cosmique de la nature, mais dans un sens différent du cosmique patinirien. La question qui est posée est donc de savoir si le paysage classique représente ou entend représenter la nature et, le cas échéant, dans quel(s) sens, compte tenu de ceux que ce mot a eus selon les époques et en particulier à celles qui nous intéressent ici. S'intéresse-t-il à la nature comme une composante intrinsèque de l'être, comme la perception visuelle d'une collection d'étants visibles fondamentalement externes à l'homme et plus ou moins cohérents (créés et ordonnés intentionnellement ou résultant d'arrangements fortuits), ou s'y intéresse-t-il encore comme à un principe véritablement actif plus ou moins animé de lui-même ?

Une chose paraît sûre, le paysage du tout début de la Renaissance et des siècles qui suivent ne vise certainement pas la « nature ordinaire » telle que parfois désignée désormais par les milieux écologistes et de l'aménagement[125]. Au début du XVe siècle, le mot paysage, on l'a vu, n'existe ni pour l'art ni pour rien d'autre et, paradoxalement, Dürer n'aurait pas pu écrire *landschaft* « tout court ». Et, à cette époque, la « nature » désigne bien, comme la *phusis*, un ensemble de choses extrêmement complexe. Cet ensemble est très largement « immatériel » et fort éloigné de la vision courante que l'on peut en avoir aujourd'hui et qui est composée de bosquets,

[124] In *Poussin*, Catalogue, p. 394.

[125] Par opposition à la nature devenue exceptionnelle et protégée des Parcs naturels nationaux ou régionaux ou les biotopes de l'UNESCO. (Colloque du ministère de l'Environnement organisé en 1984 par les services de Mme Huguette Bouchardeau, alors en charge de ce département ministériel).

prairies, mares et petits oiseaux ou déserts de dunes à perte de vue tels que rabâchés par les dépliants touristiques et même si, il est vrai, s'y agrègent de périodiques « déchaînements de la cruelle nature[126]» indispensables au « choc des photos » compensant le faible poids des mots des grands hebdomadaires ou de l'information télévisuelle.

Le *Dictionnaire historique de la langue française*[127] rappelle que le mot nature vient du latin *natura* qui désigne le fait de naître (principe passif ?), l'action de faire naître (principe plus actif, et donc la gestation, l'extraction, mais aussi, alors, le caractère inné d'où l'« ordre des choses ». C'est ce que rappelle le *De natura rerum* de Lucrèce dont on doit souligner le véritable contresens[128] que constitue la traduction courante en *De la nature* seulement (mais il en est de même et chez les meilleurs éditeurs avec le *De natura rerum* de Bède le Vénérable ou encore celui d'Isidore de Séville). Il s'agit en effet de la nature *des choses*. Chez Lucrèce comme chez tous les auteurs de l'Antiquité puis leurs lecteurs tardifs et modernes, la nature n'est donc pas un ensemble matériel d'étants perceptibles mais un *ordre* et souvent un ordre actif et donc vivant. Très longtemps, semble-t-il, le mot nature renverra donc, en français, à la notion, ô combien abstraite, de substance et de substance agissante, notion que le dictionnaire cité ci-dessus associe à la *phusis*. Dans les premiers textes, le mot nature aurait ainsi le sens de « force active qui établit et maintient l'ordre dans l'univers », les traducteurs d'Averroès distinguant la *natura naturans* (principe producteur de cet ordre) et la *natura naturata* (au sens plus passif ou inerte de ses manifestations sensibles). Dès que l'on évoque des « forces » de la nature la régissant ou l'animant, il y a donc, inévitablement, une nature intime de la simple nature conçue comme les choses (*rerum*).

[126] L'hylozoïsme est assurément présent dans ce type d'énoncés d'une presse à « sensation » globalement « laïque », mais qui a besoin d'une transcendance – fut-elle immanente, on a vu la combinatoire possible des deux – notamment pour fonder son moralisme simpliste rémanent. La question peut d'ailleurs être posée d'une inspiration hylozoïste pour l'ensemble du sublime.

[127] Editions Le Robert, 1992, Paris, p. 1308,

[128] Ce contresens n'est de toute évidence pas innocent. Il contribue à donner ou consolider l'image « naturaliste » et donc tendanciellement païenne de Lucrèce, de ses inspirateurs et de ses disciples directs et indirects, systématiques ou partiels, au profit de la transcendance chrétienne et des écrits des Pères de l'Eglise et philosophes affiliés. Il va de soi que ce contresens et l'ensemble des représentations qu'il véhicule rendent pratiquement incompréhensible une grande partie de la philosophie occidentale et ont bien entendu largement contribué à reléguer le(s) courant(s) concerné(s) de la philosophie à celle d'un matérialisme voire d'un sensualisme sommaires et sans grande valeur spéculative et même rationnelle, le fait que le texte de Lucrèce soit un poème n'arrangeant évidemment pas les choses.

Dès le XIIe siècle, nature désigne donc le « caractère propre des objets » (occurrence en 1120) et les attributs propres de l'être (1165), l'expression *par nature*, assimilée par *Le Robert* à celle de « tendance innée », se manifestant en 1170. Au XIIIe siècle, l'évolution est sensible et le mot désignerait la constitution du corps humain plus que le principe qui l'anime, tandis qu'au XVe siècle il viserait « l'organisation physique propre à chaque individu » et/ou « le mouvement qui le porte vers les choses nécessaire à sa conservation », soit, une fois encore, la nature naturée et la nature naturante mais cette dernière opérant dans une logique plutôt fixiste. Un champ particulier, celui des végétaux, constitue une bonne illustration de cette problématique. La grande maîtrise des artistes flamands, dont Patinir, dans la représentation des plantes (plus que des arbres) vient, comme en Italie, de la demande déjà ancienne d'illustrations d'herbiers, manuels de pharmacie et autres disciplines proches : s'il y a un intérêt pour la « nature », c'est bien pour leurs vertus actives, leurs forces internes, bonnes ou malignes.

L'expression de nature humaine, renvoyant forcément à la dualité théologique entre nature divine et nature humaine, dualité cardinale pour l'orthodoxie christologique notamment, mais aussi à une différenciation du reste du monde naturel, était, elle, apparue au XIIIe siècle[129], « nature » prenant aussi en 1480 le sens de « complexion de tempérament propre à chacun », avec, en 1559, la référence à la personne elle-même avec des expressions telles que « quelle nature ! ». *Le Robert* note qu'avec la Renaissance deux nouveaux sens apparaissent pour le mot nature dont celui d'« état naturel de l'homme », sens qui serait d'ordre théologique. L'autre désignerait « l'ensemble des êtres et des choses, l'univers ordonné par des lois », somme toute assez peu différent de certaines acceptions précédentes. *Le Robert historique* note alors, observation non sans intérêt pour notre sujet, que « les concepts de loi et de nature évoluent d'ailleurs parallèlement de la théologie à la science, de la volonté (divine) à celle de nécessité ». Concernant le paysage, il faudra encore du temps pour que le mot nature prenne (ou semble prendre) son sens *courant* actuel puisque ce n'est qu'en 1663, en français du moins, que l'on peint d'« après nature ». Encore faut-il être prudent, puisque quatre-vingts ans auparavant (1586) le mot nature correspond parfois à la notion de modèle. Peindre d'après nature serait donc (ne serait que) peindre d'après un modèle, un paysage type, certes non pas reconstitué en atelier à partir de croquis réalisés sur le terrain même, mais directement sur celui-ci, terrain

[129] Mais il faut attendre 1755 pour qu'apparaisse celle de « nature humaine », les choses allant dès lors assez vite puisque la « nature végétale » apparaît en 1761.

toutefois choisi, peut-être, en fonction de caractéristiques *jugées* modèles. On n'en est donc pas encore à la nature « au hasard », si jamais celle-ci existe. En 1696, nouvelle dichotomie : alors même que les « liens du sang » sont associés à l'idée de nature, se fait jour une acception infiniment plus éloignée, celle de « monde physique excluant l'homme et ses œuvres », acception que *Le Robert* complète de la façon suivante : « surtout en tant que paysage, emploi resté très vivant ». Il faut donc attendre l'orée du XVIIIe siècle pour que, sur le plan linguistique, nature et paysage se rejoignent intrinsèquement, acception qui s'articulera rapidement, il faut le noter aussi, avec celle d'« état de nature » ou « situation originelle ». Et *Le Robert* de poursuivre : « Ces usages se développent au XVIIIe dans une perspective confondant les idées d'instinct inné et d'ordre (ou loi) extérieur à l'action humaine, les valeurs morales et esthétiques. »

Le récent *Dictionnaire culturel de la langue française*, des mêmes éditions Le Robert (2005), plus didactique, énumère et numérote quant à lui un grand nombre de sens différents du mot nature. Il laisse notamment la parole au Buffon du *Discours sur la nature des oiseaux*, pour lequel le mot nature présente « des acceptions très différentes » divisées en deux grandes catégories selon qu'elles soulignent un principe actif (« être idéal qu'on a coutume de présenter comme cause, tous les effets constants, tous les phénomènes de l'univers »), ou passif (« la quantité totale, la somme des qualités dont la nature prise dans la première acception, a doué l'homme, les animaux (...) » ; Concernant la notion de « monde physique hors l'homme et ses œuvres », il importe de noter que ce second dictionnaire complète cette citation de la façon suivante « en tant que milieu psychique objet d'émotions esthétiques ». (Parmi les sens que nous ne reprenons pas, évoquons rapidement celui désignant les parties sexuelles, ou encore les « règles idéales » d'où découleront les pratiques « contre nature », sens auquel est associé Rousseau, et enfin celui de paiement « en nature », c'est-à-dire en « objet réel ».) Mais *Le Robert culturel* cite aussi le Buffon de l'*Histoire naturelle des animaux* pour qui « la nature est le *système* des choses établies par le créateur ». Outre l'évocation de la notion de création, nous revenons encore, à travers celle de système, à la notion d'ordre, d'autant plus importante pour nous qu'elle s'avère pratiquement synonyme de celle de cosmos. Mais cet ordre n'est pas une classification inerte. C'est un ordre auto-animé par des forces vives. Hegel affirmera encore dans son *Précis de l'Encyclopédie* que « la nature est un en soi, un tout vivant ».

L'embarras devant la notion de nature trouve bien sûr son écho dans les travaux savants. A propos de Zénon et Chrysippe, Diogène Laërce (VII, 148-149) indique que « par "nature", ils entendent parfois ce qui fait tenir le monde ensemble et parfois ce qui fait pousser des choses sur la terre ». La « nature » est un « habitus » qui « se meut de lui-même, qui, en conformité avec des principes animaux, mène à leur achèvement et fait tenir ensemble les choses ». Concernant cette doxographie de Diogène Laërce, Jacques Brunschwig et Pierre Pellegrin, dans leur traduction de la somme de Long et Sedley sur les philosophies hellénistiques, indiquent qu'« en ce sens large de *phusis*, le mot désigne le principe d'organisation et de cohésion (*tosunechon) manifesté par le monde tout entier (NdT)* ». C'est dans un « sens restreint », qu'il désigne « le mode d'organisation et de cohésion manifesté par les végétaux, dont le caractère spécifique est de "naître", de "croître", de "pousser" (...) ». Ce second sens « fait système avec *psuché*, "âme", qui désigne le mode d'organisation et de cohésion manifesté par les animaux et avec *hexis,* "habitus", qui désigne soit le mode d'organisation et de cohésion manifesté par tous les êtres unifiés, soit celui manifesté en particulier par les êtres naturels inanimés »[130].

Comme pour le paysage lui-même qui a longtemps été d'abord le paysage *de* quelque part ou quelque chose, il y aurait un paradoxe de la *phusis*. Le terme aurait ainsi désigné la nature d'une chose *avant* de désigner la nature ou, si l'on ose dire, la *phusis* tout court, sens qui apparaîtrait au Ve siècle. Dans les premiers temps de la pensée grecque, la *phusis* relève d'une interrogation sur le monde, elle renvoie à et rassemble toute la réalité comme origine et/ou comme cause mais sans explication « surnaturelle », fût-ce l'indéterminé, instituant ainsi une rupture majeure dans la pensée humaine. Chez Platon, qui réactualise les vieux mythes, cette origine est divine, intuition qui intéresse l'art au plus haut point puisqu'elle dérive de la beauté de notre univers. Pour Empédocle, la *phusis* n'est pas la nature en général mais le Tout (ta holo). Avant le Ve siècle, *phusei* (ce qui est « par nature ») s'opposerait à *nomoï* (ce qui est par construction). Dès lors, *phusei* renvoie à ce qui est lié à l'être. Cette liaison vérité-être, parménidienne, aboutit à un concept fort de nature

[130] In *Les Philosophies hellénistiques*, Long et Sedley, traduction de Jacques Brunschwig et Pierre Pellegrin, Paris, Garnier-Flammarion, 200, p. 237, notes 1 et 2. (Le recours à la notion de « naturels » dans une note visant à clarifier cette notion contribue à traduire la complexité du problème. Par ailleurs, dans la note 2, les traducteurs signalent que Long et Sedley rendent le mot *phusis* « en anglais par "physique" ; faute d'équivalent disponible, nous le traduisons simplement par "nature" dans ce sens étroit aussi bien que dans le sens large ».)

relevant et de l'être et de la vérité. Chez Platon comme chez Aristote la nature devient elle-même créatrice d'un ordre en ce qu'elle est par lui-même ordonnée. La notion de nature renvoie, il est vrai, à plusieurs choses chez Aristote : la réalité première et immanente à partir de laquelle apparaissent et croissent des réalités, la matière dont sont constitué les êtres naturels, la substance ou essence des êtres naturels (sens aristotélicien central et déjà présent chez Anaximandre) et, enfin, dans le Livre II de la *Physique*, le principe du mouvement interne aux étants naturels[131]. D'une certaine façon, cette notion, relativement indéterminée et hautement polysémique de nature-*phusis* a donc joué un rôle sans doute symétrique à celui d'« esprit », marqué par la même indétermination et qui désigne parfois l'âme (collective ou individuelle), le souffle primordial, l'intelligence, etc.

Les stoïciens et leurs lecteurs tardifs jusqu'au début du XVIIIe siècle donneront à la notion de nature le sens de principe, de force, de matrice et de germe, de germe et de substance en croissance et en développement. Si la cartographie tend (difficilement) vers une représentation neutre et distanciée du « réel » visible en surface, ce qui nous paraît intéresser le peintre de paysage, c'est donc ce tout vivant, cyclique ou stable à des niveaux différents certes – fût-ce celui d'une certaine immobilité abandonnée – et au sein duquel l'homme peut occuper une place elle aussi variable[132]. Ce tout se distingue dès lors nettement d'un ensemble d'autres notions, notamment celles de « monde », de « terre », d'éléments végétaux, etc., ceci jusqu'à la période du « sublime » et sa fascination pour le spectacle d'une force devenue simplement végétative (les forêts profondes de la peinture romantique), animale (les lions de Delacroix), mécanique (les glaciers tourmentés de

[131] On se rappelle toutefois aussi que, pour Aristote, « il doit exister certaines autres réalités en dehors des natures sensibles, des réalités stables, car il n'y a *pas de science de ce qui est en perpétuel écoulement* » (souligné par nous, in *Métaphysique*, XIII, 4, 1078 g 12-17). Il y a donc une méta-*phusis*.

[132] Nous reproduisons ici la note 1 d'un article de Vittorio Sgarbi (traduction Catherine Piot) sur *La Torre dell'Aquila*, des Annales de l'Art (FMR, tome I, XVe - XVIe siècles, Milan - Paris p. 44) : Voici ce qu'écrit Morassi dans *Storia della pittura nella Venezia tridentina* : « Ces premières années du Quattrocento, dont datent les fresques de la Torre dell'Aquila, furent remarquables et porteuses d'idées nouvelles. En assimilant les éléments du naturalisme courtois et minutieux des Français et des Flamands (l'art sublime de Jan Van Eyck était déjà en germe), le courant international provoque la désintégration irrémédiable de la monumentalité qui se profile dans le style giottesque tardif, à la suite de Giotto et d'Altichiero. (…) Aucun souci de perspective ne contraint l'artiste. Les points de vue sont multiples ou plutôt n'existent pas, aucun n'étant rigoureusement exact. Les scènes paraissent vues à travers un télescope qui fausserait les points de fuite et l'on peut imaginer que l'on se trouve face à un plan qui remonte à pic vers le lointain... L'homme n'est plus la mesure de l'univers, à ses côtés on voit surgir toute la création, qui est aussi une œuvre de Dieu… Et quand l'intérêt du peintre se porte vers l'homme, il ne s'agit plus d'un homme-type, mais de l'homme individualisé au sein des différentes conditions sociales, des activités, des caractères. »

Friedrich) même si elle reste toujours animée et menaçante au regard de la fragilité ou de la faiblesse humaine.

La lecture de Furetière complète utilement des considérations dont on espère qu'elles ne sont pas exagérément philosophiques au point de ne pas vraiment éclairer la question initiale qui reste celle de l'intention des peintres de paysage. Dans son célèbre dictionnaire[133], il ignore - ou dédaigne - le mot paysage mais consacre à la nature un article substantiel (et qui inspirera tout aussi substantiellement les éditions Le Robert, près de trois siècles après). La Nature est d'abord définie comme « la masse du monde, l'assemblage de tous les êtres » étant entendu ici aussi que « l'auteur de la nature a disposé toutes choses en un ordre divin ». Le mot nature, « en ce sens, comprend toutes les choses créées et incréées, le spirituel et le corporel. La nature divine s'est unie à la nature humaine d'une manière ineffable dans le mystère de l'Incarnation ». Plus loin, « nature se dit aussi de l'action de la Providence qui agit en tous les corps et leurs donne certaines propriétés que les philosophes appellent causes fécondes ». La relation avec l'instinct ou le « tempérament » est également évoquée ainsi que celle avec « les parties des animaux servant à la génération », le paiement en nature et, bien sûr, « certaines propriétés qui se trouvent en l'action de plusieurs corps ou qualités occultes ». Mais Furetière note aussi que « l'art imite la nature et la perfectionne », un tableau pouvant être peint « d'après nature ». Et, curieusement, nous apprenons même que, « en philosophie, on dit un instant de temps, un instant de nature ».

Il n'est donc pas aisé, c'est le moins que l'on puisse dire, de savoir ce que peint un peintre des XVIe et des XVIIe siècles lorsqu'il peint ce qu'« on » (et pas lui initialement) en vient à appeler progressivement un « paysage ». S'il peint la nature ou un peu « de la nature », de quoi s'agit-il ? D'un donné purement « matériel » et inerte ? Certainement pas. Même s'il s'en éloigne là aussi progressivement, il est encore soit devant la création biblique (inspiration judéo-chrétienne), soit devant un cosmos de toute éternité mais également marqué par l'ancien « âge d'or » (inspiration mythologique) et donc, dans les deux cas, marqué par une quasi-co-naissance avec le monde des dieux. Dans les deux cas, nous sommes devant un monde transcendé[134].

[133] La Haye, / Rotterdam 1690.

[134] C'est ce qu'expliquait à Michelle Perrot, le 3 septembre 2007 à l'occasion de l'émission de France Culture *Les lundis de l'histoire,* Pierre-Henri Tavoillot, auteur avec Eric Deschavanne d'une *Philosophie des âges de la vie* (Ed. Grasset, 2007). Cet enseignant en philosophie distingue pour la question des âges trois grands « dispositifs » (mythologique, cosmologique et

Supposons encore une inspiration matérialiste de type stoïcienne ou même épicurienne, il est devant un monde animé de l'intérieur, voire autoanimé par un esprit ou, à tout le moins des forces, les deux étant originaires et de nature autre que strictement (platement) mécaniques. Il nous semble que le paysage classique, du paysage cosmique hautement descriptif et « mondanisé » (animé par des forces économiques actives et puissantes) de Patinir au paysage cosmique hautement lyrique (fluide et fusionnel) de Lorrain s'exprimeront bien différentes conceptions de la « nature » comme principe actif, de la nature naturante et donc pas seulement naturée ou fixée totalement et définitivement par Dieu à la Création. Encore le statut de celle-ci peut-il évoluer. Pour Jean Wirth évoquant la réaction de l'Eglise au pessimisme augustinien, « en présentant la nature comme déchue, la réforme grégorienne valorisait par contrecoup les œuvres humaines et donc les arts »[135]. Mais l'esthétique connaît elle aussi ses ruses, car Jean Wirth poursuit immédiatement : « A partir de là, il devenait inévitable de placer les arts dans le plan divin, ce qui obligera finalement à réhabiliter la création divine en cessant de ne la voir que sous l'aspect de sa déchéance. On se remit donc à la comprendre comme un modèle de beauté, d'*ordre* et de *rationalité*. Or, si la nature est rationnelle, elle est intelligible »[136] de telle sorte que « les philosophes du XIIe siècle utilisent les mêmes idées dans le but très différent de réhabiliter la raison humaine comme capable de la comprendre et de la maîtriser »[137]. Gageons que les artistes, eux aussi, auront bientôt leur part à ce travail d'interprétation.

Rien n'est moins sûr, en tout cas, que, avant la période du sublime, le peintre du paysage ait le sentiment et l'intention de peindre ce que nous appelons par une convention fort imprécise la « nature ». Il peint sans doute assez spontanément le « monde » soit les « choses » mais celles-ci figurant posées et disposées dans un cosmos animé. Et, même après la période du paysage cosmique, quand il s'intéresse à la représentation d'un petit « pays », c'est encore un bout de ce cosmos, et un bout qui en « participe » intimement. Et

théologique) et note que chacun d'entre eux conduit à considérer « les âges comme des catégories objectives, naturelles, qui sont installées dans une transcendance, le sens de l'âge n'étant pas dans l'homme mais dans une réalité extérieure : le passé pour la mythologie et les sociétés traditionnelles, l'ordre cosmique dans les grandes sagesses orientales et grecques, ou Dieu et l'accès au divin dans les sagesses théologiques, de telle sorte que ce qui fait la teneur profonde du rythme de l'humain se trouve à l'extérieur et que le but de l'existence se retrouve indexé à ce cours du monde, de Dieu ou du temps qui le dépasse ». Propos que Mme Perrot devait compléter en rappelant le très dense système sacramental par lequel l'Eglise catholique accompagne chaque étape de la vie humaine du baptême à l'extrême-onction.

[135] In *L'Image romane,* Paris, Ed. Le Cerf, 1999, p. 379.

[136] *Idem*, souligné par nous.

[137] *Idem*.

un petit bout de cosmos, c'est aussi le morceau de paysage hollandais immobile, qui a tant surpris les amateurs. Ce morceau de paysage désert, réduit, parfois monochrome et sans aucun autre caractère spectaculaire que, justement, cette absence complète de spectaculaire, est assurément un fragment microcosmique du macrocosme. Le paysage classique pour lui-même, lorsqu'il cesse d'être d'abord un paysage particulier (et encore…) ou d'être une scène (de chasse, de bataille, etc.), est cosmique en tant que représentation partielle du cosmos, surtout lorsque, devenu lyrique, il voit l'homme lui-même s'y fondre dans un ordre immanent habité de forces réelles, qu'elles lui soient douces ou violentes. On verra plus loin, toutefois, qu'un expert comme de Tolnay estime qu'il ne faut pas attendre le paysage lyrique pour constater ce « retour de l'homme à la nature », idéal antique dont il estime que la première génération des grands peintres du Nord le réalisait déjà à sa manière[138].

Et l'artiste, à quel degré est-il externe à ce monde ? L'est-il en tant que personne ou en tant que membre d'un genre (l'homme) ? C'est-à-dire, lui, l'artiste, participe-t-il à/de ce qu'il peint et donc de cette vie intérieure ou s'en « extrait »-il spontanément et plus ou moins consciemment se mettant sinon dans cette position de surplomb qu'on reproche si souvent aux philosophes, mais, justement, dans une position de « peintre » (au sens de dépeindre) et donc d'observateur externe, fût-ce aussi, peu à peu, observateur de sa propre situation dans ce paysage ? De même que le développement du portrait aura été un facteur d'individuation politique et morale de l'artiste[139] face à son « système-client » et principalement au clergé, aux princes, aux autres amateurs, aux autres artistes puis au reste du « public », le paysage aura sans doute été, paradoxalement, celui de son autonomisation au regard de « la nature ». Cette autonomisation relève-t-elle enfin de l'essence ou des phénomènes ? Même clairement auto-intuité comme extérieur à la nature, le peintre de paysage perçoit-il la nature comme absolument extrinsèque à sa propre nature ou de façon moins radicale ? Fait-il partie de ce qu'il peint ou n'en est-il plus que le spectateur habitant plus ou moins coutumier, mais

[138] Dans *Nature et paysage, L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance* (actes des journées d'études organisées par l'Ecole nationale des chartes, Paris, Ecole des Chartes, 2006, p. 38, Philippe Desan, renvoyant aux travaux de Frank Lestringant, rappelle que « chez Pierre Apian, une distinction s'établit clairement entre, d'un côté, la géographie et, de l'autre, la chorographie qui "consydère ou regarde seulement aulcuns lieux et places particulier en soymesmes" ».

[139] Et de l'ensemble des acteurs du système de l'art. Voir notre intervention au colloque *De l'objet cultuel à l'œuvre d'art : l'évolution de l'art en Europe du XIV^e au XVII^e siècles* (Université de Nancy II – Université Marc-Bloch, Strasbourg – Saint-Avold, du 15 au 17 juin 2005, actes à paraître, Genève, Droz, 2008).

étranger ? Il s'agit peut-être d'un double mouvement croisé et courant de la cognition : pendant la même période, le peintre – et son public[140] – s'extraient de cette nature qu'ils contribuent ainsi à identifier[141] mais, s'agissant d'un englobant, s'y réinsèrent dans un nouveau schéma et, au fur et à mesure de cette activité permanente, ces notions se repositionnent et s'ajustent mutuellement, et changent insensiblement de sens.

On peut penser que cette extraction qui passe par la distanciation et tend à la dissociation, et donc tragique à bien des égards, est graduelle et qu'elle entretient une relation ici encore dialectique avec l'art, lieu de « représentation symbolique du monde » s'il en est (même si c'est, certes, « parmi d'autres » pour compléter la référence à Hans Belting) : il en est à la fois le marqueur et le moyen. Elle n'est pas seulement contingente, elle est aussi nécessaire au sens philosophique[142]. Elle est certainement repérable dans l'histoire de l'art. Ce n'est pas ici l'objet d'une telle étude qui a sans doute déjà été faite. Ou alors l'objet est ici plus simplement d'identifier les détails qui permettraient d'illustrer, à travers le genre du paysage lui-même, l'évolution du rapport au temps, cette composante essentielle, dans tous les sens de ce mot, du rapport à la « nature » comme objet, comme être, comme représentation ou comme sentiment. Souvent présenté comme étant le lieu et le moyen de l'initiation aux arcanes de l'être, l'art aurait donc pu être l'un des lieux et l'un des moyens privilégiés de la dissociation radicale homme/nature et ceci peut-être au détriment de l'un et de l'autre. A moins qu'il ne soit lui-même qu'un avatar de la *phusis*, se retournant sur elle-même, ce que suggèreraient certaines observations de Simmel.

Mais il faut convenir de ce que nous avons plusieurs fois abouti à mettre le mot nature entre guillemets dans les paragraphes précédents. C'est qu'il y a

[140] L'absence d'un terme désignant spécifiquement le public de la peinture – et la sculpture – comme il en existe pour les autres arts (auditeurs pour la musique, spectateurs pour les arts vivants) se fait ici cruellement sentir, le terme d'amateur ne pouvant être considéré comme pertinent (spécifique) et celui d'admirateur se déplaçant tendanciellement vers l'auteur et valant aussi pour tous les arts. Elle n'est certainement pas fortuite. Très marqué par les notions d'adoration voire d'idolâtrie, la peinture et la sculpture ont dû refouler cette problématique. Il s'ensuit assurément un certain impensé de l'esthétique.

[141] Dans *Le Siècle de Van Eyck, le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, Manfred Sellink cite Cyriaque d'Ancône qui estime en 1449, à propos d'un élément de paysage de Roger van der Weyden, qu'il « ne peut être élaboré par la main d'un artiste humain mais directement par la nature, créatrice toute-puissante » (Ludion, Gand, 2002, p.214). Dans la même page, Manfred Sellink constate que, dès le milieu des années 1430, « le paysage est, incontestablement, l'un des thèmes qui intriguèrent et inspirèrent le plus les peintres italiens de l'époque ».

[142] Et la tentative actuelle, purement contingente (utilitariste), de réassociation à la nature en pâtit évidemment, y perd toute crédibilité.

sans doute une aporie du concept de nature lui-même. C'est celle à laquelle aboutit aussi la philosophie contemporaine, laquelle s'intéresse évidemment à la notion de nature et ceci très au-delà des nouvelles interrogations liées à l'impact des activités humaines en matière écologiques et aux nouvelles conceptions de l'éthique qui en découlent. Outre les errements du matérialisme politique, la philosophie contemporaine est toujours, il est vrai, d'un côté sous le coup de la critique kantienne (que reste-t-il des phénomènes et de la métaphysique elle-même ?), mais aussi des observations de la physique la plus avancée qui semble fusionner matière, espace et temps. De l'autre, et peut-être plus encore, elle est sous celui du développement par Heidegger de la notion de *dasein* dont l'une des innombrables acceptions considèrent l'homme comme *être là* dans les étants (la nature ?). Mais Martin Heidegger reconnaît surtout laisser « sans traduction le mot fondamental *phusis* »[143]. Il poursuit immédiatement : « Nous ne disons pas nature et Nature parce que ces noms sont trop équivoques et trop chargés, et, pour tout dire, parce qu'ils ne reçoivent leur force nominative que d'une interprétation très particulière de la *phusis.* Nous n'avons en fait aucun mot pour penser en une parole le mode de déploiement de la *phusis* tel qu'il a été clarifié jusqu'ici. »[144]

C'est dans cette lignée, avouée ou inavouée, et en référence à la philosophie grecque de la nature que, lorsqu'ils n'essayent pas d'apporter des réponses comportementales – et donc forcément morales – aux innombrables inquiétudes et angoisses suscitées par les nouvelles réalités contemporaines, des philosophes actuels comme Marcel Conche interrogent alors radicalement la « Nature » comme *phusis*, ce qui les amène à s'intéresser en conséquence directement à des notions comme celles de « temps et destin ». La boucle est alors bouclée : s'intéresser au paysage comme *phusis*, c'est s'intéresser inévitablement à ces notions.

Relations avec la peinture extrême-orientale

Cette question, apparemment secondaire, doit être abordée en raison de son articulation directe avec l'objet du présent travail. Que le paysage nordique lui-

[143] « Comment se détermine la *phusis* ? » In *Questions I et II*, Gallimard, Paris, 1990, p. 514.
[144] *Idem*. Notons qu'un peu plus loin (p. 517) Heidegger estime que « la phrase décisive d'Aristote, pour ce qui concerne le sens à donner à la *phusis*, se formalise ainsi : la *phusis* doit être saisie comme *ousia*, comme un genre et mode d'entrée dans la présence », que (p.548) « la *phusis* est un genre de l'être et non de l'étant », et enfin (p. 568) que « la *phusis* est cheminement, cheminement en tant qu'ouverture pour s'épanouir (…) ».

même soit tributaire d'une tradition très ancienne n'est pas contestable. Si la place de la décoration antique dans les origines du paysage occidental a été maintes fois analysée, il est en effet utile de rappeler que de nombreux auteurs se sont aussi intéressés aux influences orientales. Cette influence concerne particulièrement notre travail en raison de la présence bien connue dans l'art chinois de paysages lacustres ou fluviaux aux montagnes embrumées dont la poésie fascinera sans doute encore longtemps l'amateur occidental qui, comme son homologue chinois, ne peut qu'y voir une évocation mélancolique et souvent explicite du cours du temps.

Les ports flamands étaient évidemment fort bien placés pour accueillir de telles influences qui ne faisaient, il est vrai, que ranimer des influences plus anciennes, celles que les Romains eux-mêmes avaient pu connaître puisqu'on a des preuves de la présence de soieries chinoises dans la Rome antique et que les grandes villes commerçantes méditerranéennes, Venise en tête, ont elles aussi accueilli de nombreuses œuvres d'art orientales et leurs célèbres paysages aux montagnes vaporeuses. Si, aux IV et Ve siècles, les « invasions barbares » et la dégradation de la sécurité maritime ont réduit les échanges commerciaux, à partir du VIIe les contacts commerciaux mais aussi diplomatiques et religieux avec l'Extrême-Orient reprennent progressivement et redeviennent courants au XIIIe siècle. Chang-Ming Peng note d'ailleurs que l'introduction du phénix sur des assiettes byzantines dès le XIIe siècle manifeste ces contacts[145].

S'impose bien sûr à notre mémoire occidentale le premier voyage du père de Marco Polo en 1250 puis, en 1271, celui du fils lui-même (20 ans en Chine) dont il faut remarquer que dans son célèbre *Livre des Merveilles*, il évoquera peu la peinture locale, les Yuan ayant, semble-t-il, été peu actifs eux-mêmes dans ce domaine de l'art. On doit également citer Jean de Plan-Carpin, premier émissaire officiel d'un pape, qui, après un séjour bref et sans grand résultat, retourne à Rome en 1247, Guillaume de Ruysbroeck envoyé par Saint Louis en1253, ou encore Jean de Moncorvin. Celui-ci se rend à la cour de Kubilai Khan en 1225, y fonde et y organise une église chrétienne dont il est le premier archevêque pendant 35 ans, jusqu'en 1260, date de la fin de la dynastie Yuan à laquelle l'église chrétienne de Chine ne survit pas. La décoration des églises avait été confiée à des artistes chinois sur la base de

[145]In *L'Art pictural chinois et ses résonances dans la peinture occidentale,* You Feng libraire éditeur, 2004, p.123.

« cahiers des charges » occidentaux, générant ainsi de véritables échanges iconographiques.

Dès XIVe siècle, Chang-Ming Peng signale la reprise des motifs décoratifs de céramiques laques et soieries[146]. Il indique qu'en 1450, dans une peinture florentine conservée au Kaiser Friedrich Museum de Berlin, les nuages prennent parfois la forme de dragons. A peine plus loin, il remarque un phénix dans les *Filles des Loth* de Lucas de Leyde (1494-1553), ou des pagodes dans des œuvres de Bosch mais « les conceptions et les techniques picturales diffèrent fondamentalement »[147]. Mantegna (dans une *Adoration des mages*) et Bellini (dans le *Festin des dieux* de 1514) introduisent des porcelaines chinoises. Un dessin orné de dragons de Dürer daté de 1515 (British Museum) est réalisé directement d'après une œuvre chinoise, semble-t-il. Et Chang-Ming Peng de conclure sur ce point que « les paysages de Lorenzetti, Sassetta, de Patinir, de Nicolo dell'Abbate ou de Léonard de Vinci présentent des similitudes formelles avec des paysages chinois. Cependant on ne peut affirmer qu'il y ait eu une influence directe car la présence de paysages chinois n'est pas attestée en Europe avant le milieu du XVIe »[148]. Il relève que Baltrusaitis constate un parallèle entre les formes fantastiques du *Bon samaritain* de Met De Bles et les « rochers terrifiants » du *Saint Jérôme* de Patinir et certains paysages chinois « en les rattachant à une vision cosmogonique comparable »[149]. Mais Chang-Ming Peng estime que, « en occident, les peintres restent attachés aux qualités matérielles et tactiles du paysage, même lorsque la stylisation et la part de l'imaginaire prennent le pas sur un rendu réaliste. Les volumes, les reliefs sont soulignés par des ombres, le ciel est chargé de nuages qui témoignent d'une observation des phénomènes atmosphériques. On trouverait difficilement un équivalent comparable aux montagnes nées des feux de l'enfer et aux brumes évanescentes des paysages chinois dont les ciels infinis dépourvus de cumulus invitent par l'intermédiaire du vide et des souffles cosmiques à une interpolation onirique et métaphysique. Pour qu'une influence ait pu se produire, il fallait non seulement que les artistes soient en contact avec des originaux mais également qu'ils partagent une communauté de pensée qui leur permît d'en comprendre tout l'intérêt. Ainsi se pose la question d'une présence de la peinture chinoise en occident »[150]. Il ne nous appartient

[146] *Idem*, p. p. 142.
[147] *Idem*, p. 143.
[148] *Idem*, p 144.
[149] In *Aberrations : les perspectives dépravées*, Flammarion, Paris, 1999, p.145.
[150] *Idem*, p. 148.

évidemment pas de nous prononcer ici sur cette question très technique de l'histoire de l'art. On notera toutefois la similitude terminologique dans les commentaires patiniriens et ceux de Chang-Ming Peng lui-même et notamment sa référence aux notions de vide et de cosmique si fréquemment invoqués à propos de Patinir. Mais peut-être est-ce, justement, l'une des causes de la spécificité du phénomène Patinir, de son unicité sinon même de sa solitude[151].

François Cheng, auteur de *Vide et plein*, ouvrage consacré au langage pictural chinois, nous permet d'approfondir cette problématique. Cet auteur nous prévient expressément qu'« en Chine, la peinture de paysage n'est pas une peinture naturaliste où l'homme serait dilué ou absent ; ni une peinture animiste par laquelle l'homme cherche à "anthropomorphiser" les formes extérieures d'un paysage. Elle ne se contente pas non plus d'être un simple art paysagiste qui fixe quelques beaux sites que l'homme peut admirer à loisir. (…) peindre un paysage c'est faire le portrait de l'homme : non plus le portrait d'un personnage isolé, coupé de tout, mais d'un être relié aux mouvements fondamentaux de l'univers »[152]. Les analyses de ce spécialiste nous permettent de ressentir de multiples parentés entre paysage de la peinture chinoise traditionnelle et paysage patinirien et, par exemple, l'importance du vide. Selon la pensée chinoise, en effet, l'homme est un être non seulement de souffle et d'esprit, « en outre, il possède le Vide»[153], ce vide qui réside « au sein de l'Origine et au cœur de toutes choses »[154] et « qui opère un constant changement qualificatif au sein de l'Espace-Temps ». Mentionnant alors le *Livre des Mutations*, François Cheng explique que dans la perspective de cet ouvrage dont l'idée fondamentale est que tout est régi par un principe de mutation, le Ciel et la Terre, dans leur interaction favorisée par le Vide, représentent simultanément l'Espace et le Temps.

[151] On notera aussi que, p.149, Chang-Ming Peng estime, à propos de Rembrandt dessinateur, que « Pour l'Occident attaché à l'anthropocentrisme, à la perspective linéaire, au naturalisme et à la peinture à l'huile, la peinture à l'encre s'apparentait davantage aux pratiques du dessin. »

[152] *Idem*, p. 141.

[153] In *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Editions du Seuil, 1991, p.62. Questionné à ce sujet à l'occasion d'un entretien privé, M. le Professeur José Olives Puig, (Université de Barcelone), par ailleurs fondateur de l'Academia de Sciencias Viarias et auteur de différents travaux sur la tolérance interculturelle (*Idees de tolerancia,* Institut d'Estudis Humanistics Miquel Coll i Akentorn, 1995) et co-auteur d'une monographie sur Gaudi (*Gaudi espacios sagrados*, Lunwerg Editores, Barcelone, 2002) a appelé notre attention sur le paradoxe d'une évocation de la peinture chinoise à propos de Patinir. La métaphysique occidentale lui paraît historiquement centrée sur une ontologie de l'être, la métaphysique chinoise ou ce qui pourrait s'en rapprocher, s'intéressant à ce qui pourrait être « une ontologie du vide ». Ce rapprochement entre esthétique patinirienne et esthétique extrême-orientale paraît ainsi mériter d'être souligné, de même que mérite d'être suggéré que l'esthétique du Nord est peut-être, elle aussi, porteuse d'une métaphysique du silence et du vide.

[154] Idem, p. 64 & 65.

Ce sont, en fait, de multiples échos patiniriens que l'on retrouve dans cette analyse de la peinture chinoise dont, autre écho, l'objet qu'elle se donne serait « de créer un microcosme plus vrai que la nature elle-même ». En fait, ces échos patiniriens sont très nombreux et méritent pour beaucoup d'être cités. Pour Wang Wei, le grand poète de la civilisation Tang (VIIIe siècle) : « En peignant un paysage, le concept (du souffle rythmique) doit seul guider le pinceau. »[155] La peinture étant, en Chine, autant affaire de poètes que de peintres *stricto sensu*, intervient une autre notion sur laquelle nous serons amené à revenir : « en prêtant tant d'attention aux nuances d'un paysage soumis au changement de saisons, le peintre exprime en réalité ses propres *états d'âme* »[156]. Et l'on doit encore aller plus loin sachant la place que tient dans cet art lointain le paysage mêlant montagne et eau. Cette place est, on le sait, déterminante, à tel point que l'expression Montagne-Eau en est venue à signifier elle-même, par extension, le paysage. Et la peinture paysagiste se dit « "peinture de Montagne et d'Eau"[157], ces deux pôles de la nature qui incarnent les lois fondamentales de l'univers macrocosmique qui entretient des liens organiques avec le microcosme qu'est l'Homme »[158]. Viennent alors des observations que la rationalité occidentale ne doit sans doute pas chercher à s'approprier trop aisément et encore moins à gloser pesamment. C'est le cas, par exemple, avec les trois types de distances (« profonde », « élevée», « plate ») que la tradition chinoise distingue dans la question que nous qualifions de « perspective » et qui s'avère reliée à la question du temps, chacun étant marqué par un nombre : un, deux ou trois. Ce dernier, « en déclenchant le processus proche-lointain et lointain-proche, entraîne finalement celui du Retour »[159], soit la « reprise en charge de toute la vie remémorée ou rêvée, sans cesse rejaillissante »[160]. On notera que cette temporalité se manifeste dans la manipulation elle-même du support de l'œuvre, le rouleau. Le retour serait ainsi également le tableau achevé : « Enroulé, il devient l'univers fermé sur soi. Le dérouler, c'est créer chaque fois pour le spectateur qui participe le miracle de dénouer le temps, de vivre son rythme vécu et dominé[161]. A mesure que le tableau se déroule, ce Temps

[155] *Idem*, p. 79.
[156] *Idem*, p. 89 (souligné par nous).
[157] *Idem*, p. 92.
[158] *Idem*, p. 93.
[159] *Idem*, p. 105.
[160] *Idem*, p. 108.
[161] Rappelons qu'en Chine, le déroulement et la contemplation d'un chef-d'œuvre durant des heures constituent un rituel presque sacré.

vécu se spatialise »[162]. Et puisque Patinir a si souvent été salué pour une harmonie profonde, ce dernier passage : « Comme l'affirme le *Livre de la musique* : "La Voie du Rite et de la Musique est celle même du ciel et de la Terre", cette musique visuelle, par son double aspect, mélodique et harmonique, rejoint le Souffle primordial dont procède le rythme irrésistible de l'univers" »[163], ceci concluant un chapitre intitulé « A partir de la notion de vide".

Même perceptible pour une sensibilité occidentale peu au fait de la pensée chinoise, la présence du temps dans les paysages de la peinture classique de cet empire a, il est vrai, une authentique base philosophique et finalement assez appropriable pour nous. C'est du moins ce qui ressort de la lecture de Jacques Giès : « Couple principiel, Montagne et Fleuve occupent une place centrale où sont nouées les légendes fondatrices. Pour ce faire, un préalable les a élus au rang de *témoins* des plus hautes harmonies de la Nature. Tangibles attestations, pour les hommes, de ce qui, dans la pensée chinoise, pointe vers l'Absolu. Ces harmonies se firent jour, à l'Origine, dans les premiers frémissements *(honghuang)* – et s'y conserveraient comme telles –, selon la cosmogonie et ses croyances déclinées dans les traditions entretenues au fil des siècles. Plus hauts accords de la nature entendus comme *flux du devenir* présidant à l'existence de toutes choses, ils sont perçus comme un procès sans commencement ni fin que la langue chinoise rend par l'unique terme, *Dao*, la "Voie" »[164]. D'autant qu'il nous est précisé que l'importance vouée à ces deux « éléments - principes » renvoie à un trait remarquable et singulier à la civilisation chinoise. Il s'agit ici de « la permanence tout au long de l'histoire, de l'élection archaïque des montagnes sacrées et des grands fleuves, mais aussi et surtout – dans un monde sans dieu(x) nommément créateur(s) ou thaumaturge(s) -, à l'extension et à la mutation de ce discernement premier en tant que *référent transcendantal* par excellence », ce champ de référence transcendant étant « posé en

[162] *Idem*, p. 108.
[163] *Idem*, p. 108.
[164] In *Montagnes Célestes¸Trésors des musées de Chine*, catalogue de l'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, mars – juin 2004, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2004.,pages introductives non paginées (soulignés dans le texte). Un peu plus loin dans les mêmes pages introductives, Pénélope Riboud rappelle que « l'association des deux caractères *shan* ("montagne") et *shui* ("eau") désigne depuis le Ve siècle avant notre ère, le paysage en tant que manifestation du *Dao*, en tant qu'expression visible de l'ordre du monde (…) » et que « l'expérience esthétique exprimée dans le paysage procède directement en Chine d'antiques perceptions du cosmos ». Elle cite alors le *Huainan Zi*, ouvrage encyclopédique du IIe siècle de notre ère, selon lequel « le *dao* commença par engendrer les vastités vides. Celles-ci engendrèrent l'espace-temps, lequel engendra les souffles (…) ».

comparaison et face à l'homme, à son destin et à ses actions »[165]. Jacques Giès confirme par ailleurs la relation micro-macrocosme suggérée plus haut, notamment dans le cas de la tradition taoïste « à travers sa "philosophie mystique" tardive (IIe - Ier siècle avant notre ère). Dans un mode sans dieu(x), celle-ci a, en effet, largement contribué à tisser cette toile de liens analogiques en un champ de correspondances entre la morphologie terrestre remarquable des Monts et Fleuves et les phénomènes célestes et, dans un système de *représentations* intelligibles, celle du corps humain (...) »[166].

On le voit, les proximités entre peinture de paysage chinoise et paysage anversois – et en particulier patinirien – ne sont pas limitées. La question qui est bien entendu posée est celle de savoir s'il s'agit d'une influence plus ou moins contingente liée à la situation portuaire et au contexte historique de l'Anvers patinirienne ou à un invariant du paysage perçu comme classique. Mais on permettra une dernière observation au sujet de la relation entre temps et espace paysager dans la peinture chinoise et qui rappellera l'aporie de l'espace dans la langue grecque évoquée plus haut. C'est celle que nous conduit à faire Georgette Jagger qui, après avoir constaté que les poètes Tang et Song « ont chanté l'ordre de l'univers et l'harmonie de la nature », signale que la poésie classique chinoise, si étroitement liée, avec la calligraphie, à la peinture au point de constituer un art parfois unique, « ne fait usage ni des articles, ni des pronoms, ni des *temps des verbes* »[167]. Et il est vrai que, malgré les douloureuses péripéties que constituent les « désordres du temps » et les « incertitudes aux lointaines frontières », c'est souvent un temps immobile et suspendu, immanence pure quoique teintée de nostalgie pour le passé, qu'évoquent les poèmes Tang. Cette évocation s'opère généralement par la bouche d'un lettré âgé, parfois « mal noté aux examens impériaux », trop amateur de littérature ou de vin, et contemplant de son pavillon de méditation haut perché les montagnes curieusement escarpées, baignées de rivières sinueuses et lentes telles qu'elles peuvent apparaître au travers des brumes et nuages. C'est notamment le cas des nombreux « Ermitages des Immortels » taoïstes, aux personnages jouant parfois au go, encore si prisés sous la tardive dynastie des Qing et que proposait en nombreux exemplaires l'exposition du Grand Palais. Peu d'émotion religieuse, en effet. Car il demeure pour Jacques Giès une question essentielle constituant un autre écho patinirien sur lequel nous aurons à revenir. C'est

[165] *Idem*, page suivante.
[166] *Idem*, page suivante.
[167] In *L'Anthologie des trois cents poèmes de la dynastie des Tang*, Société des éditions culturelles internationales, Beijing, Chine, 1987, Introduction, p. V.

« la pérennité au fil de l'histoire des idéaux liés aux représentations largement métaphysiques des Montagnes et des Rivières, d'un côté, et, de l'autre, ce qu'il conviendrait d'appeler, par la suite, la *sécularisation* de ces phénomènes remarquables – glissement catégorique sensible dans l'expression générique des noms communs "montagnes" et "eaux" *(shanshui)* –, qui fut, semble-t-il, la voie nécessaire pour libérer la pleine expression artistique, dont un volet est la *peinture de montagnes et d'eaux* »[168].

Homo peregrinans – homo viator

Auteur après la monographie de Réginald Koch du premier ouvrage d'histoire de l'art proposant une interprétation de l'œuvre de Patinir[169], Reindert Falkenburg la fonde essentiellement sur une évocation du pèlerinage comme image de la vie. Plusieurs raisons conduisent à penser que, sans être inadéquate, cette interprétation est sans doute insuffisante. Car si l'*homo peregrinans* est fréquemment évoqué chez Patinir, c'est souvent sous la forme de pèlerins se rendant à des temples païens[170]. De fait, l'*homo viator*, sensiblement différent, nous paraît l'emporter sur l'*homo peregrinans* dans l'œuvre de Patinir. La couverture de son ouvrage reprend ainsi un *Repos dans la fuite en Egypte*. Notre sentiment est qu'au sens propre cette fuite ne fut certainement pas un « pèlerinage » et encore moins au sens religieux que ce terme a pris. Mais bien une fuite. Et ceci malgré l'interprétation du *Thœk van der Leven Ons Lief Heere Jhesu Christi* (Le livre de la vie de Notre -Seigneur Jésus-Christ) paru à Anvers en 1488, qui défend déjà la thèse de la fuite en Egypte comme image du pèlerinage sur terre et qui aurait donc pu influencer Patinir. Cette interprétation dévote[171] et peut-être sommaire semble

[168] In *Montagnes Célestes¸Trésors des musées de Chine*, catalogue de l'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, mars – juin 2004, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2004. pages 111.

[169] *Joachim Patinir : Landscape as an image of the pilgrimage of life*. Amsterdam and Philadelphia : John Benjamins Pub. Co., 1988, version éditée d'une thèse soutenue en 1985.

[170] Denise Péricard-Méa rappelle dans *Les Pèlerinages au Moyen Age*, (Paris, 2002, p. 14 et sq.) que « les pèlerinages chrétiens se trouvent ainsi dans bien des cas sur les lieux de culte païens, le plus souvent dédiés à des éléments naturels remarquables : sommets, pierres, eaux ou arbres. Leur destruction ou leur remplacement commencèrent, très lentement, dès le IVe siècle. (…) Les arbres sacrés sont tout aussi nombreux ». Quelquefois ce remplacement est socialement trop délicat et l'on procède « en englobant l'objet païen dans les édifices religieux. Cet objet reste parfois encore visible et, pour peu qu'on le restitue dans ce contexte des premiers temps du christianisme, prend presque valeur de relique. En cherchant bien, on en trouve dans toute l'Europe ». On le voit, bien des lieux patiniriens doivent renvoyer à cette réalité ambiguë.

[171] Jacques Toussaert emploie l'expression de « mysticisme moralisant et piétiste » pour désigner bien des aspects de la dévotion « au siècle de Ruusbrœk et au suivant dans sa thèse sur *Le Sentiment religieux, la vie et la pratique religieuse des laïcs en Flandre au XIVe, XVe, et début du XVIe siècle* (Paris, Plon, 1963, p.76).

encore dominer le discours sur Patinir. Quant aux multiples personnages qui, souvent par deux et en devisant semble-t-il, arpentent les très nombreux chemins des tableaux patiniriens, ils n'ont justement pas souvent vraiment l'air de pèlerins. Ils progressent souvent par deux et en devisant. Nous estimons possible, de plus, une confusion entre *homo peregrinans* et *homo viator* dans l'interprétation « pèlerine » de Patinir. Une éventuelle confusion entre *homo peregrinans* et *homo viator* constituerait assurément un problème, notamment en ce que le premier constitue souvent une récupération, un « habillage » chrétien et dévot du second, infiniment plus tragique. Et l'adverbe « infiniment » n'est pas ici une facilité de langage mais le terme adapté : dans une optique dévote, le pèlerin vise un salut, l'*homo viator* erre sans but ou destinée certaine ni même précise.

Les deux *constituent* des topos anthropologiques majeurs et qui ne datent pas, bien entendu, de la Renaissance. Presque toutes les cultures font une place au pèlerinage et ceci dès qu'existent des « lieux sacrés » ou rendus tels par les dispositifs de la découverte ou de l'importation de reliques (au sens large). Ces lieux sacrés peuvent être cosmiques (marqués par une particularité « naturelle » remarquable) et/ou religieux (associés à un récit et une imago) pour reprendre la distinction d'Alphonse Dupront dans l'article substantiel de l'Encyclopaedia Universalis qu'il consacre au pèlerinage. Il reconnaît d'ailleurs à ce phénomène un caractère « quasiment planétaire ». Bénarès est un centre de pèlerinage depuis plusieurs millénaires tandis que le Kumba Melha réunit sur le Gange tous les douze ans plusieurs dizaines de millions de pèlerins pour ce qui est surtout une fête. Le bouddhisme, notamment chinois, présente des pèlerins, le premier d'entre eux qui nous soit connu étant Fixian (IIIe siècle). Le pèlerinage à La Mecque n'a pas besoin d'être évoqué puisqu'il est, pour l'islam, l'un des « cinq piliers » de cette religion, une véritable obligation à effectuer au moins une fois dans une vie.

Il nous paraît donc nécessaire de mettre en garde contre une interprétation de l'œuvre de Patinir trop étroitement inspirée par la logique du pèlerinage *homo peregrinans* par opposition à celle de *l'homo viator* et même si elle sert également notre argument. Le temps, orienté vers le salut ou plus prosaïque, est, en effet, une composante déterminante de la problématique du pèlerinage comme rite. Celui-ci s'inscrit en général dans un cycle qui peut concerner l'année, plusieurs années, la vie ou même plus, et sa durée, son rythme de progression du pèlerinage (étapes, vitesse de la marche, scansion par les

prières, incantations ou chants). La période du pèlerinage peut elle-même devenir sacrée avec suspension des hostilités, des poursuites judiciaires, etc. C'est en cela que le pèlerinage acquiert la dimension festive qui peut dégénérer, d'autant plus que temps sacral du pèlerinage et temps liturgique ne sont pas identiques selon Alphonse Dupront pour lequel il y aurait « une organicité propre du fait pèlerin ». Cependant, même dans les pratiques chrétiennes, le pèlerinage est, comme les rites, souvent soumis à des phénomènes astronomiques (et donc à une interprétation astrologique). Il s'inscrit dès lors dans un temps cosmique. Enfin, il convient de signaler que la notion de retour n'est pas intrinsèquement constitutive de celle de « pèlerinage ». Il s'ouvre ainsi sur l'infinité des espaces et du temps. On nous permettra de citer ici intégralement le paragraphe conclusif de l'article de M. Dupront : « En ce sens, le pèlerinage apparaît comme l'une des formes les plus totales de l'accomplissement des rites de passage. Au-delà de sa fragilité temporelle et par celle-ci-même, *transitus*, il est conquête de l'éternel. »

C'est comme toutes les religions que le christianisme intègre, à travers le pèlerinage, cette pulsion semble-t-il naturelle à la psyché humaine. Les formes primitives du monachisme non chrétien puis chrétien ont fait une place importance au moine itinérant ou gyrovague, souvent redouté tant par la population que, surtout, par les corps constitués. Le pèlerinage chrétien est longtemps associé à la notion de désert. Il peut être individuel ou collectif, physique ou « intérieur », religieux, spirituel, existentiel, culturel (le « voyage en Italie »), etc. Marsile Ficin, inspirateur s'il en est de la dernière Renaissance, est nourri d'images d'*homo viator* et exprime un sentiment d'exil de l'homme sur la terre. Parmi ces images médiévales, on peut citer le *Voyage de Saint Brandan* (1106), du moine anglo-normand Benedeit (Benoît), relatant en conte merveilleux la vie de ce saint. Il s'inspire d'une *Navigatio sancti Brenandi* rédigée en Basse-Rhénanie, texte lui-même influencé des *Imaran,* mythes païens irlandais relatifs à l'autre monde. En tant qu'il peut être initiatique, purificateur ou expiatoire, le pèlerinage est presque nécessairement d'inspiration plus ou moins doloriste mais prélude aussi souvent à une rédemption, voire un « revival ».

La Renaissance aura son impact sur l'image du pèlerinage. Reprenant sans forcément bien le savoir le thème universel du pèlerin licencieux, Chaucer parviendra à modifier en profondeur cette image austère du pèlerinage avec ses célèbres et malicieux *Canterbury tales.* Rabelais prendra sa suite avec le

Quart Livre. Le *Persile* de Cervantès peut aussi être assimilé à un récit insolite de pèlerinage Ces pratiques joyeuses et/ou aventureuses du pèlerinage s'oppose à celle de la *peregrinatio ascetica* médiévale. Lessing sera l'un des premiers à donner à la notion de pèlerinage une orientation résolument « moderne » avec son *Education du genre humain* (1780). La vie y apparaît comme un pèlerinage vers la vérité, néanmoins sous les auspices de la Providence. C'est la notion de « marche du genre humain ». Plus complexe, certes, aura été la notion de « Cité de Dieu en pèlerinage dans le temps », aspect essentiel de la vision augustinienne, selon Etienne Gilson.

La dimension expiatoire du pèlerinage ne doit pas être oubliée non plus. Bertrand Schnerb rappelle qu'au début du XVe siècle, Jacques de Lichterwelde, souverain bailli de Flandre, fit exécuter un bourgeois Gantois « au mépris des privilèges judiciaires de la ville »[172]. Il fut, pour cela, banni pour cinquante ans. Après deux ans de négociation, il dut démissionner et effectuer un pèlerinage d'expiation à Jérusalem. La notion de pèlerinage n'est donc pas totalement positive. Comme le relève Jacques Toussaert, les lieux de bannissement coïncident souvent avec les lieux de pèlerinage, notion qui est alors aussi assimilée à celle d'« amende » tarifée avec formulaires *ad hoc* et certificats à produire au retour. Pour l'échevinage de Gand, ces lieux sont Gand même, Lille, Arras, Tournai, etc., et ils sont classés selon le coût de rachat car un rachat monétaire reste bien sûr possible… Toussaert estime qu'« il serait risqué d'affirmer que les pèlerins de valeur seraient la majorité »[173]. Il note même que « certains pèlerins sont des professionnels »[174] marchant, dirions-nous aujourd'hui, pour le compte de tiers et moyennant espèces sonnantes et… trébuchantes. Une façon commode pour une ville de se défaire de ses indésirables est d'ailleurs d'en faire des pèlerins. Ainsi le traité d'Athis prescrit-il à « trois mille bourgeois »[175] des pèlerinages à Compostelle, Rocamadour et au Puy. Par définition, « qui fait beaucoup de pèlerinages est rarement un saint » ! Ainsi, « de toutes les peines judiciaires auxquelles recoururent les juges communaux au XIVe et au XVe siècles, le pèlerinage fut la plus employée »[176]. Le spectacle du pèlerin arpentant les chemins devait donc être encore, à l'époque de Patinir, fréquent et peu rassurant. Pour Johan Huizinga, « Les pèlerinages étaient aussi des occasions d'amusement de toutes sortes d'affaires amoureuses. Dans la

[172] In *L'Etat bourguignon,* Paris, Perrin, 2005, p.374.
[173] Op. cit., p. 278.
[174] *Idem.*
[175] *Idem*, p. 276.
[176] *Idem*, p. 275.

littérature, ils sont souvent traités comme des voyages de plaisir. Le chevalier de la Tour-Landry parle des dames avides de plaisir qui vont aux tournois et aux pèlerinages ; il cite des exemples de femmes qui entreprennent un pèlerinage comme prétexte pour aller à un rendez-vous d'amour»[177]. Quant à José Cubéro, il ne maque pas d'étudier le renversement de l'image du pauvre errant dans la mentalité – et la doctrine – chrétienne à la fin du Moyen-Âge, soit un passage de l'image terrestre du Christ à celle des « gens sans aveu » et autres « oiseux » stigmatisés par l'ordonnance de Jean le Bon de 1351 ou encore la Grande Ordonnance cabochienne, premiers jalons d'une longue législation répressive.[178]

Toussaert note également que, « en droit canon, l'exil était une peine grave »[179].Or l'origine de l'*homo viator* dans la civilisation judéo-chrétienne est particulièrement lourde au plan symbolique et s'en approche. Elle est en effet associée à Caïn, condamné à errer perpétuellement[180]. L'errance est ainsi d'emblée affectée d'un caractère plus qu'expiatoire mais de l'ordre de la damnation dans la mesure où le salut du meurtrier d'Abel n'est aucunement promis dans l'Ancien Testament[181]. Au-delà de la signification religieuse, voire mortificatoire et initiatique, l'*homo viator* comporte donc une forte symbolique temporelle de nature à imprégner une œuvre qui en ferait un de ses éléments majeurs et c'est, nous semble-t-il, le cas avec Patinir. En représentant si

[177] In *L'automne du Moyen Age*, op. cit. p. 167. Dans un entretien introductif (avec Claude Mettra) à l'édition que nous citons, Jacques Le Goff, évoque à propos de cette période de la « naissance du capitalisme, la considération pour le travail. Cette sacralisation du travail s'exprime avec force dans la malédiction qui pèse sur le mendiant valide, celui qui pourrait travailler et qui préfère vivre en parasite du travail des autres » (p. X). Jacques Le Goff mentionnant alors les travaux de Jean-Claude Schmidt, note que « le moment fort de la création de cette figure particulière, c'est le XVe siècle » et que « ces marginaux sont d'autant plus dangereux que ce sont des marginaux religieux, l'Eglise au XIVe siècle les qualifie d'hérétiques. C'est l'étiquette d'exclusion de la communauté. Au XVe siècle, ils sont également exclus mais qualifiés cette fois de mendiants valides » (idem).

[178] *Histoire du vagabondage du moyen-âge à nos jours* (Paris, Imago, 1999),

[179] Idem, p. 275. Dans un autre registre, on peut noter que l'un ou l'autre des quatre éléments (air, terre, feu, eau) caractérise généralement les lieux sacrés « païens » avec une prévalence,pour l'eau des sources ou des fleuves dont l'eau, renouvelée, est un facteur de purification, et, pour la terre, des montagnes avec de nombreuses montagnes sacrées dont le gravissement inclut la dimension d'épreuve, des « plaines éternelles » ou autres vastes étendues pouvant cependant aussi avoir un tel caractère sacré. On voit ainsi qu'un grand nombre des éléments constitutifs de la symbolique du pèlerinage se retrouvent dans l'iconographie patinirienne. Décrivant le « Puits de Moïse » de la célèbre Chartreuse de Champmol, Bertrand Schnerb constate que « le symbolisme de l'eau se mêlait à celui de la mort dans le thème de la Fontaine de vie [thème patinirien s'il en est], de la Résurrection et de la Rédemption » (p. 132).

[180] « Tu seras un errant parcourant la terre » (Genèse 1,*12*), « Si quelqu'un tue Caïn, on le vengera sept fois et Yahvé mit un signe sur Caïn afin que le premier venu ne le frappât point » (Genèse, 1,*15*). Genèse 1,17 enseigne que Caïn devint un constructeur de ville et il donna à la ville le nom de son fils Hénok.

[181] Il fait ainsi partie avec Barrabas (dont la vie a été échangée avec celle du Christ) et saint Jean, des trois êtres bibliques potentiellement éternels sur terre, le Christ étant remonté au ciel et le corps de Marie y ayant également été élevé par les anges (*asumpta est ab angelis*).

fréquemment des scènes d'*homo viator*, il exprime assurément une forte préoccupation du temps sinon, justement, d'éternité. Toute la question nous paraît alors être d'évaluer la réalité de sa dimension religieuse et, le cas échant, son intensité. Postuler d'emblée la représentation exclusive de l'*homo peregrinans* nous paraît aboutir à éluder une telle question[182]. D'autant qu'elle peut masquer l'ambiguïté même de ces pèlerinages qui dirigent souvent les petits personnages de Patinir vers des lieux manifestement païens.

Très intéressante est, bien sûr, la rencontre entre les deux thèmes du *peregrinans* et du *viator* sous la forme du chevalier errant. Celui-ci est très présent dans la littérature médiévale. Elle le figure à la recherche d'exploits qui ne sont pas nécessairement d'ordre religieux mais peut-être « idéal », si tout exploit est à interpréter comme un dépassement de soi, voire de la condition humaine courante. Cette rencontre de l'idéal intemporel du guerrier et de l'idéal chrétien connaîtra d'ailleurs à la fin du Moyen Age, pendant la Renaissance et même après, un regain dans le cadre, notamment, de l'importante littérature que l'on peut qualifier de propagande, destinée à justifier ou soutenir l'intérêt pour la croisade. On doit citer ainsi, parmi tant d'autres, les *Voyages* de Jean de Mandeville dont plus de 250 manuscrits sont encore conservés, ou encore *le Songe du Vieil Pèlerin* de Philippe de Mézières, conseiller des rois de France. Ce texte écrit en 1389 contenait un important projet de croisade. Cette littérature héroïque se développa avec, par exemple, les innombrables avatars du célèbre Amadis des Gaules, et elle diffusa largement à partir du duché de Bourgogne. Les ducs puis l'empereur Maximilien et enfin Charles Quint en furent abreuvés dans leur jeunesse avec, dans le cas de Charles le Téméraire, les résultats parfois désastreux que l'on sait pour les terres lorraines et flamandes. Souvent jugée anachronique[183], la création de nombreux ordres de chevalerie en est aussi un effet, en particulier celle par Philippe le Bon en 1430 du toujours existant Ordre de la Toison d'or,

[182] Des raisons méthodologiques s'imposent aussi pour limiter la portée de cette interprétation moralisante : à supposer même qu'elle en ait une plus ou moins intentionnelle, une œuvre d'art, *a fortiori* celle d'un grand artiste, d'un grand créateur, cas évident de Patinir, ne saurait être ramenée à une signification unique, ce rêve ancien des sémiotechniques utilitaires, dont celles des intellectuels depuis Quintilien et, en tout cas, depuis le célèbre « tout ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement ». Il semble ensuite qu'une telle conviction fasse problème au regard de l'ambiguïté presque constitutive des dispositifs symboliques en général, ambiguïté perpétuellement rencontrée chez Patinir en particulier chez qui ils sont infiniment riches et, comme souvent, à des niveaux de sens eux-mêmes multiples.

[183] Johan Huizinga emploie l'expression d'« idéal chevaleresque attardé » dans son *Automne du Moyen Age*, op. cit. p. 67. Dans la même page, il rappelle que « Science, foy et Chevalerie sont les trois lis du *Chapel des fleurs de lis* de Philippe de Vitry » et il observe qu'entre la science et la chevalerie « c'est l'idéal chevaleresque qui a la portée la plus grande, parce qu'il contient, outre la valeur éthique, une variété d'éléments esthétiques qui exercent sur les esprits la plus grande suggestion ».

sur une inspiration initiale mythologique et bien peu chrétienne comme l'indique son nom, allusion à la légende de Jason, autre voyageur s'il en est puisque membre des Argonautes[184]. Pendant une grande partie du XVe siècle, la gestion de cet ordre tendit d'ailleurs à privilégier la nomination de membres en provenance des provinces du Nord, provinces dont le duché de Bourgogne allait tirer « le plus clair de ses revenus »[185]. Il faut enfin se rappeler qu'en Europe du Nord, un voyage très particulier hantait l'esprit de la noblesse, le « voyage (*reise*) de Prusse » voyage que « des nobles occidentaux venus de tout l'Occident effectuaient pour combattre aux côtés des Teutoniques – qu'on appelait les "seigneurs de Prusse" – contre les peuple baltes, essentiellement les Lituaniens, encore païens »[186]. Ce voyage de Prusse devint le « voyage de Hongrie », lequel déboucha sur la défaite retentissante mais présentée comme « héroïque » de Nicopolis devant le sultan Bajazet (Bayazid Ier) en septembre 1396. Philippe le Hardi dut payer une somme exorbitante (200 000 ducats soit 700 kilos d'or non compris d'importantes dépenses annexes) pour payer la rançon de son fils Jean Sans Peur et, à cette fin, instaura dans tout le duché une fiscalité exceptionnelle qui fut particulièrement ressentie en Flandres.

A sa façon, Erasme, grand voyageur et, semble-t-il, bon cavalier, donna au chevalier errant une dimension humaniste avec son *Enchyridion*. Panofsky estime même que c'est « dans un tel livre » que Dürer a pu trouver la révélation d'« une foi chrétienne si virile, lucide et forte » pour son extraordinaire gravure de 1513 *Le Chevalier, la Mort et le Diable* que Patinir a certainement vue. Dans *La Vie et l'Art d'Albrecht*[187] *Dürer,* Erwin Panofsky rappelle d'abord que « la comparaison entre le chrétien confronté à un monde hostile et un soldat se préparant à la bataille remonte à saint Paul qui parles des "armes avec lesquelles nous combattons" (II. Cor., X,3) et exhorte les fidèles à "revêtir l'armure de Dieu", la "cuirasse de la justice", le "bouclier de la

[184] Pour Johan Huizinga, au regard de l'idée dominante que nous nous faisons de la Renaissance, « si, au contraire, nous embrassons d'un seul regard le monde franco-bourguignon du XVe siècle, voici l'impression qui se dégage : la gravité mélancolique, faste barbare, formes bizarres et surchargées, imaginations usées, toutes les caractéristiques de la décadence de l'esprit médiéval » (in *L'automne du Moyen Age*¸op. cit. p. 332). On peut penser que Patinir marque déjà une rupture ou se teint à l'écart de ces manières d'être. Car, comme le note aussi Huizinga, à la cour des Habsbourg prévaut encore l'étiquette bourguignonne : « Les Habsbourg héritèrent de ce protocole et le léguèrent à l'Espagne et à l'Autriche où, jusqu'aux temps les plus récents, il continua à fleurir.» (id. p. 43). Huizinga est également cruel pour l'art dit des « primitifs » flamands : l'esprit de cet art lui paraît être « un esprit plutôt décadent que primitif, esprit d'analyse et de spéculation à l'infini » (p. 278).

[185] In *L'Etat bourguignon,* Bertrand Schnerb, Paris, Hazan, 2007, traduit par Dominique Le Bourg, p. 114.

[186] *Idem*, p. 118.

[187] *La Vie et l'Art d'Albrecht Dürer,* Paris, Hazan, 2007, p. 239.

foi" et le "casque du salut" (Ephès., VI, 11-17) ». Il signale ensuite que « cette même métaphore demeure courante dans les écrits du Moyen Age et se retrouve dans les xylographies du XVe siècle »[188]. Il note que « les personnifications de la Mort et du Diable sont liées à un autre thème très proche, celui du "pèlerin chrétien" » et que ces deux thèmes « s'entremêlent » au point que « l'on assiste à une fusion complète » avec l'observation suivante : « le symbole séculaire de l'échelle leur servant de symbole commun »[189]. Il rappelle que, dans son journal de voyage aux Pays-Bas[190], Dürer s'indigne de ce qu'il croit être l'assassinat de Luther et somme Erasme de se situer en ces termes : « Ecoute, ô chevalier du Christ [*du Ritter Christi*], viens te ranger aux côtés du Christ Notre-Seigneur (…). »[191]

Avant même les croisades, de nombreux pèlerins chrétiens se rendaient, bien sûr, à Rome mais aussi sur ce qu'on appelle encore aujourd'hui les « lieux saints ». Des récits de ces voyages-pèlerinages en Orient, parfois réalisés à finalité d'espionnage des positions musulmanes comme celui de Ghillebert de Lannoy pour le compte du duc de Bourgogne Philippe le Bon, mais aussi des guides à l'intention des pèlerins vinrent, dans certains cas avec quelques illustrations, alimenter les imaginations occidentales. La publication, somme toute peu de temps après La *Jérusalem délivrée* du Tasse (1580), de *Don Quichotte de la Manche* (1605), cherchant à ridiculiser la veine chevaleresque largement théorisée par le Catalan Lulle à la fin du XIIIe siècle avec son *Libro de le orden de Caballería*, ne lui nuira guère et le « grand siècle » ne manquera pas de lui consacrer quelques chefs-d'œuvre comme *Le Cid*. Quant à la publication par Buchanan de la première partie du *Pilgrim's Progress* (1678), elle intervient peu avant *La Guerre sainte* (1682). Un écrivain américain du XXe siècle, aujourd'hui un peu oublié, Walter Percy (1916-1990), devait même reprendre le thème du pèlerinage de la vie. Souvent présenté comme se situant entre l'existentialisme et le néocalvinisme américain, il a largement développé l'idée que l'homme n'est pas chez lui sur terre, mais en exil, un simple « pèlerin », de passage, reprenant ainsi *l'homo viator* de Gabriel Marcel, philosophe tardivement venu au catholicisme. Walter Percy devait d'ailleurs lui-même se convertir au catholicisme, semble-t-il pour s'éloigner d'une conception réformée orientée vers l'Apocalypse et « reprendre pied dans le monde quotidien des choses ». Peut-on trouver mots

[188] *Idem*.
[189] Idem.
[190] *Journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520 et 1521,* traduction de Stan Hugue, Editions Dédale, Maisonneuve et Larose, 1993.
[191] Idem.

qui correspondent mieux à l'univers de Patinir ? Mais c'est souvent aussi, on peut en convenir, sous la « simple » forme d'*homo viator*.

Enfin, il convient malgré tout de ne pas oublier que l'essentiel de cette œuvre est bien consacré à d'immenses paysages panoramiques, les fameux « paysages cosmiques ». Il ne faut pas oublier non plus que ces paysages proposent par ailleurs d'innombrables activités stables et ayant atteint un haut niveau de développement et donc de sédentarisation : non seulement des fermes et villages solidement installés avec leurs paysans, leurs bergers, leurs familles, leurs bûcherons, leurs enclos et « auberges », leurs amis qui se parlent (et bien sûr…leurs ermites[192]), mais aussi des villes et des ports nombreux, vastes et industrieux[193]. C'est d'ailleurs bien sur ces paysages et notamment celui, somptueux, du fond supérieur de la *Tentation de saint* Antoine que la communication visuelle du Prado pour la promotion de son exposition de 2007 s'est appuyée, bien plus que sur les représentations de pèlerins et autres petits personnages isolés. Quant au catalogue monographique, il reprend en couverture l'embarcation de Charon, passeur plus que pèlerin. Il y a, indiscutablement, l'expression d'un rapport au monde chez Patinir, comment pourrait-il en être autrement ? Ce rapport nous paraît, on l'aura compris, complexe. Au-delà d'une apparente stabilité et sérénité, il

[192] Personnage ambigu dans toutes les cultures, l'ermite, qui fait forcément système avec l'*homo viator*, pouvait (peut encore dans certains pays) conférer à une bourgade une certaine attractivité et stimuler certaines activités économiques, hôtelière ou autre. Avoir son ermite pouvait aussi faire partie d'un certain train de vie. Lors du colloque sur *L'exégèse du paysage*, INHA, Paris, 2007, une intervenant a décrit une importante propriété de Richelieu dans laquelle était prévu un refuge pour ermite. Un des derniers ermites mondains ou s'inscrivant dans un comportement mondain ainsi connus a bien sûr été Jean-Jacques Rousseau hébergé dans une propriété aristocratique à Ermenonville où il mourut mais où il put aussi travailler à l'édition posthume de ses célèbres *Confessions.* On peut signaler aussi l'ermite de bois parlant, placé parmi tant d'autres automates, dans le célèbre jardin de Hesdin, d'une surface de 940 hectares, créé en 1295 près d'Arras, par Robert d'Artois et devenu propriété des ducs de Bourgogne. Ce jardin constituait, notamment en raison de ces automates actionnés par l'eau, une curiosité de réputation européenne. Il a notamment inspiré Philippe de Beaumanoir *(Jehan et Blonde)* et Guillaume de Machault lui consacre des lignes éblouies. Régulièrement amélioré et restauré, ce jardin initialement conçu par Thierry d'Irecon fut, entre autres, remis en état par Melchior Brœderman à la demande de Philippe le Hardi. Les troupes de Charles Quint le brûlèrent le 17 juillet 1553. Par l'association entre jardin et automates, Hesdin illustre la conception du jardin comme nature reconstituée et artificielle.

[193] Le lecteur d'un Etat « centralisé » de longue date comme la France peut ne pas forcément bien saisir l'importance du phénomène « ville » comme lieu d'identification identitaire collective. Une grande partie de l'histoire des Flandres et celle qui intéresse notre travail en particulier, est, en fait, celle de la fierté ombrageuse de villes attentives au maintien de leurs traditions, et à leur reconnaissance comme acteur politique majeur dans tous les sens de ce qualificatif. Il n'est pas exclu, loin de là, que Patinir exprime à sa façon cette réalité. A tout le moins, il s'y intéresse. Par ailleurs, sans que l'on puisse conclure à une opposition ville-campagne dans le monde patinirien, il traduit peut-être un sentiment d'éloignement entre ces villes puissantes et des campagnes « archaïques ». Une approche pluridisciplinaire du monde patinirien serait certainement intéressante aussi du point de vue de l'écologie et de l'aménagement du territoire.

est mobile et mouvant et ne relève ni de la seule métaphore du pèlerinage, ni d'une approche simplement dévotionnelle, voire fondamentalement religieuse et chrétienne.

Paysage et utilité

Mais quelle est, enfin, pour « l'homme médiéval », la sensibilité réelle au paysage ? Il est vrai que, Paul Zumthor mentionne Patinir dans un passage où il s'interroge sur l'éventualité d'une « place pour l'émotion esthétique »[194] dans le réseau qui emprisonne ainsi l'homme de toute part et dont le terroir est le principal support. En d'autres temps, questionne-t-il aussi, « le territoire est-il perçu comme un paysage ? » ou encore « arrive-t-il à l'Occidental du Moyen – Age de juger beau son environnement familier ? »[195] On sait que la réponse encore aujourd'hui souvent donnée serait que le paysan (l'agriculteur, l'exploitant agricole) est (aurait été) le dernier à avoir une perception esthétique de son environnement tant il entretient avec lui un rapport strictement utilitaire[196], et qu'une éventuelle conversion actuelle serait suspecte puisqu'elle vise une nouvelle source de rémunérations[197]. L'exploitant agricole, récemment encore pollueur majeur pour ne pas envisager davantage, deviendrait par un retournement paradoxal et purement opportuniste, le dernier gardien de la qualité écologique et paysagère de l'environnement rural, et donc subventionné à cette fin en substitution des

[194] In *La Mesure du monde*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 90.
[195] *Idem*, p. 86.
[196] L'influence du syndicalisme chrétien, longtemps très actif dans les milieux agricoles, n'y est certainement pas étrangère.
[197] Joachim Ritter, pour qui « le paysage c'est la nature esthétiquement présente » (p. 59), distingue la « nature objet » et la « nature paysage ». La quatrième page de couverture de la récente réédition de son *Paysage* (traduction Gérard Roulet, Besançon, Edition de l'Imprimeur, 1997) rappelle la thèse de cet auteur selon lequel « l'émergence du sentiment esthétique de la nature comme paysage naît du divorce entre l'homme et la nature » et que « la fonction esthétique de la modernité s'est construite sur la perte de la conception théorique aristotélicienne qui conçoit la nature comme totalité. Mais l'homme, séparé du cosmos, peut devenir libre et responsable pour le monde comme pour lui-même ». Ritter écrit lui-même qu'« étant la nature visible propre à l'existence terrestre ptoléméenne, le paysage procède donc à la fois historiquement et objectivement du divorce qui caractérise la structure de la société moderne » et que, par un « large mouvement », l'esprit « confie au sens esthétique la tâche qui revenait à la "théorie" afin que demeure présente, sous la forme du paysage, la "totalité de la nature" qui sans lui nous échappe nécessairement » (p.81). Et, avant de préciser que le sens esthétique est dès lors un véritable « organe », il précise que ce le paysage n'est aucunement un « jeu gratuit », une « fuite dans l'illusion ou le rêve (suicidaire) du retour au monde originel et encore sain » (*idem*). Un peu auparavant, « la nécessité d'une vérité médiée par l'esthétique » lui paraissait « fondée par le rapport à la nature "copernicienne" de la science naturelle, c'est-à-dire une nature "objective" coupée du contexte de l'existence et de l'intuition » (p. 73). On sait que Ritter construit son propos largement autour d'un célèbre poème de Schiller dédié à Jean-Jacques Rousseau, « La promenade ».

fameuses « aides » (plus de 50% du revenu) de la Politique Agricole Commune européenne[198]. Zumthor note que la poésie romane et germanique témoigne au XIIe et XIIIe siècle d'une sensibilité aux formes de la terre, à la végétation et aux effets de lumière, mais sans développements descriptifs et en se conformant, justement, à des « stéréotypes », des détails minimalistes chez les peintres dits « primitifs ». C'est à la fin du XIIe que les choses bougeraient : forêt luxuriante sur le manuscrit de *Carmina Burana,* intérêt narratif, avec un vocabulaire de plus en plus diversifié, pour le paysage dans la littérature romanesque émergente. Il convient cependant de citer ici intégralement quelques-unes de ses lignes dans la mesure où elles font écho à des observations fréquemment faites sur Patinir lui-même comme on l'a déjà vu : « Néanmoins, les textes ne font que tendre ces mots, sans autre appareil, comme des trompe-l'œil sur ce qui sans doute n'est pour leur auteur qu'un *vide*[199]. Parfois, un vertige semble les prendre, ils accumulent les mots comme pour suggérer indistinctement, l'indicible. Yvain, aux vers 762 et suivants du roman de Chrétien de Troyes, franchit en une phrase montagnes, vallées, forêts, "lieux étranges", félons passages, défilés périlleux, roncier obscur »[200]. Une fois encore, pouvait-on espérer trouver plus exacte évocation de certaines composantes types du paysage patinirien, composantes que nous qualifierons de « médiévales », par opposition aux larges estuaires de la nouvelle économie ? Toutefois, reprenant les analyses actuelles signalées plus haut, Zumthor constate, à partir des statistiques lexicales de Gallais[201], qu'« il faut dire tout net que le Moyen Age ignore le paysage », en constatant que le caractère fondamentalement pratique du vocabulaire employé « empêche l'émergence d'un "paysage" proprement dit, représentation d'une beauté naturelle dans laquelle l'homme se complaît sans lui chercher d'autres significations ». Et de noter que les figurations d'extérieurs campagnards, quand elles apparaissent dans la peinture des XIII et XIVe siècles, ne font qu'exalter le travail humain, en tant qu'« œuvre de l'Eglise ». Ce serait vers le milieu du XVe siècle, « alors même que s'engage la grande aventure maritime de l'occident » souligne-t-il justement entre parenthèses, que se développe en peinture « l'ornementation paysagère » (Jan Van Eyck, Petrus Christus, Fouquet, Dürer) et « avec Patinir et Altdorfer, au tournant du XVIe siècle, la démarche est devenue irréversible » quoique « une conception cosmique

[198] On attend avec la plus grande crainte que les politiques paysagères voire les paysages eux-mêmes, soient désormais définies prioritairement par les grandes organisations agricoles.
[199] Souligné par nous.
[200] *Op. cit.* p. 87-88.
[201] P. Gallais *Lexique statistique des* realita *chez quelques romanciers des XIIe et XIIIe siècles,* Prisma, IV, 2, (1988) et *Terre chez le romanciers français du Moyen-âge,* Prisma, II, (1986).

préside encore à un élan adorateur (païen ?) qui cent ans plus tard atteindra son apogée chez Rubens, Ruysdael, Rembrandt et aussi Poussin, Claude Lorrain, tant d'autres »[202].

[202] Op. cit. p. 89-91.

Chapitre 4.
Les origines du paysage patinirien

Le lyrisme du paysage patinirien tranche assurément avec bien des caractéristiques habituellement reconnues à l'art flamand et notamment son « réalisme ». Sur certains points il peut y avoir débat : le paysage patinirien est-il onirique comme l'ont perçu les surréalistes ? Ou participe-t-il, justement, de l'esprit de description attentive, cartographique, d'une nature perçue ou simplement rendue plus figée mais abritant aussi une réalité humaine active, même si elle est diffuse ? Patinir n'est-il pas, malgré sa spécificité patente, en accord avec les principaux topos paysagers de son temps ? On peut citer la formule de Panofsky selon lequel « l'humble respect du détail, allié à une conception mystique d'une inspiration "venue d'en haut" fut un trait exclusivement nordique »[203]. Quoique s'inscrivant dans une réflexion sur l'opposition Nord-Sud, elle s'applique assez bien à Patinir. De fait, ses premiers plans détaillés, son dégradé régulier des couleurs, son goût des détails curieux voire anecdotiques ou spectaculaires, son traitement des feuillages en « pointillés », ses massifs en surplomb, ses roches biomorphes, ses villes étagées en arrière-plan sur d'amples zones fluviales ou portuaires et, bien sûr, ses vues plongeantes, bien des éléments considérés comme le caractérisant sont également déjà présents dans l'art « flamingant ». L'innovation patinirienne n'est donc pas radicale mais procède, modalité courante de l'innovation, plutôt par développement ou systématisation, voire hypertrophie de schémas déjà en cours. D'autant que ces emprunts et cette systématisation portent, on le voit, sur des éléments souvent porteurs d'une forte dimension temporelle aux différents sens courants de cette notion comme aux sens plus symboliques dont le sens théologique.

D'où vient, en effet, le paysage patinirien et dans quel contexte se situe-t-il ? Du point de vue des dates, la vie de Patinir s'inscrit dans une période

[203] In *La Vie et l'Art d'Albrecht Dürer*, *op. cit.*, p.19. Le problème est que l'un des deux traits types attribués à l'art italien (« la recherche de l'universalité », l'autre étant la « rationalisation ») est également attribuable à Patinir avec, certes, un sens différent, sans doute, des deux mots. On pourrait d'ailleurs conjecturer que ces vastes paysages industrieux, assurément animés par une sorte de main invisible, relèvent aussi de la rationalité au sens que la science économique donne à ce terme.

complexe pour le paysage occidental : « au goût des détails de paysage – fonds composés avec soin – tendance qu'illustrent le courant néogothique aussi bien que les emprunts italiens aux gravures de Dürer, s'oppose la fermentation de la vie, l'aspiration à représenter l'homme et la nature comme intimement unis, participant à un même rythme cosmique : Giorgione et Léonard, Bosch et Patinir, Dürer encore et Altdorfer en sont les représentants »[204]. Point intéressant et peut-être inattendu tant l'humanisme a une image lettrée et peu rurale, Claude Lauriol relève que cette peinture présente deux aspects complémentaires de l'humanisme à son apogée : la philosophie panpsychiste et la poésie du primitivisme. Elle estime alors que « la notion de paysage, revêtant la forme d'une sympathie universelle, non seulement établit le nouveau rapport entre l'homme et la nature mais conduit au "paysage pur" qui se constitue comme genre à la fin du XVIe siècle »[205]. Avant de se constituer ainsi comme genre, ce paysage pur « s'annonce déjà chez Bosch, Patinir, Altdorfer, Breughel et dans certains paysages vénitiens »[206].

Nous faisons nôtre cette approche synthétique de l'histoire de la naissance du paysage occidental dans laquelle il ne faut pas oublier, bien entendu, l'apport essentiel, surtout en Europe du Nord, des miniatures. Avec les enluminures, gravures sur bois puis vignettes sur incunables et imprimés[207], elles sont

[204] In *Les Influences réciproques du paysage nordique et du paysage italien pendant la Renaissance*, thèse présentée à l'Ecole du Louvre, 1952, (tapuscrit, cote 4 TH 471 à la bibliothèque de l'INHA) p. 252. Nous nous sommes souvent inspiré pour ce chapitre de ce travail en espérant ne pas l'avoir trahi. Nous avons d'ailleurs eu le plaisir de rencontrer cet auteur, encore à l'œuvre sous les arcatures métalliques de la bibliothèque de l'INHA et l'avons informé et remercié de ces emprunts.

[205] *Idem*, p. 73.

[206] *Idem*.

[207] Huizinga estime ainsi que « vers la fin du Moyen Age, à la parole du prédicateur se joignit une nouvelle forme de représentation : la gravure sur bois, qui pénétra dans tous les rangs de la société » (in *Le Déclin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980, p. 149). Dans *Nature et paysage, L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance* (actes des journées d'études organisées par l'Ecole nationale des chartes, Paris, Ecole des Chartes, 2006) Philippe Desan considère de façon assez catégorique que le paysage est « né vers la fin du XVe siècle dans les miniatures, principalement dans les fonds de peinture ou fenêtres situées dans les tableaux aux sujets historiques (…).» (p. 39, en introduction de sa contribution « Montaigne paysagiste ».). Une partie importante de cette contribution démontre le passage parfois insensible chez Montaigne de la notion de nature à celle de jardin. Celui-ci se caractériserait notamment par une sélection et une « concentration des éléments naturels (…) », il « forme un paysage dans son ensemble » (p. 47). Dès lors, « le jardin n'est pas l'équivalent de la nature, il représente un morceau déplacé de la nature » et il en est aussi « une forme condensée » (idem). C'en est aussi une forme esthétisée et apaisée : « Montaigne s'étonne encore de la beauté des paysages, mais une fois encore c'est un jardin qu'il décrit » soit « La nature comme jardin, le jardin en remplacement de la nature » (p. 48). Commentant un article d'Augustin Berque sur le sentiment de la nature (*shizen*) au Japon, Philippe Descola constate que ce terme de *Shizen* n'implique pas de « retrait de l'homme par rapport au monde au monde ». Il note alors qu'« un tel holisme permet d'éclaircir le paradoxe du jardin japonais. Comble apparent de l'artifice, ce haut lieu de la culture nippone ne vise pourtant pas à témoigner d'une domestication obsessive

encore souvent contemporaines des artistes cités ci-dessus, et malgré leurs dimensions réduites, ont souvent su intégrer des paysages. Ceux-ci peuvent être d'une ampleur remarquable même si le néogothique de la fin du XVe et du début du XVIe siècle conduira temporairement, et notamment en Italie, à un certain retour vers le paysage - jardin, clos et intime, l'*hortus*, ou à de nouveaux schémas narratifs (fin de la fusion panoramique, schématisme, primat du récit)[208]. Quant aux enlumineurs, quelles étaient leurs relations avec les peintres ? On sait que ce sont souvent les mêmes. Ainsi par exemple, à Tournai, ville qui fut longtemps capitale royale, « le métier d'enlumineur est, comme le rappelle Dominique Vanwijnsberghe, documenté dès 1365 mais il n'atteindra sa reconnaissance "*de jure*" qu'après la révolte démocratique de 1423 où il est mis sous la bannière des orfèvres. Il est probable que le métier soit lié à celui de peintre. Il semble (…) qu'il existait une forme d'organisation de la production enluminée mais rien de précis avant 1423. Quelques articles relatifs aux enlumineurs apparaissent dans les ordonnances de 1480. Il ressort de ces ordonnances que le métier des enlumineurs est subordonné à celui des peintres »[209].

La place du paysage dans l'enluminure, espace contraint s'il en est, a paradoxalement permis des expériences et des progrès significatifs dans la sélection et l'organisation des éléments types du paysage. Ainsi, dans les *Très riches heures du duc de Berry* la scène du réchauffement des pieds en hiver propose-t-elle un paysage assez ample avec, comme presque toutes les autres planches de cette œuvre célèbre, ces nombreux petits personnages anonymes et plus ou moins affairés. Ils contribuent à donner peu à peu cette poésie et cette humanité aux représentations du milieu « naturel » qui cesse ainsi, progressivement, d'être celui des batailles, des dragons ou des scènes religieuses mais qui a encore, justement, besoin de

de la nature, mais bien à offrir au plaisir de la contemplation une représentation épurée du cosmos.» (*Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 56).

[208] Dans leur contribution (« Gerard David : origenes y repercusiones del paisaje flamenco ») à la brochure accompagnant l'exposition *Gerard David y el paisaje flamenco* du Musée Thyssen-Bornemisza, Till-Holger Borchert et Manfred Sellink indiquent que « c'est précisément dans les miniatures parisiennes de la moitié du XVe siècle, et dans les tapisseries de la même époque que se détecte un intérêt croissant tant pour la définition de motifs paysagers que pour la définition d'un espace pictural » (traduit par nous, p. 98). Dans ce même article, les deux auteurs notent que la conception du paysage restait cependant très différente entre pays du Sud et du Nord de l'Europe, la fidélité topographique et l'identification territoriale dominant au Sud dès le XIVe siècle (le Bon gouvernement de Lorenzetti) et s'opposant, au Nord, à une accumulation de détails à finalité narrative sans notion claire de l'espace et ayant une fonction ornementale, la perception globale se développant progressivement. A supposer que cette opposition Nord - Sud soit réellement déterminante, il ne s'agit là sans doute que d'effets dont les déterminants demeurent à identifier.

[209] In « L'Enluminure à Tournai au Moyen Age », in *Revue belge d'archéologie*, Bruxelles, LXXII, 2003, p. 29.

tels personnages pour se justifier et ne peut encore être proposé pour lui-même. Les Frères de Limbourg proposent également des scènes d'extérieur non urbain, cette périphrase un peu lourde permettant d'éviter l'expression de paysage. En effet, si bien des éléments de ce qui deviendra peu à peu le paysage sont réunis dans des chefs-d'œuvre comme ces *Très riches heures du duc de Berry*, il n'est aucunement certain que leur intention ait été de réaliser expressément ce que l'on qualifiera peu à peu ainsi. Il semble s'agir surtout de présenter les composantes nécessaires de *scènes* diverses de la vie rurale accompagnant les activités des princes.

Simon Marmion, qui participa à la décoration du fameux banquet du Faisan, est connu pour des paysages s'étendant à l'infini, Dans les *Heures de Berlin*, il propose notamment un saint Jean dans un large paysage avec rivière, roches, villes, navires. Une *Fuite en Egypte* y donne également lieu à un paysage spectaculaire. Dans ce recueil, le *Baptême du Christ* présente d'ailleurs déjà des éléments iconographiques patiniriens : désert disparaissant dans le fond, château puissant et complexe, rives spectaculaires, moulin minuscule. Mais l'horizon est bas et la vue n'est donc pas à vol d'oiseau. Ce sera également le cas avec l'*Apparition aux bergers* et un *David en prière* des Heures Trivulzia ou encore les *Grandes Chroniques* de Saint-Pétersbourg où l'évocation des croisades permet des paysages côtiers avec des grandes nefs. Mais il faut surtout évoquer ses *Visions de Tundall*, étonnamment proches de l'évocation de l'enfer du Styx de Patinir. Dans le Livre de prières de Charles le Téméraire, Lieven van Lathem, qui a beaucoup travaillé à Anvers et a pu être connu de Patinir, propose de petits paysages aux couleurs douces et tendres avec villes côtières, roches « patiniriennes », fleuves serpentant longuement, grands ciels d'un bleu léger. Ce sont d'ailleurs souvent ces ciels apaisés, malgré quelques nuages parfois, et aux horizons assez bas, qui, avec un réalisme sans grand lyrisme, confèrent à ces œuvres une tonalité fort différente de l'atmosphère patinirienne. Mais force est de constater qu'y est en place l'essentiel des détails types du paysage de Patinir. Il reviendra cependant à celui-ci, en changeant le point de vue et en introduisant sa remarquable poésie, de faire œuvre authentique de créateur. Remarquons aussi que Patinir, en rupture avec la logique des livres d'Heures, semble peu sensible au phénomène des saisons, ce qui accentue chez lui l'impression d'atemporalité que nous y percevons, de présence d'un temps moins anecdotique ou de l'ordre de la sensibilité. Le développement pictural semble ainsi devoir autant à l'enluminure et à la miniature qu'à la peinture de

chevalet ou murale, avec les autres « schémas » qui ne peuvent qu'en découler et notamment l'art du détail. Et, comme en France, peut-être aussi une conception plus intime et personnelle du rapport à l'« œuvre », non perçue comme telle mais davantage comme illustration, comme image.

On notera aussi que, déjà moins intimement marqués par les schémas iconographiques byzantins en matière de représentation des traits humains comme en matière de représentation de la nature, les artistes du Nord ont peut-être bénéficié d'une moindre attention vigilance de la part des instances normatives (doctrinaires et théoriciens de l'art divers notoirement absents aux anciens Pays-Bas jusqu'à Van Mander, mais aussi Eglise[210]) et, dès lors, d'une plus grande liberté d'innovation. A l'inverse, ils n'ont – peut-être – pas joui de la même culture esthétique savante dans leur environnement social. Entre Nord et Sud, des tendances spontanées ont, considère-t-on souvent, différencié les deux mondes : le réalisme au sens courant du mot (plutôt nordique) et l'harmonie (plutôt italienne), les matériaux et instruments du peintre[211] variant corollairement selon les uns et les autres. Autres différences : les efforts et les choix dans la maîtrise de la mise en place avec, par exemple, des approches différentes de la perspective (moins scientifique au Nord), ou encore, compte tenu de facteurs d'environnement, un certain décalage dans l'intégration des thèmes profanes. Encore qu'il convienne, on le sait, d'être prudent avec des caractérisations et localisations aussi générales et définitives.

« C'est au XVIe siècle que le *paysage*, de même que le *genre*, prend dans la peinture des Anciens Pays - Bas, les aspects d'un domaine particulier », estime aussi Fierens Gevaert[212] après avoir constaté que les Frères de Limbourg vivent encore des abstractions médiévales : ils dessineraient d'admirables architectures, mais ignoreraient la perspective aérienne, n'auraient aucune liberté dans le rendu des arbres, peindraient des rivières en

[210] Ainsi que le rappelle Jacques Toussaert (*op. cit.* p. 352) « Huizinga, de son côté, a bien montré comment l'homme des Pays-Bas n'avait pas attendu la Renaissance pour s'affranchir d'une culture cléricale ».

[211] Dans *L'Art flamand des origines à nos jours,* Quentin Vermersch indique « les qualités réputées typiquement flamandes : un réalisme méticuleux, un coloris puissant, un catholicisme dévot » (Fonds Mercator, Paris, 1990, p. 255). Dans *Le Siècle de Van Eyck, le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, Manfred Sellink évoque Bartolomeo Fazio, mort en 1547, qui, dans son *De viris illustribus* et à propos de Van Eyck, « considéré comme le peintre le plus important du temps », décrit, « plein d'admiration, la virtuosité de sa technique picturale et le prodigieux "réalisme" de la représentation. Les paysages occupent une place de choix dans l'abondance des éloges faits au peintre (…) » (p. 213).

[212] In *Le Paysage flamand (XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles)* catalogue de l'exposition rétrospective, MRBA de Belgique, Bruxelles 1926, préface, p. V.

argent, répandraient l'or sur de nombreux feuillets. Il estime aussi que « Melchior Brœderlam pourrait figurer parmi les plus raffinés des Siennois »[213] . En revanche, à propos des frères Van Eyck, les sept enluminures des Heures de Turin et de Milan, « données par les uns à Hubert, par les autres à Jean, ne sont plus des *images* fascinantes comme celles des Heures de Chantilly, mais des tableaux stupéfiants pour la perspective, la substitution des valeurs aux tons, la transcription de la saison, de l'heure »[214]. A son avis, le *Calvaire* de l'Ermitage contient « toutes les conquêtes du nouveau style : les formes et couleurs changent selon l'éclairage et la place dans l'espace »[215] . Et il souligne le « trouble des Italiens, animés par un souci scientifique, devant le *raro et bellissimo secreto* contenu dans les œuvres de Flandre ». Or, on sait que les vues panoramiques présentes dans les œuvres de Campin, qui aurait été le premier à avoir remplacé les fonds dorés[216] par des paysages – moment évident déterminant de l'histoire de l'art et qui fut perçu comme tel en Italie[217]– celles des frères Van Eyck ou encore de Roger van

[213] *Idem*, p. V.

[214] *Idem*, p. V. Notons au passage que Kenneth Clark déclare au sujet de cette œuvre qu'on doit y voir, quoique « minuscules », « les premiers paysages modernes ». Un peu plus loin, il estime qu'« une telle œuvre nous fait comprendre que le paysage a eu dans la peinture flamande une importance comparable à celle de la représentation du mouvement dans la peinture florentine. Au plaisir du spectacle magique qu'il découvre à nos yeux, s'ajoute le sentiment de bien-être accru que nous fait éprouver l'élargissement de notre perception. Mais il n'y a pas dans les petits lointains de Jan Van Eyck cette émotion qui transfigure une scène, qui fait sentir tout à coup l'instant comme éternel et sacré : et à cet égard, c'est Hubert Van Eyck qui est le véritable ancêtre du paysage moderne ». Peu de réflexions dans la littérature sur le paysage que nous avons compulsée tout au long de notre recherche nous ont donné le sentiment d'associer aussi intimement paysage et *phusis* sur fond de référence au temps. (in *Les Primitifs flamands, op. cit*. p24)

[215] *Idem,* p.V

[216] Dans *L'Œil du Quattrocento*, *op. cit*. p. 34, Michael Baxandall évoque ce passage du fond doré au paysage à propos du débat, au profit du second, entre la richesse des matériaux et le talent d'exécution : « Le client perspicace disposait de différents moyens pour transférer l'affectation de l'or au "pinceau". Par exemple, à l'arrière-plan de son tableau, il pouvait exiger des paysages au lieu d'un fond d'or » et de citer une commande à Pinturicchio : « Le peintre peindra également dans les parties vides du tableau – ou, plus précisément, sur le fond, à l'arrière-plan, des paysages *(paese et aiere)* et des cieux, ainsi que tous les autres fonds où de la couleur sera appliquée (…). » Dans une telle approche, le client ne dépensait pas moins (sa munificence était sauve) mais bénéficiait « d'un travail plus important, sinon du savoir-faire », comme le remarque Baxandall immédiatement ensuite. Au regard d'une question qui sera abordée plus loin, cette citation plaide pour une conception initialement « décor » du paysage. (Notons que nous avons ici un exemple type de traduction approximative – *paese* traduit par paysage – de nature à donner l'impression d'une émergence déjà réalisée de la notion même de paysage.)

[217] Dans *Une représentation sociale du temps* (L'Harmattan, Paris, 1997), Pascale Ancel note que « Bernard Lamblin remarque "dans cet espace qui n'en est pas un, qui est une sorte de non-espace, les figures ne sont pas localisées de façon précise et cessent du même coup de se situer par rapport à l'ordre du temps" ». Et Pascale Ancel de poursuivre : « Ce qui est figuré sur le fond d'or est soustrait au devenir, il n'appartient plus au temps ordinaire, profane. L'incapacité de situer ce qui appartient au domaine sacré est symbolisé par l'auréole, signe de l'infini - le cercle n'ayant ni commencement ni fin - elle valorise le personnage dans ce qu'il a de plus sobre mais surtout de plus immatériel : la pensée. » (p. 167). Peut-on aller jusque-là ? Bien des saints n'ont guère été des penseurs et personne ne l'a revendiqué pour eux. Pascale Ancel ne fait pas suffisamment la distinction entre sacré et saint, l'auréole étant l'attribut du second d'une

der Weyden furent des objets d'émerveillement pour leurs contemporains d'Italie, et pas seulement peintres. En Italie, le paysage s'était pourtant déjà développé, sans doute de la façon la plus nette avec le Giotto[218] d'Assise, lequel s'émancipe des schémas byzantins dans ce domaine[219]. Tolnay est lui aussi formel et mérite d'être longuement repris : « Le fondateur de l'art nouveau fut Robert Campin, mais c'est Jean Van Eyck qui est parvenu à une réalisation homogène et parfaite de la nouvelle conception. Ouwater a hardiment ouvert des horizons nouveaux à la peinture et anticipe, par certains côtés de son art, au paysage et à l'intérieur hollandais du XVIIe siècle ».[220] Pour ce spécialiste, « ces trois maîtres sont les créateurs du *paysage cosmique* qui reflète la totalité de l'univers et en révèle le sens profond. Leur vraie gloire est d'avoir découvert des formules susceptibles d'exprimer, jusqu'au bout, la signification cachée du monde visible. Campin, le maître wallon, révèle avec une exubérance latine l'univers rayonnant du miracle, dans ses travaux chargés de formes. Jean Van Eyck, le maître flamand, découvre l'éternité des choses dans un univers immuable, limpide et dur comme du cristal. Ouwater, enfin, le maître hollandais, en donnant du recul aux êtres et aux objets qu'il représente, essaie de créer une image légère et chatoyante du monde infini. Ce nouveau retour de l'homme à la nature n'est au fond qu'un réveil instinctif de l'idéal antique, que ces grands peintres du Nord réalisaient à leur manière – autrement mais en même temps que les grands artistes italiens. Le gouffre entre la réalité tangible et l'au-delà, entre

part, et le sacré n'existant pas dans l'art chrétien hormis la personne de Dieu et ses attributs ou associations directes, notamment l'agneau. Nous serons amené à revenir sur ce point. En revanche, nous adhérons pleinement à l'idée que le fond d'or était porteur d'une logique d'éternité et qu'il n'est donc pas surprenant qu'il disparaisse avec l'apparition d'une spiritualité plus humaniste (christique) et par nature moins immergée dans le pur divin, plus « temporelle ». Il était alors normal que le paysage-temps lui succédât. Nous pensons trouver là une des vérifications iconologiques les plus sûres de notre hypothèse fondamentale.

[218] Et considéré par Gombrich comme l'un des deux inventeurs, avec Duccio, de la perspective moderne (*Histoire de l'art*, Flammarion, Paris, 2002, p.114), ces deux éléments s'éclairant sans aucun doute.

[219] Dans *Mirror of the earth*, Walter S. Gibson note par exemple que « dans l'art byzantin, les montagnes avaient longtemps été représentées comme des rocs cristallins aux faces aiguës, généralement dépourvues de végétation, une *convention* acceptée pendant le Moyen Age comme substitut de la réalité qu'elle symbolisait ». (p. 7, traduit par nous, c'est nous qui avons souligné le mot convention). Toutefois, à propos du *Saint Jérôme* de Londres, il note dans les montagnes de Patinir une ressemblance avec une icône byzantine traditionnelle du mont Sinaï, documentée dès le milieu du XVIe mais ayant commencé à circuler sans doute beaucoup plus tôt, car déjà reproduite « dans diverses miniatures du XVe siècle », représentant des « pics isolés dépouillés de toute végétation » et que Patinir a exploités au plus haut degré en accroissant l'échelle et le nombre de pics mais en trahissant cependant cette hérédité byzantine dans la mesure où ces pics s'élèvent précipitamment de la plaine inférieure. Toutefois, tout en reprenant ce topos ancien (qui relativise donc – mais relativise seulement – la thèse des rochers de sa Meuse natale, mais peut-être n'y a-t-il que fusion), Patinir aurait « transformé » ce stéréotype.

[220] In *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck*, catalogue de l'exposition, Editions de la Connaissance, Bruxelles, 1939, p. 37.

l'existence et l'essence, entre la contingence et l'idée est comblé »[221]. Bien des qualificatifs de cette citation s'avèreront être ultérieurement, on l'a vu, des caractéristiques jugées spécifiques de Patinir et du patinirisme.

Van der Weyden et Campin - Le Maître de Flémalle

Le paysage est donc déjà hautement présent dans ce qu'il est convenu de considérer comme la première grande génération des peintres « flamands » : Campin, les frères Van Eyck et Roger van der Weyden. Quoique membre de cette première et peintre aux capacités lui aussi universelles, Van der Weyden, né à Tournai en 1399, propose une approche circonscrite du paysage qui semble s'effacer devant la figure humaine et le récit. On évoque à son sujet un « schématisme » avec points de vue de plus en plus surbaissés de la période tournaisienne à la seconde période bruxelloise. Cette relative limitation de la place du paysage ne doit toutefois pas conduire à en limiter la portée historique. David et Bouts, pour les seules terres du Nord, ont certainement été sensibles à ces paysages, effectivement assez aplanis du point de vue de la perspective, mais non plats en eux-mêmes et, au contraire, tout en lointains vallonnés, aux tonalités brunes dans les premiers plans puis aux ciels pâles n'excluant pas des nuées sombres, mais plutôt vides au centre, sans doute pour mettre en valeur la scène principale avec le drame de laquelle ils contrastent parfois fortement. Des cités complexes s'y découpent bien plus qu'elles ne s'y intègrent, ce qui constitue une autre différence sensible avec le paysage patinirien. Mais on trouve aussi et déjà chez lui des rochers verticaux tourmentés, des bouquets d'arbres graciles. Chez lui également, le souci de glisser dans ces paysages pourtant déjà secondaires, de nombreux petits personnages aux attitudes souvent indifférentes et des fermes ou chaumières tranquilles. David et Bouts ont ainsi forcément vu son *Triptyque de Saint Jean* (Berlin, Staatliche Museum) au centre duquel la scène du baptême, certes ornée au premier plan d'un ange bouclé néogothique excluant toute hypothèse de réalisme, n'en comporte pas moins une élégante représentation du Jourdain serpentant verticalement entre les collines et venu d'un horizon encore assez haut.

Si Friedlander voit dans ces paysages de Roger de la Pastoure une simple addition d'éléments, il leur reconnaît néanmoins d'être très construits. Ainsi le *Triptyque Braque* du Louvre lui paraît-il « lumineux et détaillé » mais « froid », exprimant peut-être au passage toute l'étrangeté (le paradoxe intrinsèque ?)

[221] *Idem*, p.38.

d'une certaine peinture du Nord où luminosité et froideur s'avèreraient, en effet, ne pas être incompatibles[222]. Mais, une fois encore, cette froideur n'est-elle pas sans grande poésie ? N'introduit-elle pas ce qui sera, hormis quelques figures d'exception, ce rapport de l'homme au monde et peut-être surtout le rapport distant, bi-univoque et peu fusionnel monde/homme, très particulier de l'esthétique du Nord de l'Europe. A l'inverse, certaines couleurs réputées froides peuvent trouver un authentique lyrisme dans cet univers pictural. Ce sera justement le cas du célèbre « bleu Patinir ».

Dans sa thèse sur les influences réciproques entre paysage flamand et paysage italien, Claude Lauriol souligne l'apport du Maître de Flémalle dans le domaine du paysage. Après avoir rappelé qu'il est considéré comme l'un des créateurs du paysage flamand, elle constate que, dans le cas du *Saint Georges* de Londres ou de la *Nativité* de Dijon, c'est lui qui introduit « de vastes paysages où des étendues d'eau à l'horizon, encore exceptionnelles dans la miniature franco-flamande », étendues qui « suggèrent, non plus symboliquement mais par l'observation d'effets réels, la profondeur de l'espace et son recul vers l'infini » avec « la vision d'un monde qui continue au-delà du tableau »[223]. Outre « la transparence froide d'une journée d'hiver », elle note qu'il développe également dans la *Nativité* de Dijon les perspectives multiples, les chemins serpentant et une tonalité atmosphérique d'ensemble, autant de points qui seront souvent associés à la patte patinirienne. Elle estime également qu'il introduit le paysage plus « intime », puisque c'est lui qui, comme l'indique Erwin Panofsky, « est le premier artiste qui introduit un paysage vu par une fenêtre (…) »[224].

Paysage italien et paysage flamand sont donc, sinon en concurrence, du moins en confrontation et en enrichissement mutuel. Claude Lauriol estime cependant que la vision des Pays-Bas se définit « en opposition presque complète avec la géométrie idéale du paysage italien »[225]. Et de préciser que ce qui lui paraît être le premier des deux caractères essentiels du paysage néerlandais est d'être « fondé sur un intérêt passionné pour la vérité du monde ». Elle constate qu'« il tend vers l'infini à la fois comme contenu – par un caractère d'enquête – et comme forme, c'est-à-dire comme une vision de

[222] Après Vermeer et Sanraedam, des peintres comme le Danois Vilhelm Hamershøi, largement révélé au public français par l'exposition du musé d'Orsay de 1998, constituent des exemples troublants de ce paradoxe.
[223] *Op. cit*. p. 89.
[224] In *Les Primitifs flamands, op. cit.*, p. 578.
[225] *Op. cit*. p. 112.

l'espace ». Le second est, à la différence de l'Italie où l'homme se dresse « en face d'un paysage dévitalisé », celui, pour l'artiste nordique, d'avoir « la faculté de se sentir partie d'un tout », d'où « l'unité plus tôt réalisée chez les Néerlandais de la figure et du milieu » et ceci « avant même que Bosch et Patinir, dans leurs tableaux peuplés de petites figures, donnent au paysage le pas sur la personne humaine »[226]. Dans la même page et opérant une comparaison avec les recherches savantes des peintres italiens, Mme Lauriol note que « par des moyens empiriques, la peinture nordique du XVe siècle parvient à cet accord interne du tableau qui est peut-être la fin même du paysage et prépare l'affranchissement de celui-ci comme valeur propre et capable d'exprimer la spiritualité de l'artiste ». L'essentiel est dit : le paysage des Pays-Bas, profondément intuitif, témoigne d'une spiritualité et à tout le moins d'une poésie de l'insertion intime dans la nature, le cosmos. Et même si ces paysages peuvent être caractérisés par une certaine vacuité, comme les développements ultérieurs de cet art pourront en donner le sentiment

Le XVe siècle est marqué par une rencontre déterminante entre milieux artistiques flamands et français après une longue période de présence, elle aussi déterminante, d'artistes flamands en France, notamment à la cour royale et à celles des ducs de Berry et de Bourgogne. C'est au point que Charles Sterling évoque une peinture « franco-flamande ». Il semble toutefois que, dans le domaine du paysage, les apports furent surtout flamands. Ainsi au début du XVe siècle, le paysage allemand, notamment durerien, est-il nettement influencé par le paysage flamand, mais celui-ci influencera lui aussi en retour fortement, comme le paysage italien *via*, notamment, la circulation des estampes. La gravure sur bois, cumulant souvent petite taille et nécessaire approche sélective, concourt à la formation de nouveaux schémas synthétiques. On a donc maintes fois souligné la place prise par les terres du Nord de l'Europe dans le paysage comme composante d'œuvres peintes puis comme genre pictural en soi. Cette notoriété est ancienne puisque, dès le XVIe siècle et sous des latitudes plus méridionales, les peintres flamands et hollandais sont souvent appréciés mais aussi cantonnés comme peintres de paysage. Au-delà d'une simple utilisation de ces compétences, l'art des artistes flamands dans ce domaine a exercé une véritable influence et celle-ci a été tant stylistique, soit la manière de peindre le paysage, que sur l'objet même, soit la reconnaissance du paysage comme objet iconographique en soi et légitime. Rapidement reconnues ou constatées, ces influences ont fait

[226] *Idem*, p. 112.

l'objet de nombreux travaux scientifiques déjà anciens. Till-Holger Borchert et Manfred Sellink estiment que l'apparition du paysage « réaliste, sur quel support que ce soit, constitue un des aspects les plus significatifs de l'*ars nova* des artistes primitifs flamands »[227]. Et l'un des peintres qui fera magistralement et définitivement sortir le paysage de son statut de genre mineur, Claude Lorrain, devra beaucoup à l'un de ces artistes exilés, Paul Bril, et, à travers lui, à toute une lignée d'autres artistes du Nord.

Totalité, intention cosmique et retour à la splendeur principielle des frères Van Eyck

« Recréer le monde visible dans un microcosme tridimensionnel, créer une splendide unité nouvelle entre les morceaux innombrables, telle était, selon Robert Koch, l'intention de Jan Van Eyck et cela resta l'objectif de Joachim Patinir. »[228] Pour Erwin Panofsky, l'aîné des frères Van Eyck est celui auquel on doit attribuer la totalité de l'extérieur du retable de Gand ainsi que les figures d'Adam et Eve à l'intérieur. Toujours selon le grand initiateur de l'iconologie, Jean s'inscrit dans le problème par lequel sont « hantés » les naturalistes du XVe siècle, à savoir celui de « la recherche d'un équilibre entre le général et le particulier – entre l'aspect total d'un visage ou d'une main et les rides de la peau, entre l'aspect total d'une fourrure ou d'une étoffe et les poils ou les fibres qui les composent, entre l'aspect total d'un arbre et celui de chacune de ses feuilles »[229]. Quelques paragraphes plus loin, il note que « l'œil de Jan Van Eyck fonctionne à la fois comme un télescope (…). Tout en étant ainsi rappelé au sentiment des limitations de la nature humaine, on a l'impression d'être admis à partager la vision de Celui qui voit toutes choses du haut du ciel mais peut cependant dénombrer les cheveux de nos têtes »[230]. Cette observation ne saurait rester étrangère à notre réflexion : la relation microcosme - macrocosme n'est donc pas seulement une question physique ou philosophique mais aussi un point spirituel et moral.

Les frères Van Eyck introduisent dans la peinture occidentale une magnificence qui restera attachée à leur époque. Cette magnificence silencieuse et recueillie n'est pas un luxe, c'est une vision du monde. Comme l'a senti Panofsky, les frères Van Eyck peignent la création et la respectent

[227] Catalogue, *op. cit.*, p. 97.
[228] *Op. cit*. p. 68.
[229] In *Les Primitifs flamands*, *op. cit.*, p.331.
[230] *Idem*, p. 330.

profondément. Ils voient dans le monde terrestre et entaché d'un péché originel, le monde d'avant – et d'après – cette souillure. Ils sont prêts pour le rétablissement de l'homme dans sa dignité primitive dont ne sauraient être absents les innombrables talents des artisans de son temps. Eux-mêmes mettent à contribution tous les compartiments de leur art : matière (on leur a même attribué l'invention de la peinture à l'huile), lumière, couleurs, composition, objets représentés (flore, architectures, vêtements, décors, instruments et parures diverses, le tout porté à un niveau rarement égalé de richesse, d'élégance et de préciosité et dans une atmosphère paradoxale de méditation, d'humilité et de recueillement), amplitude de l'espace et, bien sûr, paysage avec les tableaux centraux de l'*Agneau mystique* mais aussi de nombreuses autres œuvres. Jean, le plus jeune, est sans doute plus à l'aise dans la perspective, l'observation de la réalité, le rendu des tons fondamentaux du paysage (brun, vert, bleu). Pour Kenneth Clark, cette œuvre est « le premier grand paysage moderne mais on peut aussi voir dans cette œuvre sans égale la perfection du paysage symbolique »[231]. Et nous l'avons déjà cité lorsque, dans le même paragraphe, ce grand spécialiste n'hésite pas à dire : « Comme dans un paysage de Claude, l'œil caresse des clairières fleuries qui s'étendent au loin dans une lumière dorée. Nous sommes sortis du Moyen Age ; nous sommes entrés dans un nouveau monde de perception enchantée ».

La partie centrale intérieure du retable dit de *L'Agneau mystique* représente en réalité une scène très précise de l'Apocalypse de Jean. Ce retable était destiné à intégrer la chapelle privée de Jodocus Vijdt et Elisabeth Boorlut, les commanditaires, chapelle située dans le déambulatoire de l'église Saint-Jean de Gand. Illustrant une scène de l'Apocalypse de Jean et complété de nombreuses autres composantes iconographiques (Annonciation, évocations remarquables d'Adam et Eve constituant parmi les tout premiers nus réalistes de la peinture occidentale), il s'inscrit donc dans une perspective eschatologique et paradisiaque par nature porteuse d'une puissante dimension temporelle. Il nous intéresse aussi en ce qu'il propose un remarquable ensemble paysager naturel une fois ces volets ouverts (ciel, relief terrestre, flore etc.), mais aussi urbain avec les vues citadines apparaissant sur les panneaux extérieurs dans le cadre de la scène de l'Annonciation. Il semble enfin avoir été, dès sa création, reconnu comme une œuvre majeure et avoir ainsi « modélisé » dans l'ensemble de l'Europe. Des

[231] In *L'Art du paysage*, Gérard Montfort Editeur, Paris, 1998, p.24.

artistes de toutes nations faisaient le voyage spécialement pour lui, tous ceux passant à Gand cherchant à le voir. C'est notamment le cas de Dürer qui, dès 1521, exprime son admiration pour les figures d'Adam et Eve. Mais qu'ont-ils vu exactement ?

Comme le rappelle Charles de Tolnay, l'architecture générale du retable est de longue date l'objet d'une controverse. Cette controverse oppose les tenants d'un plan général par Hubert Van Eyck, son frère Jean ayant « simplement » achevé l'œuvre (thèse de Dvorak), et ceux d'une intervention structurelle beaucoup plus forte de ce dernier. Il aurait, parmi les hypothèses possibles, rassemblé des éléments initialement non liés ni même destinés à y figurer et ceci au prix, par exemple, d'un raccourcissement effectif de plus de 10 centimètres dans la partie du ciel de la rangée des panneaux du bas (thèse de Beenken soutenue par Panokfsy)[232]. Favorable à cette seconde thèse, Tolnay constate toutefois que le « retable ouvert présente un caractère hétérogène et qu'il n'a pas été exécuté selon un plan unique ». Il suffit de se rendre sur place pour être sensible à de telles observations. Cependant, il relève divers « arguments décisifs qui ne permettent pas de séparer le panneau central du bas de la *Déesis* qui la surmonte »[233]. Ces arguments concernent les deux saints, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Evangéliste auxquels ont effectivement été consacrées la Cathédrale de Gand pour le premier, et la chapelle de l'autel de l'Agneau mystique pour le second. Si regroupement de composantes hétérogènes il y a sans doute eu, il n'y aurait donc pas eu de réduction du célèbre panneau de l'agneau mystique, ce qu'atteste notamment un détail technique : une bande de bois encore non recouverte de pigment, ce qui n'aurait pas été le cas dans l'hypothèse d'un prélèvement substantiel. Toute cette partie inférieure est dès lors considérée par Charles de Tolnay comme une prédelle. « Par contre, ajoute-t-il, les volets du retable ne nous semblent pas avoir été conçus en même temps que le milieu. Trop larges pour la chapelle, ils ne peuvent jamais s'ouvrir entièrement. De plus les compartiments du haut ne s'accordent pas avec ceux du bas. (...) C'est dans les volets qu'il faut supposer l'apparition d'une nouvelle main – supposition qui est corroborée par l'analyse stylistique »[234].

Ces débats nous concernent-ils ici ? Ils ont forcément une incidence sur l'interprétation d'ensemble du retable. Et s'il s'agit d'une œuvre maîtresse

[232] In *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck, op. cit.*, p. 9.
[233] *Idem*, p. 20.
[234] *Idem*, p. 21.

voire devenue, dans son ensemble, une référence quasi universelle, ceci a alors dû être le cas dans une de ses composantes, à savoir la peinture de paysage. Or, l'*Agneau mystique* propose, on l'a vu, plusieurs paysages. Le plus remarqué accueille la vision ayant donné son nom à l'œuvre, vision inspirée du verset 9 du livre VII de l'Apocalypse de Jean, texte lu pendant la fête de la Toussaint dans la liturgie chrétienne. Mais, conformément à l'iconographie antérieure ainsi que le remarque Charles de Tolnay, la scène céleste a été « ramenée sur terre » par Hubert Van Eyck et « transformé en messe solennelle qui se renouvelle sans cesse : sur l'autel central, on assiste au sacrifice éternel grâce auquel est sauvé l'univers. Le monde se transforme en paradis et la Jérusalem céleste, dont les tours surgissent à l'horizon, est descendue sur la terre »[235].

Ce paysage présente un fort intérêt stylistique : alternance de prairies jonchées de fleurs, de bouquets d'arbustes et de bosquets plus fournis, horizon haut mais sans doute plus pour permettre de placer l'important appareil iconographique que comme conception intrinsèque du paysage, horizon lointain en légère perspective aérienne mais surtout en léger contrebas suggérant une maîtrise encore incertaine de la perspective perceptible dans le placement des différentes composantes du panneau[236] tels, au centre, la fontaine et l'autel de l'agneau et les nombreux groupes latéraux. Il nous intéresse aussi pour son évocation du temps humain. Cette vaste représentation panoramique et centrée sur l'autel de l'agneau, est complexe. S'y superposent le résultat final, la terre « redevenue paradis »[237] avec sa fontaine de vie, soit la fin de l'orbe de l'histoire et du temps, mais aussi, à travers les divers symboles caractérisant l'autel et l'agneau, une évocation des grandes étapes de cette histoire et de ce temps. Cette évocation concerne ainsi le salut par la croix et la souffrance de la passion symbolisée par les instruments portés par les anges aux encensoirs, et l'intervention des nombreux saints, martyres, prophètes, prélats, juges, princes et guerriers ayant mené les justes combats. Les deux Testaments

[235] *Idem*, p. 28.

[236] Quant à la perspective avec les panneaux latéraux censés compléter le même paysage, elle est de toute évidence erratique. S'agissant du panneau central, nous sommes encore devant un « espace agrégatif » et pas encore devant un espace « systématique » pour reprendre les notions de Gombrich (*Histoire de l'Art*, Paris, Flammarion p.157) même si celui-ci indique un peu plus tôt qu'« il faut attendre que le style ait atteint le niveau des Van Eyck pour que, selon toute apparence, ait été réalisée en pleine conscience l'orientation parfaitement unifiée du plan tout entier, y compris désormais du plan vertical » (p.135).

[237] In *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck, op. cit.* p.28, Tolnay note d'ailleurs immédiatement ensuite que « tous ses tableaux sont des variations sur ce thème unique, développé suivant les conceptions diverses que l'on avait du pays des élus ; seule la forme réaliste de Jean voile le sens caché de son art ».

sont bien sûr réunis avec les prophètes à gauche (à droite de Dieu) et les apôtres à notre droite, l'édifice central symbolisant le temple de Salomon étant perçu par Tolnay comme un habile compromis entre le Dôme du Rocher à Jérusalem et l'émergence des églises à plan centré. Les grands panneaux centraux accueillent, de part et d'autre de la Déesis, les deux célèbres groupes d'anges musiciens. Apparaissent en grisaille dans les panneaux supérieurs l'offrande de Caïn et d'Abel, le meurtre du second par le premier[238], ainsi qu'Adam et Eve, celle-ci tenant à la main un citron à l'amertume évocatrice du malheur dans lequel elle a plongé l'espèce humaine. Simultanément, concernant les saints, martyrs, justes et prophètes, on ne peut qu'être sensible à la tentative de représentation de ces groupes convergeant vers le centre. Une impression de temporalité liturgique se dégage de ces processions de vierges et martyrs aux palmes arrondies et semblant ployer sous un vent léger ou leur propre poids, ou encore d'ermites et pèlerins légèrement penchés en avant dans leur progression méritante. Tous évoluent dans un relief parfaitement accueillant ainsi que dans une flore au niveau de détail légendaire et dans une lumière parfaitement égale. Aucun visage ne se ressemble, comme il a été vite remarqué à l'époque et chacun semble participer profondément au sentiment général de recueillement devant le sacré et d'accomplissement collectif. Claude Lauriol évoque « une conception eyckienne du paysage comme cosmos organisé ».[239]

[238] Parmi les innombrables significations symboliques de ce meurtre originel, on peut en citer une qui le réfère d'une façon majeure à une problématique du temps. Horst Günther pense ainsi que « la séparation originelle des "citates" n'apparaît pas tant dans le péché originel d'Adam que dans l'opposition des deux fils, le juste Abel et le premier né de la communauté terrestre » (in *Le Temps et l'histoire*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989, p.5). Un peu plus loin, Horst Günther suggère que « si l'histoire est une provocation pour la pensée théologique, c'est parce qu'elle incarne la mémoire collective de grandes communautés politiques. Pour une conception de la vie comme celle d'Augustin, elle ne peut être l'objet de fier souvenir, de tradition contraignante et d'un enthousiasme poussant à accomplir de nouveaux actes. Il s'agira donc forcément de lui créer une conscience collective du péché, et c'est à cela que sert le commencement manqué. C'est la raison pour laquelle Augustin postule une faute originelle qui était étrangère à la tradition israélienne comme à la tradition romaine » (p. 51). S'opposant à la tradition chrétienne antérieure, irénisme notamment, cette intervention dramatiquement structurante d'Augustin et sans doute hautement régressive, perpétuellement relayée par l'appareil clérical et son activité prédicatrice et catéchétique, marquera durablement et tragiquement la conscience occidentale. C'est en partie contre elle que se développe le retour aux lettres antiques, mais sans véritable effet libérateur et donc sans véritable succès. Une fois encore, la peinture, notamment de paysage, tentera jusqu'à Lorrain de rappeler l'existence de temps heureux et dont on pouvait être « fier ». Mais les « intellectuels » n'ont jamais vraiment pris les artistes au sérieux en raison de leur « imagination débridée », et s'en méfiant même. On est donc aujourd'hui confronté à un double retour du refoulé : la réinvocation, forcément inadéquate, des « âges d'or » indiscutablement mythiques, et l'appel, ô combien augustinien d'une certaine façon, à faire table rase du passé en vue de la réparation évidemment impossible d'une faute originelle construite à partir de traditions on ne peut plus archaïques, voire de toutes pièces.

[239] *Op. cit.*, p. 95.

Concernant les paysages du panneau de *L'Agneau mystique* et des quatre autres qui l'entourent à raison de deux de chaque côté, Charles de Tolnay mentionne toutefois « une différence fondamentale de structure »[240], le panneau central ne comprenant que deux plans, la « prairie verte » accueillant l'ensemble de la scène et la « zone bleuâtre des lointains », tandis que les volets « offrent une construction à trois plans dont le premier est formé par des rochers et du sable dans une tonalité brune et derrière lequel s'étend la deuxième zone dominée par le vert et, enfin, la zone bleue ». On trouve donc, dès ces panneaux, les trois couleurs si souvent remarquées plus tard chez Patinir. Et Charles de Tolnay de relever immédiatement que « ce sont les premiers tableaux, parvenus jusqu'à nous, où l'on rencontre ce schéma compositionnel qui devient obligatoire par la suite jusqu'au XVIIe siècle ». Autre thématique devenue patinirienne : « La peinture des volets est beaucoup plus riche en nuances et en transitions : ainsi, les montagnes d'un bleu abstrait au milieu (d'ailleurs retouchées), se muent sur le panneau de gauche en cimes neigeuses délicieusement nuancées, et le ciel d'un bleu uniforme du tableau du milieu s'éclaircit vers l'horizon sur les volets et se couvre de nuages pommelés et plastiques d'un blanc lumineux et bleuâtre ».[241]

On voit donc, quoique sur une iconographie et une composition très différentes, se mettre en place un « schéma » très durable et auquel Patinir contribuera peut-être, justement, à donner sa pleine autonomie. Enfin, Charles de Tolnay note que l'intégration des personnages dans le paysage des volets est beaucoup plus achevée que dans le panneau central, celui de l'Agneau mystique, où « ils forment un groupe plastique au premier rang, et sont nettement séparés du paysage, qui sert de fond »[242] (ce qui explique peut-être notre sentiment liturgique, la liturgie étant toujours une mise en scène). De cela et sur la base de considérations de style mais aussi d'éclairage et de perspective, il déduit assez logiquement que ces panneaux latéraux sont d'une autre époque, un peu plus tardive, et donc d'une autre main, celle de Jean, mais sans ne rechercher de raccord qu'« approximativement »[243], ce qui pourrait être interprété comme une façon de respecter le travail du précurseur.

[240] *Idem*, p.21.
[241] *Idem*, p.21.
[242] *Idem*, p.21.
[243] *Idem*, p.21.

Concernant maintenant le paysage urbain inclus dans l'Annonciation, il semble utile de souligner d'emblée ici qu'il était le plus fréquemment visible, puisque peint, justement, sur les faces extérieures de panneaux théoriquement refermés en dehors des célébrations eucharistiques dominicales et de quelques fêtes particulières. Ce paysage urbain sert, parmi d'autres éléments, de décor à cette Annonciation. Il apparaît à travers trois fenêtres en étages de relativement petite taille et appartenant chacune à une pièce différente, et, pour deux d'entre elles, très en arrière-plan de la scène principale. Si le projet de ces panneaux extérieurs est non seulement d'une main différente mais d'une conception différente, il convient de l'intégrer avec prudence dans notre travail. Faudrait-il même le rejeter ? La chose n'est pas sûre dans la mesure où l'on ne s'intéresse pas, ici, à ces paysages dans une logique d'attribution mais de représentativité de l'approche iconographique de ce qui va devenir peu de temps après un genre pictural en soi, et donc d'effet d'influence ou de modélisation. Notons que Tolnay, autres arguments stylistiques convaincants à l'appui, estime que, hormis les paysages urbains, cette Annonciation serait fortement inspirée de Campin. Par exemple, sont reprises des formes architecturales romanes par lesquelles il « oppose symboliquement le style roman au style gothique pour figurer les mondes de l'Ancien et du Nouveau Testament » mais, « chez Jean Van Eyck, l'usage des formes romanes devient beaucoup plus répandu et le sens qu'il leur prête est plus général ».

Cette Annonciation, qui est immédiatement surmontée de panneaux représentant les prophètes Zacharie et Michée mais aussi les sibylles d'Erythrée et de Cumes, constitue la partie centrale de cette face extérieure du retable une fois celui-ci refermé. Elle occupe ainsi quatre panneaux en ligne. Sur le premier, à partir de la gauche, figure l'ange Gabriel situé dans l'une des deux pièces accueillant ici cette scène. Viennent ensuite, toujours sur la même ligne, deux panneaux médians de même hauteur mais plus étroits. Le premier présente, sans doute dans un corridor entre les deux pièces, une fenêtre permettant d'apercevoir ce paysage urbain. C'est une fenêtre géminée sous arcature en plein cintre avec une colonnette centrale de marbre noir sous chapiteau floral. Ce que l'on voit du paysage urbain est composé des étages de belles demeures en hauteur d'un côté, et, de l'autre, d'une élégante façade sans doute épiscopale ou seigneuriale car avec créneaux, et, en arrière-plan, d'une flèche d'église. Le second de ces deux panneaux médians se situe dans un intérieur où apparaît dans un mur une

niche gothique avec une minuscule ouverture trilobée grillagée au-dessus d'une bouilloire, elle-même suspendue au-dessus d'une sorte de plat. Ces deux objets sans doute destinés à la toilette puisque à gauche de cette petite niche est présentée une serviette (à moins, bien sûr, qu'il ne s'agisse d'une préfiguration de la patène et du linge destiné à recevoir les fragments d'hostie éventuellement recueillis par cette dernière ou encore du linge liturgique accompagnant la communion sous l'espèce liquide, à moins encore qu'il ne faille y voir les accessoires du futur accouchement). Le regard est enfin attiré vers le dernier de cette ligne de quatre panneaux, de même format que celui de l'ange. Y figure Marie, les mains croisées sur la poitrine et se détournant de sa lecture dans un mouvement de torsion du buste vers l'archange apparu dans son dos. Cette Annonciation s'inscrit donc explicitement dans un univers intérieur et urbain, contemporain de l'artiste et de ses clients, ce qui devait lui conférer une tonalité de modernité intense mais aussi, si l'on permet cet oxymore, de banalité mystique, facteurs supplémentaires d'intérêt esthétique. Il convient ainsi de remarquer que, quoique s'agissant d'une œuvre à la dimension eschatologique manifeste et profonde, le temps historique humain n'y est pas spécifiquement mis en valeur par des effets d'anachronismes des vêtements et autres accessoires ou encore d'architectures, au-delà, certes, de l'opposition symbolique déjà signalée entre architectures romane et gothique. Située dans une contemporanéité d'ensemble et centrée, une fois ouverte, sur un agneau somme toute commun et représenté avec une rare absence d'emphase, l'œuvre entière baigne dès lors dans une sorte d'atemporalité contingente (historique) qui apporte son mystère au sens presque théologique, à la profonde atmosphère de recueillement et, justement, de mystique.

Les panneaux paysagers de l'*Agneau mystique*, centraux à de nombreux égards, contribuent donc à conférer à l'ensemble de l'œuvre une forte dimension de réflexion eschatologique et temporelle (fût-ce d'une temporalité figée, nous nous rapprochons de l'éternité si nous n'y sommes pas déjà) dans le cadre d'une vision réunifiée (parousique) du monde et une forte place donnée au monde urbain. Il y aurait d'ailleurs là une intention constante de Van Eyck. Charles de Tolnay relève ainsi, à propos du paysage de la *Vierge du Chancelier Rolin* du Louvre, que, « inspiré en partie peut-être par des cités réelles, ce paysage est dans son ensemble une vision synthétique de l'univers »[244]. Dès l'introduction du catalogue que nous avons maintes fois cité

[244] *Idem*, p.29.

ici, Charles de Tolnay ne cache d'ailleurs pas son adhésion à l'idée du « rôle primordial du point de vue cosmique chez les grands artistes de l'école néerlandaise »[245].

Bouts

Dieric Bouts est né à Harlem mais a surtout produit à Louvain. Ce changement de latitude est souvent souligné chez ses commentateurs comme étant à l'origine des ambivalences de son art. Peintre aux ambiances graves et non sans mystère, d'une intériorité sérieuse voire froide ou même rigide, il est l'auteur d'œuvres magistrales mais aussi hautement troublantes et impassiblement morbides comme les deux panneaux du *Jugement d'Othon* ou encore le *Triptyque du Martyre de saint Erasme*. Selon Helen Langdon, il aurait « perfectionné les effets poétiques de lumière et de douce atmosphère »[246]. Notre sentiment est que cette « douceur », comme souvent chez les peintres du Nord, peut être relativisée au regard de l'austérité du propos. Elle peut alors devenir plutôt une certaine pâleur et, en tout cas, une certaine distance. On lui doit aussi une *Dernière Cène* située dans un cadre « contemporain » d'une austérité et d'une froideur pratiquement bergmanienne. Peintre de paradoxes comme sans doute tous les grands créateurs, il propose des coloris très riches et saturés, conjugue un réalisme parfois glacé, une monumentalité certaine et une dramaturgie saisissante, le tout dans des atmosphères silencieuses et pensives.

L'impression étrange que l'on ressent devant ses œuvres vient sans doute aussi d'une maîtrise non encore atteinte de la spatialisation, dénotant, malgré la modernité du traitement des sujets, une certaine maladresse figée. On le taxe parfois d'un certain retour aux Van Eyck[247]. Des points de fuite élevés ne permettent pas toujours une impression de profondeur. Mais ceci ne se vérifie pas dans ses paysages où il aurait été, selon Johannes Molanus, un novateur[248]. Il est d'ailleurs souvent évoqué comme présentant un sens profond de la nature, grâce, en particulier, à un rendu particulier des « situations atmosphériques ». Il est de la génération précédant celle de

[245] *Idem*, p. 9.
[246] In *The Dictionary of art, op. cit.,* Vol. 18, p. 704
[247] C'est le cas d'Helen Langdon dans son article « Landscape », in *The Dictionary of art,* p. 704.
[248] « Claruit inventor in depingendo rure », cité par Erwin Panofsky in *Les Primitifs flamands, op. cit*. p. 577.

Patinir, lequel a sans doute été influencé par nombre de ses œuvres, tant sur des points de détail (groupes de personnages orientaux, par exemple dans la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* ou de *L'Empereur Dèce entouré de personnages*, manifestement repris par notre maître du paysage dans des œuvres comme le *Martyre de Sainte Catherine*) que, parfois, pour la conception d'ensemble. Pour ce dernier point, c'est en particulier le cas avec la *Récolte de la manne* (vaste paysage profond et sombre[249] vu d'oiseau avec Dieu apparaissant dans une trouée des nuages au-dessus de montagnes tourmentées) ou encore le très spectaculaire *Ecce Agnus Dei* de la Vieille Pinacothèque de Munich. Mais ce que nous retiendrons surtout est que, justement, ces deux œuvres présentent, au fond, des types de paysages sensiblement différents illustrant de possibles recherches multidirectionnelles en matière de paysage, recherches peut-être insatisfaites chez Bouts. Dans le catalogue de l'exposition qui lui a été consacrée à Bruxelles en 1957 et après une citation de Friedlander (non référencée), selon laquelle « ses peintures nous résonnent comme des chants mélancoliques », A.B. de Vries, estime que « ces chants mélancoliques évoquent pour nous la nature ; c'est le paysage et l'union entre l'homme et la nature que la peinture de Bouts exprima pour la première fois d'une façon nuancée et tellement convaincante »[250].

L'*Ecce Agnus Dei*, dernière œuvre, peut très utilement être rapprochée du *Baptême du Christ* de Patinir de New York et donc du *Triptyque du Baptême* de David à Bruges. Dans son commentaire de cette œuvre pour la brochure de l'exposition du musée Thyssen-Bornemisza, Joaqui Yarza Luaces qualifie cette œuvre d'« étrange ». Bouts montre un paysage traversé de haut en bas par le fleuve Jourdain et où se succèdent sans justification vraiment naturelle des zones vertes comme celle occupée par le donateur dirigé par le Baptiste, avec d'autres d'une extrême sécheresse comme celle que piétine le Christ, à gauche. Au sol, se distinguent des pierres précieuses ou cristaux de couleurs diverses. Surtout, l'attention est appelée par le groupe compact du donateur et du Baptiste au geste anxieux signalant du doigt un Jésus marchant, méditatif et indifférent à ceux qui se préoccupent de lui. Nous sommes certainement devant un paysage pétri de contenu symbolique en relation avec

[249] Cette œuvre est présentée comme « nocturne » par le commentateur de l'œuvre dans *Dieric Bouts*, brochure publiée en accompagnement de l'exposition du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et Museum Prinsenhof, Delft, 1957-1958, Editions de la Renaissance, Bruxelles, 1957, p.50.
Op. cit. p. 31 (traduit par nous).
[250] Op. cit. p.17.

le jardin paradisiaque[251]. Dans la brochure relative à l'exposition de Bruxelles citée ci-dessus Frans Baudouin rappelle, en introduction générale à l'œuvre de Bouts, que « comme les textes du moyen-âge nous l'apprennent, le Jourdain symbolise la grâce et les pierres précieuses les vertus ». Ce commentateur s'intéresse aussi à la place du paysage et constate que dans ce tableau « délicieux », il trouve « sa pleine signification » en contribuant « à l'expression du sentiment ou de l'atmosphère du panneau tout entier ». Ainsi, « la berge droite, doucement ondulante, souligne le geste de Saint Jean qui présente le Christ au donateur comme "le chemin, la Vérité et la Vie"». Il est possible que cette explication, certes plus factuelle et appuyée sur une mise en relation directe avec les textes concernés, soit finalement plus pertinente et, surtout, relativise les affirmations suivantes[252]. Dans les lignes qui suivent immédiatement, le commentateur du musée Thyssen-Bornemisza constate en effet entre David et Bouts des approches du paysage « radicalement différentes » soit « aimablement naturaliste » chez David et « profondément contrastée et artificieuse » chez Bouts[253]. Nous ne nous prononcerons pas sur le caractère plus symbolique de l'œuvre de celui-ci, ni même sur son caractère moins aimable. Curieusement, en effet, le paysage de Bouts, peut-être plus archaïque dans sa structure et bien de ses aspects iconographiques (montagnes tourmentées et plus grande rigidité hiératique des personnages entre autres), peut sembler plus élégant et plus léger. Globalement plus clair, il se caractérise aussi par des bosquets feuillus bien moins sombres et par des arbres minces et verticalement élancés sur un ciel pâle et très peu nuageux. Plus de Dieu le Père dans quelque nuée que ce soit. A bien des égards, on est assez proche d'un Ghirlandaio. Enfin, les spécialistes du peintre et de la période s'accordent à reconnaître chez Bouts de nouveaux progrès dans le paysage en termes de notion de l'espace et, surtout, d'unité de la lumière. Dans la *Cène* de Louvain, le paysage n'est plus accessoire car la lumière y est essentielle. Dans le *Martyre de saint Erasme*, on doit noter la grande douceur du paysage. Pour Fierens Gevaert, qui note la « vérité » du plein air, « on peut presque parler d'un état d'âme »[254].

[251] *Dictionary of art, op. cit*. p. 31 (traduit par nous).
[252] *Idem*, p. 17.
[253] *Idem*, p. 31
[254] Op. cit. p.VI.

Jérome Bosch

Au moins comme décor, le paysage est désormais solidement ancré dans la peinture des anciens Pays-Bas. Les maîtres de la troisième génération (David, Bosch et Memling), dont Patinir aura été le contemporain avec Metsys, vont cependant le faire évoluer sensiblement et dans des directions différentes. Bosch, qui est parfois évoqué comme le vrai créateur du paysage cosmique (avant Patinir, donc) représente un monde à part qui appellerait une approche spécifique. Mais surtout, il nous semble après tant d'autres que l'univers boschien transcende ou, à tout le moins, déplace toutes les catégories courantes d'analyse. Que devient la notion de paysage chez ce génie ? Avant de trancher, ne faudrait-il pas d'abord s'entendre sur sa conception de l'univers, de la réalité ? Iconographe géant mais surtout absolu, révolutionnant définitivement la conception de l'image, il se prête en abîme à toutes les interprétations au fur et à mesure que notre intelligence développe ses capacités et ses champs interprétatifs. Il est même possible qu'il relativise (invalide ?) l'opportunité de celle-ci. Aurait-on, un jour, trouvé le sens profond de son œuvre, on peut penser que sa force iconique inouïe n'en demeurerait pas moins au-delà de toute conceptualisation, laquelle risquera toujours d'apparaître comme une verbalisation parasite et pauvrement réductrice. Si, comme en littérature, il y a une peinture « à l'estomac », c'est bien celle-là.

Concernant le paysage, Fierens Gevaert estime que Bosch, « le peintre des cauchemars, est un précurseur génial. Le premier il conçoit des paysages cosmiques dont la création est erronément attribuée à Patenier »[255] et il note surtout que « le premier dans notre école, il dresse à l'avant-plan l'arbre isolé qui marque l'échelle de la profondeur (*Saint Jean à Patmos*, Berlin). Avant Brueghel, il traduit la grandeur et la mélancolie des plaines campinoises (*Cure de la folie*, Madrid) »[256]. Le dispositif iconographique de Bosch intègre en effet intensément le paysage mais le dépasse tout autant.

Et pourtant, comment ne pas le considérer comme « le » paysagiste de la fin du XVe siècle ? Presque toutes ses œuvres proposent des scènes englobées

[255] C'est aussi l'avis de Claude Lauriol qui estime que « Patinir n'a fait que codifier les intuitions déjà parfaitement homogènes dans leur fin cosmique » (*op. cit*., p. 185). Toutefois, il faut encore le rappeler, le mérite de Patinir semble avoir été de comprendre que ces nombreux éléments narratifs pouvaient constituer un paysage pour lui-même, leur conférant, dès lors, une tout autre valeur iconique. Mme Lauriol poursuit d'ailleurs en notant que « cette origine du paysage cosmique où entrent en jeu avant tout le goût de l'espace et le rendu des qualités atmosphériques, s'explique, outre le génie de Bosch, par les tendances de ses prédécesseurs hollandais. » (Idem)

[256] In *Paysages flamands*, catalogue de l'Exposition rétrospective des Paysages flamands, Musée de la Peinture ancienne, *op. cit.*, p. V III.

dans de vastes paysages. Et ces paysages n'opèrent pas seulement en fond de circonstance pour ces scènes, même résonnant, mais en étroite imbrication sémique avec elles. Ils sont, de plus, d'une grande beauté intrinsèque, d'une poésie certaine. Chez Bosch, le paysage n'est pas seulement dénotant ou connotant, il est performatif et ceci directement et intensément. Enfin, de nombreux paysages boschiens incluent des composantes exorbitantes à la nature courante, sans que l'on puisse trop savoir s'il s'agit d'artefacts d'origine humaine ou, justement, « naturelle ». Son paysage est donc largement « imaginaire », irréel, onirique, tous termes qui, s'agissant de lui, paraissent certes un peu faibles et/ou risqués. Et simultanément, c'est bien lui qui propose aussi, à côté de paysages enflammés et catastrophiques, des panoramas presque sereins, apaisés par une perspective aérienne légèrement dorée[257], plongeant mais sans vertige sur de larges cours d'eaux calmes bordés de collines étagées, comme dans le *Saint Jean à Patmos* (Berlin, Dahlem), le panneau de gauche de la *Tentation de saint Antoine* (Lisbonne, Museu nacional de arte antiga) ou encore le panneau central de la *Charette de foin* (Madrid, Musée du Prado), le *Saint Christophe* (Rotterdam, van Boymans), le *Saint Jérôme en prière* (Gand, musée des Beaux-Arts), vus aussi par Patinir mais aussi par toute la dynastie Bruegel et tant d'autres. Il faut enfin rappeler, bien sûr, la *Création du monde* crépusculaire qui figure sur les panneaux extérieurs du *Jardin des délices* (Prado, Madrid). Il y aurait donc aussi deux perceptions du temps chez Bosch et ces deux perceptions seraient mêlées : le temps de l'*ubris*, du conflit et de la conflagration d'une part, sur fond, d'autre part, de très longue durée harmonieuse, plus parménidienne.

Patinir et une durable filiation picturale originaire des Pays-Bas et ayant largement diffusé ont assurément été sensibles à cette logique hautement poétique. Cette poésie serait-elle parfois l'effet d'une certaine difficulté technique ? Concernant le *Christ en croix* (Bruxelles, musée royal des Beaux-Arts), plusieurs commentateurs, dont Walter S. Gibson[258], notent la double perspective selon qu'il s'agit des éléments verticaux (personnages) ou horizontaux. Parmi eux, Fierens Gevaert relève également « l'horizon singulièrement élevé »[259]. Pourtant, Claude Lauriol n'hésite pas à évoquer une « continuité parfaite » dans le paysage boschien dont elle estime que le caractère essentiel est « de reposer sur une vue directe de la plaine

[257] Voire une « clarté diffuse », pour reprendre l'expression tout à fait appropriée de Mme Lauriol.
[258] In *Jérôme Bosch*, Thames & Hudson, Paris, 1995.
[259] *Op. cit.*, p. 177.

hollandaise mais élargie en une vision atmosphérique du monde qui offre à la fois la suggestion de l'infini et l'aspect d'un ensemble où tous les détails sont subordonnés »[260].

L'œuvre de Jérôme Bosch est enfin l'occasion de s'interroger sur l'apparition d'un paysage fantastique aux Pays-Bas. Il faut citer ici Charles Sterling selon lequel « hypnotisée par une définition un peu simpliste de l'art des Pays-Bas comme d'un art essentiellement "naturaliste", la critique moderne a trop négligé les paysages fantastiques néerlandais »[261]. Ils sont pourtant, selon lui, « la manifestation d'une admirable poésie, souvent inédite. (...) ». Il rappelle d'ailleurs qu'« ils ont eu un magnifique développement, une profonde influence artistique en dehors de l'école, un énorme succès auprès de la société européenne du temps ». Il constate alors que, « après la belle tradition du paysage-portrait du quinzième siècle, nous sommes surpris de voir apparaître au début du siècle suivant dans certains panneaux de Jérôme Bosch et dans ceux de Joachim Patinir une image de la nature à peine vraisemblable, un univers de songe où flottent comme des îlots les éléments épars de la réalité terrestre ». Or, pour ce grand défricheur de l'art des anciens Pays-Bas, « l'apport de Patinir, tout en présentant une nouveauté essentielle, ne fut pas complètement imprévu. En effet tous les peintres depuis Van Eyck (...) témoignent à coté de l'amour très ressenti pour le fidèle portrait de leur pays, d'un penchant vif et continu pour un paysage artificiellement construit ». Il constate alors que cette conception présente la nature comme « un milieu composé soit d'éléments juxtaposés, soit d'éléments réels mêlés au fantastique et appartenant encore pour ce qu'elle comporte d'abstrait au moyen-âge. D'une part le paysage irréel, traité comme le théâtre des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui elles-mêmes tiennent du prodige, intensifiait singulièrement leur poésie, d'autre part, une telle agglomération par la volonté de l'artiste d'éléments disparates se laissait distribuer plus facilement selon les besoins stylistiques d'une composition décorative tant recherchée à l'époque. C'est sans doute à ce double avantage que le paysage composé doit sa vogue auprès de tous les artistes

[260] *Op. cit.*, p. 177. Dans son travail de confrontation avec les paysage italiens, Mme Lauriol note que le paysage giorgionesque se sépare du Weltlandschaaft de Bosch : « Il ne cherche jamais à donner une suggestion de l'infini mais plutôt une vue poétique et vraisemblable. Telle était déjà la structure du paysage chez Giovanni Bellini, dans sa période de maturité, avant même l'influence giorgionesque. » A propos de l'*Epiphanie* du Prado, elle constate également que les coulisses du paysage boschien s'apparentent à la tradition flamande. Elle estime que ses paysages d'incendie seront largement repris en Italie (après l'avoir été par Lucas de Leyde et Patinir).

[261] In « Le paysage fantastique néerlandais », Art *Vivant, 1930,* p. 270-272.

néerlandais entre 1400 et 1500 ». Charles Sterling en conclut que « la persistance d'une telle attitude rend compréhensible la naissance des fantaisies de Bosch et de Patinir »[262].

Gérard David

David est un artiste important pour tout analyste de Patinir dans la mesure où il est admis que les deux hommes se sont connus et ont sans doute même collaboré sur certaines œuvres[263]. Une exposition sur le paysage flamand à l'époque de Gérard David – et donc de Patinir – a été récemment organisée par le musée Thyssen-Bornemisza de Madrid. Dans sa contribution au catalogue, Colin Eister estime que « sans prétention d'originalité, les paysages et les groupes de personnages de David cherchent à évoquer délibérément un processus protodarwinien d'ontogénie artistique avec des récapitulations philogénétiques »[264]. On doit sans doute être d'accord avec une approche aussi approfondie où nous pensons pouvoir comprendre qu'il y a chez David, comme chez Patinir, des ruptures spécifiques mais aussi la simple perpétuation de caractéristiques du genre ou du milieu. Toutefois, en ouverture du même catalogue, la ministre espagnole de la Culture, Carmen Calvo Poyato, défend l'image de David en matière de paysage puisque « une grande partie des innovations de ce peintre furent éclipsées par Joachim Patinir », alors que « ses apports furent cependant un solide préliminaire pour l'indépendance d'un genre qui atteint sa plénitude au XVIIe siècle »[265]. On notera au passage qu'une fois encore, l'émergence du paysage comme genre autonome est donc largement imputée au monde flamand.

En termes de jeux d'influence entre ces deux peintres, certains auteurs la font opérer de David vers le futur peintre anversois quand c'est l'inverse pour d'autres. Est notamment en jeu le triptyque du *Baptême du Christ* (Grœningue Museum de Bruges) de David où la représentation du Christ offre des similitudes intéressantes avec celle d'un des *Baptême du Christ* du second (le panneau de gauche du *Saint Jérôme* de Vienne plus que le *Baptême* du Kunsthistorisches Museum de Vienne). Le Christ de Patinir a-t-il, de plus, été

[262] Idem.
[263] Signalons toutefois que dans *The Mirror of earth,* (Princeton University Press, 1989, p.4) Walter S. Gibson estime que « finalement, rien dans les premières œuvres de Patinir ne permet de conclure à quelque connexion que ce soit avec David ou avec Bruges » (traduit par nous).
[264] ...« un proceso protodarwiniano de ontongenia artistica con recapitulaciones filogénéticas » (traduit par nous), in *Gerard David y el paisage flamenco*, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2004, p.11.
[265] *Idem*, p.7.

peint par David (comme les personnages de la *Tentation de Saint Antoine* par Metsys) ? Est-ce David qui a inspiré à Patinir le panier tressé qui se trouve dans leurs deux *Fuite en Egypte* ? Ces hypothèses, maintes fois faites sans doute au motif que David était non seulement l'aîné mais un peintre majeur et Patinir un peintre mineur et donc forcément un suiveur[266], ne semblent plus faire l'unanimité. Même si les attitudes des Christ (gestes des mains, très léger déhanchement chez Patinir) et les directions des regards diffèrent nettement entre les deux, leur morphologie d'ensemble plaide en tout cas pour une conception rapprochée. En revanche, si l'on trouve dans l'œuvre de David un vaste paysage, il n'est pas typiquement « patinirien » et présente même de nettes différences avec le paysage des baptêmes de Patinir : absence de grands plans d'eau estuariens, rivière du Jourdain beaucoup plus discrète, masses rocheuses présentes mais beaucoup moins « spectaculaires » et complexes. Attitude, vêtements et morphologie de saint Jean-Baptiste paraissent aussi plus accomplis chez David. Des similitudes de détail doivent cependant être soulignées : petits groupes de disciples dans des futaies, citadelles en promontoire déjà bleuies par la perspective atmosphérique et, surtout, représentation très similaire de Dieu le Père, quoique dans une nuée beaucoup plus circulaire chez David qui semble, par ailleurs, maîtriser bien davantage la diversité des feuillus et, surtout, la perspective paysagère, même si c'est, sur ce point, peut-être au détriment du lyrisme d'ensemble.

Notons aussi que, comme le *Saint Jérôme* de Patinir du Metropolitan Museum of Art de New York, le *Baptême du Christ* de David du Thyssen-Bornemisza est un triptyque, formule typiquement nordique, et cherchant à composer un paysage unique malgré la séparation en trois panneaux. Celui de Patinir, peut-être moins accompli dans sa facture, est nettement plus ambitieux et plus grandiose au plan du spectre topographique (bien plus grande profondeur, massifs montagneux plus nombreux et plus vastes, très large estuaire) et de la hauteur de la ligne d'horizon, autre grande différence avec David qui, de ce point de vue, est moins « archaïque », déjà plus classique et, une fois encore, moins lyrique. D'une façon générale, les paysages de David, plus réalistes et maîtrisés, parfois péruginiens[267], paraissent aussi plus

[266] Colin Eisler insiste souvent sur le caractère « éclectique » de l'art de David et note qu'il tire son origine d'un processus créatif « complexe, partant de la sélection et assimilation de sources multiples, combinant les références de différentes époques, incluant des citations thématiques et de composition et des observations minutieuses sur le vif (…). » *Id*. p. 12.

[267] Voir la Nativité du MMA de New York. Dans *Gerard David y el paisage flamenco*, Colin Eisler, qui rappelle que l'hypothèse d'un voyage en Italie a été formulée pour David, note que « la stabilité et le sentiment d'ordre sont en relation avec quelques maîtres italiens comme Pérugin (…) » (*op. cit.* p. 23). Il souligne également les « valeurs familiales » de David. C'est

réservés et plus austères. Mais peut-être est-ce, justement, la maîtrise supérieure et sans intention d'originalité du détail et de la mise en place qui peut, aujourd'hui, nous rendre moins sensible au paysage davidien alors qu'à l'époque elle devait largement contribuer au succès de ces œuvres. Car, ainsi que Colin Eisler le constate, David fait preuve d'une « extraordinaire sensibilité au paysage » et ceci dans une perspective plutôt théologienne qui « détermine l'ambiance en grande partie de type Moyen Age tardif » de ce peintre[268]. Outre de nombreux détails naturels, notamment floristiques, qui le rapprochent d'ailleurs de Patinir, est sollicitée comme illustration de cette remarque la magnifique vue d'oiseau de Jérusalem dans la *Crucifixion* du musée Thyssen-Bornemisza, celle de Berlin ayant aussi pour arrière-plan immédiat une vue urbaine élégante mais plus courante, plus réaliste aussi et (corrélativement ?) moins poétique.

Il n'en reste pas moins que David, souvent considéré comme « le dernier des primitifs », est aussi généralement perçu comme ayant joué un rôle important dans le développement du paysage flamand, en particulier en lui conférant une place plus grande, même si c'est en le laissant en arrière-plan, ce qui en ferait un peintre de transition vers les grands artistes du XVIe et du XVIIe siècles. Ses commentateurs sont aussi sensibles à des traits plus traditionnels : traitement minutieux de la végétation, balancement des masses, légère touche lyrique, douceur enveloppante de ses paysages. Les faces extérieures du triptyque de La Haye, aux sous-bois dépourvus de tout personnage, sont parfois présentées comme les premiers paysages « sans mélanges » de l'art flamand. Indépendamment de cette caractéristique particulière, ils sont d'une beauté et d'une poésie profondes et troublantes.

Van Der Gœs

Hugo Van Der Gœs restera dans l'histoire de la peinture et la marquera par la rencontre - la convergence - entre la grande humanité de son art et son propre destin fait d'une gloire rapide, d'une clôture intempestive et d'une mort

un sujet délicat. De telles valeurs sont-elles toujours compatibles avec l'exaltation devant la nature ou l'exaltation de la nature elle-même ? Peu apollinienne en elle-même, la nature – en tant que telle et non à travers certains de ses attributs ou manifestations – reste un univers animé de forces obscures plus proches de l'*ubris* que de la mesure, de la raison et de l'ordre indispensable à l'équilibre de la famille au moins comme milieu moral et exemplaire. C'est le spectacle d'une nature effectivement ou potentiellement « travaillée », agricole, qui pourra accompagner des scènes valorisant la famille. Mais la nature demeure dangereuse. Le milieu « naturel » de la famille reste le foyer, l'intérieur. Les Le Nain en seront les thuriféraires.

[268] *Idem*, p. 11. (Traduit par nous.)

jugée prématurée et dans un état d'aliénation mentale à tendance mystique. Il contribue à instaurer une certaine image de « l'artiste » irrationnel, visionnaire et inadapté. En raison de son œuvre et notamment du célèbre *Triptyque Portinari*, il paraîtrait difficile de ne pas l'inclure dans une recherche sur le paysage, même « en creux ». On peut en effet être tenté de considérer que le paysage ne constitue pas une composante majeure de son œuvre, surtout au regard des autres caractéristiques de cette dernière, en particulier un réalisme hautement « humain » des visages et cette fois des plus humbles. C'est d'ailleurs à ce titre qu'il est parfois qualifié de « révolutionnaire » (« le premier artiste moderne des Pays-Bas » pour Paul Philippot[269]). Mais le paysage n'en est pas moins bien présent chez Van Der Gœs. On pense en particulier au fameux triptyque mais aussi aux panneaux conservés du « *Petit retable domestique viennois* » (Vienne, Kunsthistorisches Museum) et peut-être, surtout, au dessin de la *Rencontre de Jacob et Rachel* (Oxford, Christ Church). Le paysage occupe dans ce dessin une place majeure puisque tous les personnages sont au premier plan devant un ensemble paysager occupant le centre et la partie supérieure de l'œuvre immédiatement au-dessus du premier plan. Il est à la fois harmonieux et complexe avec rivière, troupeaux mélangés d'ovins et bovins, première ligne d'arbres laissant apparaître le faîte de chaumières, panorama en lointain avec collines et plaines ou plans d'eau, le tout distribué de part et d'autre d'un mamelon arrondi parsemé de boqueteaux.

Car, lorsque le paysage est là chez Van Der Gœs, ce qui n'est pas une règle, il peut occuper une place importante, structurer toute l'œuvre et contribuer de façon déterminante à son atmosphère comme c'est le cas avec le *Triptyque Portinari* et notamment dans le panneau central, celui de la nativité, où, sans être envahissant il est objectivement d'une présence constante en assurant une continuité sans ruptures tonales ni zonages tranchés jusqu'aux lointains collinaires. Si les bois sont peu nombreux et les villes absentes (Bethléem est à peine un hameau), quelques arbres verticaux et grêles à feuillages légers se dressent ici et là, le panneau de gauche (donateurs avec saint patron) comportant une bute rocheuse aux couleurs et formes peu agressives. L'ensemble de l'œuvre est ainsi d'une belle aménité à laquelle ce paysage à

[269] In *La Peinture dans les anciens Pays-Bas, XVe-XVIe siècle,* 1998, Paris, p.58. On notera que, dans les passages spécialement consacrés à l'*Adoration des mages* (Berlin) et *L'Adoration des bergers* (*idem*) de Van Der Gœs, M. Philippot n'emploie pas une seule fois le terme de paysage ce qui donne à penser que les différents éléments généralement constitutifs de celui-ci peuvent apparaître comme dissociés et ne pas encore constituer, à chaque fois et au moins dans ces deux œuvres, *un* paysage proprement dit.

la fois discret et omniprésent concourt avec subtilité. Car, derrière cette simplicité apparente, on peut noter avec Friedlander une richesse infinie de la nature, sans doute travaillée en plein air. Peut-être est-ce, comme pour ses visages (et ses mains) restés célèbres et maintes fois reproduits, un amour profond, ici de la nature dans sa vérité, qui a été le moteur profond d'une réussite toujours émouvante. Enfin, avec Friedlander encore, on remarque la plasticité convaincante des tableaux de grande dimension chez ce peintre servi par un grand talent de dessinateur mais aussi, comme le souligne le grand érudit d'une remarque qui peut surprendre mais qui n'est pas sans pertinence, de… peintre (observation des couleurs et de leurs valeurs notant). S'il y a encore du formalisme graphique et une réelle noblesse des attitudes chez Van Der Gœs, le hiératisme et la rigidité du trait ont disparu, concourant ainsi au charme de l'œuvre fait d'un mélange rare d'élégance (anges raffinés au premier plan) et de simplicité avec les fameux visages des « rustres extasiés »[270], mais aussi à l'humanité patente des autres personnages.

Memling

On n'ose plus trop parler avec émotion de cet « éminent peintre de Bruges de l'ancien temps »[271], peintre de « bon ton », « harmonieux et aimable », de « peu d'imagination », qui se caractériserait par « une qualité frappante », à savoir que son style donnerait surtout lieu à une « définition négative », et qui « n'était pas un adorateur fougueux de la nature ». Il est vrai que, après avoir été « le portraitiste favori de la communauté marchande », beaucoup de calendriers des postes et autres décorations lénifiantes voire cosmétiques ont reproduit à l'envi ses « images agréables » empreintes de « sérénité et pureté formelle ». Peut-on le reprocher à cet élève de van der Weyden et qui fut aussi en relation avec Van Der Gœs ? On notera que Friedlander, à qui l'on doit tous ces jugements bien connus[272], reconnaît toutefois à Memling,

[270] Fierens Gevaert, in *Catalogue de l'Exposition rétrospective des paysages flamands*, Bruxelles, *op. cit.*, p. XVI. Qualifiant Van Der Gœs de « grand révolutionnaire », Gevaert estime que, « après un retour aux Frères Van Eyck avec son Paradis, il pousse ensuite jusqu'au fanatisme la passion de la réalité visible et de l'expression extériorisée ». Il relève également son « intelligence nette des clairs-obscurs » (*Nativité* de Florence) et ses « lisières de forêt hivernales » (Offices). Il voit chez Breughel une forte inspiration gœsienne.

[271] In *Le Livre des Peintres,* Karel Van Mander, traduction Véronique Gérard-Powell, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.32.

[272] In *Early Netherlandish Painting*. Vol. VI b. Hans Memling and Gerard David. 1943. On sait que Panofsky ne fut guère plus tendre : « Il séduit parfois, mais n'étonne et ne bouleverse jamais. » Hans Memling aurait ainsi été « le plus docile, le plus serein, le plus influençable des élèves » des maîtres qu'il lui était dès lors « impossible de comprendre ». Baldass est plus circonspect dans son *Hans Memling* de 1942 car soucieux de prendre en compte les caractéristiques précises de la période qui ne permettent pas de considérer Memling « comme une pause inutile ». Dans ses *Primitifs flamands*, Panofsky qualifie Memling d'« esprit

derrière une « apparente uniformité », une description « subtile et minutieuse des caractères ». Paul Philippot vient également à la rescousse, qui estime, entre autres, que l'on « a longtemps méconnu l'originalité spatiale de Memling »[273]. Il y a surtout cette particularité très insolite à l'effet presque troublant, d'avoir concilié un réalisme optique aigu et des images de dévotion ou même de personnages en situation de dévotion. On pourrait s'attendre à devoir trouver l'expression suave et éthérée de l'émoi spirituel. On se heurte à une froideur – voire une fois encore à un curieux vide existentiel. Cette froideur est d'autant plus étrange qu'elle est effectivement empreinte d'une certaine douceur. Celle-ci résulte, il est vrai, d'une lumière toujours égale, quasiment intemporelle – cette fois au sens météorologique[274] et ceci malgré, chose rare, une représentation discrète mais bien visible du soleil dans plusieurs œuvres. Comme toujours, on doit se demander si tout cela était absolument voulu ou ne découle pas, en partie du moins, de certaines limitations (dans la maîtrise réelle des regards notamment). L'essentiel reste que, justement, nombre des puissants de son temps se soient retrouvés et aient désiré être représentés dans ce mode. Peut-être ont-ils vu, derrière cette apparente bénignité formelle, une modernité plus difficile à percevoir pour nous aujourd'hui. Nous sommes tenté de suivre Jacques Foucart qui évoque les « ruses de la modernité » à propos de ce peintre[275]. Pour notre part, outre le refus de trahir des émotions anciennes, il nous semble qu'il y a du Vermeer chez ce peintre plus étrange que ne veut bien le laisser croire sa réputation doucereuse.

Concernant le paysage, il demeure surtout que, après son introduction en fenêtre par Campin, c'est à Memling que l'on doit, pour cette partie de l'Europe, celle du portrait sur fond de paysage, il est vrai peu étudié, semble-t-il[276]. On trouve également dans son œuvre toute une variété de paysages,

retardataire » (*op. cit.*, p. 638).

[273] *Op. cit.*, p.56.

[274] Dans son *Hans Memling*, Dirk de Vos constate que « les paysages de Memling diffèrent des vues télescopiques de Van Eyck ; il s'agit plutôt de stéréotypes dont la fonction est de renforcer au niveau spatial et psychologique l'ouverture de la représentation. Ils ne sont d'ailleurs pas liés à une saison particulière, mais paraissent éclairés par un jour éternel » (Fonds Mercator, Paris, Albin Michel, 1994, p. 403). A propos des percées toujours présentes sur le paysage, il note dans le même paragraphe qu'« elles n'engendrent pas véritablement une profondeur, mais une ouverture ; elles aèrent la composition. Les portiques imaginaires n'ont de sens que par le paysage qu'ils encadrent, comme le paysage semble ne devoir sa raison d'être qu'à ce qui est montré en premier plan ».

[275] In *Tout l'œuvre peint de Memling*, Flammarion, Paris, 1973, p.6. Entre autres citations du chapitre consacré à la fortune critique de Memling, Jacques Foucart cite J.-B. Descamps qui, dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* (1769), souligne « la vérité de la nature » dans la fameuse *Chasse de sainte Ursule*.

[276] Il nous paraît significatif que dans deux monographies pourtant récentes et importantes, que nous ne citerons pas, les relations entre paysage (souvent pas évoqué du tout) et personnages

traduisant de véritables recherches, et, ce qui ne peut nous laisser indifférent, aux horizons bas pour les madones et portraits, aux horizons plus hauts voire en vue plongeante pour les scènes bibliques ainsi que le remarque Claude Lauriol. Erwin Panofsky constate même qu'il fait partie de ces peintres qui nous ont habitués à « trouver normal qu'un triptyque comportant plusieurs volets, soit unifié par la vertu d'un paysage continu ».[277]

Or Memling est souvent présenté comme ayant une utilisation purement fonctionnelle du paysage, lequel lui permet de placer ses personnages telles des figurines dans un décor de théâtre. Cette conception opportuniste du paysage, alors surtout assimilé à un espace, en expliquerait le caractère clair et structuré mais sans plus (Mme Lauriol évoque des « bosses inorganisées » plus ou moins rattachées au sujet principal), et notamment sans poésie du paysage pour lui-même. La célèbre *Passion* (Turin, Sabauda) et les *Sept Joies de la Vierge* (Munich, Vieille Pinacothèque) en sont des exemples types. C'est dans cette œuvre qu'il reprend et développe un exercice assez « classique », la narration d'épisodes dans un même fond, ici, un paysage rural et/ou urbain. Ces paysages comportent encore de vastes fleuves ou plans d'eau, des massifs collinaires, mais pas trop escarpés, quelques petites chaumières. Les ciels, le plus souvent clairs et peu nuageux, peuvent aussi devenir menaçants, voire sombres et se rapprocher de ceux de David. Et on notera dans le panneau droit de la *Passion* de Lübeck (musée Sainte-Anne), un soleil nettement apparent, quoique déjà aux trois quarts disparu sous l'horizon. Est-ce donc un hasard si sa redécouverte est due aux romantiques, après (à cause de ?) Stendhal qui, à propos du *Jugement dernier*, évoqua « une croûte de l'école allemande » [278] ?

---

du portrait ne soient jamais étudiées, Dans le cas particulier du célèbre *Homme avec une monnaie* (Anvers, Konninklijk Museum voor Schœn Kunsten), toute l'analyse va à la fameuse médaille et pratiquement aucune au paysage pourtant admirable avec, par exemple, deux cygnes et un cavalier sur un cheval blanc. Dans l'une d'elles, il est seulement indiqué en note que « le palmier et le dattier sont les emblèmes du poète et humaniste vénitien Bernardo Bembo ».

[277] In *Les Primitifs flamands,* op. cit. p. 474.

[278] In *Vie de Haydn, Mozart et Métastase*, cité par Foucart, *op. cit*., p. 10.

Chapitre 5.
Tempus mundi / Imago mundi

Temps et représentation du monde entretiennent des relations étroites dans l'iconographie médiévale. Ces relations sont d'une subtilité infinie, très au-delà de ce que, justement, le qualificatif généralement dépréciatif de « médiéval », décidément bien inadéquat, laisse habituellement à penser. Dans l'entrée « Irreprésentables » du *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rosa Alcoy évoque avec les attitudes morales, les arts ou les sciences, les « figures de la temporalité » parmi les concepts abstraits potentiellement frappés d'irreprésentabilité, problème auquel des dispositifs comme l'allégorie ont permis de se soustraire. Elle signale que le temps est « exprimé à travers les activités du calendrier, par l'humanisation des cycles saisonniers. Il perd ainsi son caractère immuable et intangible, irreprésentable, pour devenir concret et cyclique de sorte que l'art peut se l'approprier »[279]. Mais s'agit-il du même temps ? La question dépasse bien sûr le cas du temps agricole et rural, voire du temps calendaire, économique, etc., encore que l'on verra, avec les calendriers, à quel point cet univers d'activités « mécaniques » est évoqué en « contre logique ».

Le temps est omniprésent dans l'iconographie médiévale. La chose doit-elle surprendre ? On pourrait répondre par la négative. Mais alors pourquoi pas aussi nettement dans les autres périodes ? Notre sentiment est en effet que l'histoire de l'art ne semble pas présenter perpétuellement un tel phénomène. Par ailleurs, l'obstination à représenter un « irreprésentable » constitue assurément un phénomène intéressant, *a fortiori* dans une iconographie souvent qualifiée de « primitive » ou de « venue du fond des âges ».

Concernant cette période, il est tentant de s'intéresser prioritairement au facteur religieux en raison de son poids sur la haute société et sur ses prescriptions, productions et consommations artistiques. La question du temps est centrale dans la doctrine chrétienne. Celle-ci s'inscrit dans une

[279] In *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, p. 462.

logique linéaire allant de la création presque immédiatement suivie de ce qui a été ultérieurement appelé le « péché originel » (saint Augustin) au jugement dernier, fin théorique non seulement de l'histoire mais sans doute du monde physique, et ceci au moins pour les « justes » dès lors ressuscités en corps glorieux immatériels et abrités par un paradis tout aussi immatériel semble-t-il. Les damnés se retrouvent, quant à eux, dans un enfer dont la nature non physique n'est pas clairement affirmée. A la grande différence de la « prière du Seigneur » (enseignée par le Christ lui-même aux Apôtres) où la dimension temporelle est très limitée[280], le « Symbole des Apôtres » (*Credo*), prière centrale de la foi catholique, est, curieusement, après une première profession de foi en Dieu (« Je crois en Dieu le Père Tout-Puissant »), presque exclusivement composé d'une suite de faits à caractère narratifs et/ou s'inscrivant explicitement et principalement dans divers types de temps[281].

Comme celui de Nicée - Constantinople, ce *Credo* passe ainsi directement de la création du monde à la personne du Christ essentiellement déterminée comme ayant souffert jusqu'à la crucifixion, et, *in fine*, au « jugement dernier ». Il revient donc à la catéchèse de révéler les épisodes de la création de l'homme (2e section, chapitre 1er, paragraphe 6 du *Catéchisme de l'Eglise Catholique*) puis de la chute et en particulier du « péché originel » (même section, même chapitre, paragraphe 7, alinéa IV). On apprend ainsi que « l'homme tenté par le diable, a laissé mourir dans son cœur la confiance envers son Créateur et, en abusant de sa liberté, a *désobéi* au commandement de Dieu »[282]. Dès lors, « la conséquence explicitement

[280] Le rapport au temps dans le Nouveau Testament est sensiblement différent de celui prévalant dans l'Ancien Testament. A l'occasion du Colloque de Cerisy sur les Calendriers, il a été souligné dans les débats qui ont suivi l'intervention de Jean-Dominique Lajoux sur les *Origines et avatars du calendrier chrétien*, qu'« aucune date n'est mentionnée dans les Evangiles » (in *Les Calendriers*, *leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*, Somogy Editions d'Art, Paris, 2002, p. 83). Cela est généralement considéré comme l'une des différences majeures entre les deux religions et ceci d'autant que l'historicité hébraïque est le fait d'une transmission oculaire directe ininterrompue par le canal familial. C'est ce qui justifie la formule souvent employée par les intéressés eux-mêmes :« Les juifs ne croient pas, ils savent. »

[281] La suite est en effet : « *créateur* du ciel et de la terre, et en Jésus-Christ, son *fils* unique, qui a été *conçu* du Saint - Esprit, est *né* de la Vierge Marie, a souffert *sous* Ponce Pilate, *a été* crucifié, est *mort*, et *a été* enseveli, *est descendu* aux enfers. Les *troisième jour* est *ressuscité* des *morts*, *est monté* aux cieux, *est assis* à la droite de Dieu le Père Tout-Puissant, d'où il viendra juger les vivants et les morts. Je crois en l'Esprit Saint, à la Sainte Eglise catholique, à la communion des saints, à la *rémission* des péchés, à la résurrection de la chair, à la vie *éternelle.* Amen. » Il s'agit là du *Credo* courant (« Symbole des Apôtres »), l'autre, plus long, étant le *Credo de Nicée - Constantinople* « qui tient sa grande autorité de ce qu'il est issu des deux premiers Conciles œcuméniques (325 et 381). Il demeure commun, aujourd'hui encore, à toutes les Eglises de l'Orient et de l'Occident » (in *Catéchisme de l'Eglise Catholique*, Mame-Plon, Paris, 1992).

[282] *Idem*, p. 89 (italique dans le texte).

annoncée pour la désobéissance se réalisera : l'homme "retournera à la poussière de laquelle il a été formé" (Gn, 3, 19). *La mort fait son entrée dans l'histoire de l'humanité*" et une "véritable *invasion* du péché "inonde" le monde »[283]. Et l'Eglise de préciser qu'elle a « toujours enseigné que l'immense misère qui opprime les hommes et leur inclination au mal et à la mort ne sont pas compréhensibles sans leur lien avec le péché d'Adam et le fait qu'il nous a transmis un péché dont nous naissons tous affectés et qui est "la mort de l'âme" »[284]. Quant au « jugement dernier », le même catéchisme actuel de l'Elise catholique rappelle que, « à la suite des prophètes et de Jean-Baptiste, Jésus a annoncé dans sa prédication le Jugement du dernier jour. Alors seront mis en lumière la conduite de chacun et le secret des cœurs. Alors sera condamnée l'incrédulité coupable qui a tenu pour rien la grâce offerte par Dieu » sachant que, au fond, l'intervention du Christ est limitée car « c'est par le refus de la grâce en cette vie que chacun se juge déjà lui-même » [285]. Heureusement suit un « En bref » censé permettre d'y voir plus clair et qui indique notamment que « En venant à la fin des temps juger les vivants et les morts, le Christ Glorieux révèlera la disposition secrète des cœurs et rendra à chaque homme selon ses œuvres et selon son accueil ou son refus de la grâce ».

Or, aporie majeure mais aussi capitale pour la période qui nous intéresse, la même religion reconnaît que la foi est une grâce : « La foi est un don de Dieu, une vertu surnaturelle infuse par Lui ». Et quelques lignes plus loin : « Croire est un acte de l'intelligence adhérant à la vérité divine sous le commandement de la volonté mue par Dieu au moyen de la grâce » [286]. Les Enfers, enfin, sont présentés comme « les régions inférieures de la terre », soit « le séjour des morts » où Jésus n'est pas descendu « pour y délivrer les damnés ni pour détruire l'enfer de la damnation mais pour libérer les Justes qui L'avaient précédé » et où ils sont « privés de la vision de Dieu »[287] . Et les autres ? On nous rappelle à leur sujet que « Jésus parle souvent de la "Géhenne", du "feu qui ne s'éteint pas", réservé à ceux qui refusent jusqu'à la fin de leur vie de croire et de se convertir, et où peuvent être perdus à la fois l'âme et le corps » , de même qu' « il annonce en termes graves qu'Il "enverra ses anges qui ramasseront tous les fauteurs d'iniquité (…), et les jetteront dans la fournaise ardente" (Mt 13, 41-42) et qu'Il prononcera la condamnation : "Allez

[283] *Idem*, p.90.
[284] *Idem*, p. 91.
[285] Idem, p. 150.
[286] Idem, p. 44.
[287] Idem, p. 139.

loin de moi, maudits, dans le feu éternel !" (Mt 25, 41) »[288]. Dans ce texte de la toute dernière décennie du deuxième millénaire, l'Eglise catholique commente alors qu'elle « affirme l'existence de l'enfer et son éternité [sens courant vraisemblablement]. Les âmes de ceux qui meurent en état de péché mortel [« sans s'être repenti et sans accueillir l'amour miséricordieux de Dieu »] *descendent* immédiatement dans les enfers, où elles souffrent les peines de l'enfer, le « *feu éternel* ». La peine *principale* de l'enfer consiste en la séparation éternelle[289] d'avec Dieu en qui seul l'homme peut avoir la vie et le bonheur pour lesquels il a été créé et auxquels il aspire"[290]. L'Eglise ne semble toutefois pas toujours très à l'aise avec cette question où s'opposent l'idée d'un dieu immensément bon et les extrêmes archaïsmes de la damnation et du feu éternel. Elle a dès lors tendance, on l'a vu, à dématérialiser l'enfer en lui conférant une dimension simplement privative (de la vision béatifique) et à exonérer le Christ de la responsabilité de la condamnation. Responsabilité qu'elle fait même porter à chaque homme. Des

[288] Idem, p. 221.

[289] « La notion d'enfer est-elle périmée ? » c'est la question que se permet de poser *Théo, l'Encyclopédie catholique pour tous*, qui rappelle que le dogme le caractérise par « la privation éternelle du bonheur offert par le partage de la vie de Dieu (peine du *dam*) et accessoirement par d'autres souffrances (peine du *sens*). Cet enseignement se garde d'ailleurs bien de préciser quoi que ce soit tant sur la nature de ces souffrances que sur l'idée d'un milieu où elles pourraient être subies » (Paris, Droguet - Ardant / Fayard, 1993, p. 895 colonne b.). Dans la même page, les auteurs écrivent qu'« il faut reconnaître que l'enseignement religieux a usé et abusé pendant des siècles des menaces de la damnation au point que la vie chrétienne a fini par paraître davantage conduite par la peur que par l'amour ». On notera que, concernant le Jugement Dernier, la même *Théo* estime que « l'évangile le dit clairement, celui-ci n'est pas un procès. C'est le simple constat de ce que l'homme a fait de sa liberté » (p. 526 colonne a). Enfin, rappelons surtout le contenu du catéchisme du Concile de Trente. Les Enfers y sont présents comme « ces lieux, ces dépôts cachés où sont retenues prisonnières les âmes qui n'ont pas encore obtenu la béatitude céleste. (…) Mais ces lieux ne sont pas tous semblables. L'un est une prison affreuse et obscure, où les âmes des damnés sont tourmentées avec les esprits immondes par un feu perpétuel et qui ne s'éteint jamais. Ce lieu porte le nom de géhenne, d'abîme ; c'est l'Enfer proprement dit. Il y a un autre enfer où est le feu du Purgatoire. C'est là que les âmes des justes se purifient dans des souffrances qui durent un temps déterminé, en attendant qu'elles soient dignes d'entrée dans la Patrie éternelle, car rien de souillé ne peut y pénétrer. (…) Un troisième Enfer est celui où étaient reçues les Ames des saints avant la venue de Notre-Seigneur Jésus-Christ, et où elles jouissaient d'un séjour tranquille, exemptes de toute douleur, et soutenues par l'heureuse espérance de leur rédemption » (in *Catéchisme du Concile de Trente,* 1562, reprint du numéro 136, septembre - octobre 1969, de la revue *Itinéraires*, par les Editions Dominique Martin Morin, traduction préalable de Mme Marbeau-Charpentier pour les Editions Desclées de Brouwer et Cie, France, Grez en Brouère, 1984, p. 62-63). Par ailleurs, les pères conciliaires trentins relèvent que « Jésus-Christ remplit à notre égard trois offices, trois ministères d'une importance capitale, et bien propres à relever l'honneur et la gloire de l'Eglise, ce sont ceux de Rédempteur, d'Avocat et de Juge » (Idem, p. 79). Deux jugements sont cependant évoqués : le premier, dit jugement *particulier*, « arrive au moment où nous venons de quitter la vie. A cet instant-là même, chacun paraît devant le tribunal de Dieu, et là il subit un examen rigoureux sur tout ce qu'il a fait, tout ce qu'il a dit, tout ce qu'il a pensé pendant sa vie » tandis que « l'autre arrivera lorsque tous les hommes réunis ensemble, le même jour et dans le même lieu, comparaîtront devant le tribunal de leur juge. Là, sous les yeux de tous les hommes de tous les siècles, tous et chacun entendront le jugement que Dieu aura porté sur eux. Et cette sentence ne sera pas la moindre peine et le moindre châtiment des impies et des scélérats » (*idem*, p. 80).

[290] *Idem*, p. 222 (soulignés par nous).

commentateurs contemporains sous la direction de Bruno Chenu et François Coudreau posent alors la « question lancinante » : est-il « possible que des hommes refusent cette révélation de l'Amour absolu ? Dieu n'est habité d'aucune volonté de faire exister l'enfer. Il n'est capable que d'aimer. Mais l'amour proposé peut être un amour refusé. (…) Si la prédication de Jésus rapportée par les évangélistes revient avec insistance sur l'éventualité de cette catastrophe, c'est surtout pour nous rappeler le sérieux de notre existence et la nécessité de la vigilance. Evoquer le *risque* de l'enfer, c'est aussi inviter à tout faire pour qu'il ne devienne pas une réalité. *Connaissant d'expérience personnelle et ecclésiale* la libéralité divine, nous pouvons espérer que nul ne refusera radicalement la communion totale avec Dieu »[291].

Elément constitutif de la profession de foi chrétienne, le temps fait donc l'objet d'une grande vigilance de la part des *auctoritates*. Et ceci notamment depuis la célèbre condamnation par l'évêque de Paris, Tempier, de thèses scolastiques d'inspiration aristotélicienne portant atteinte à l'essentiel de la Révélation. Cette condamnation est intervenue le 7 mars 1277, au terme de « disputes » déjà nombreuses et auxquelles avaient pris part les plus grands esprits du temps dans toute l'Europe. Elle constitue pour beaucoup un moment décisif de l'histoire intellectuelle. La question du temps n'y est pas étrangère, comme le rappelle Pierre Chaunu : « Premier point d'irréductible divergence, la création *ex nihilo*, la distinction fondamentale entre le créé et l'incréé. Rien de plus étranger à la pensée d'Aristote ou de Platon. Le *cosmos* est éternel pour les Grecs et, au départ, il y a le chaos. Dieu n'est pas créateur mais démiurge. (…) Une création qui est un commencement, une création qui comprend le temps, dimension du créé, dans lequel Dieu en

[291] In *La Foi des catholiques,* Paris, Le Centurion, 1884, p. 580. Nous nous permettrons, après Job, de signaler que le refus d'écouter évoqué par ces auteurs peut hélas aussi fonctionner dans l'autre sens. Il y a une quarantaine d'années, l'Institut Catholique de Paris était la seule institution d'enseignement supérieur à délivrer sur la région parisienne une maîtrise de théologie reconnue par l'Université et ceci par délégation du Rectorat. Persuadé de ce que la connaissance du phénomène religieux chrétien était une condition *sine qua non* de la compréhension de nombreux faits sociaux contemporains, notamment en matière administrative et en particulier éducative et d'enseignement même laïc, nous nous y portâmes personnellement candidat à la suite de notre maîtrise de philosophie. Après un « entretien particulier » présenté comme de rigueur avec ce même François Coudreau, nous apprîmes alors, par un courrier de celui-ci, que nous ne présentions pas le « projet personnel », projet à caractère spirituel comme il nous fut précisé dans un entretien téléphonique ultérieur, nous permettant d'être élu à cette formation. Nous ignorions que, dans l'Université publique française, était nécessaire un « projet personnel » autre que celui d'apprendre et de chercher sur la base des exigences académiques normalement requises. Déjà actif sur le marché du travail, nous n'avons pas eu le temps de donner à cette situation la suite administrative qu'elle appelait pourtant et à laquelle nous pressaient certains amis… enseignants excédés par ce mélange des genres didactico-religieux. Nous avions, il est vrai, la confirmation *ipso facto* d'un point important : la Grâce est bien, d'abord, un don de Dieu (ou de son représentant)...

s'incarnant s'insère, le temps qui s'oppose à l'Eternité. La théologie de la création biblique exclut donc toute préexistence du monde, tout éternel retour ; la création est donc vectorielle ». Et, poursuit-il dans la même phrase, « la métaphysique chrétienne appelle l'histoire »[292]. La place du temps dans le dogme et la pratique chrétienne est donc complexe et propice à toutes les dérives spéculatives. Elle appelle ainsi une grande vigilance dogmatique. C'est la liberté de Dieu qui est, de plus, en cause, et notamment celle, affirme Tempier, d'avoir pu créer une infinité de mondes, sans préciser, il est vrai, s'ils se situent dans un temps identique ou lui-même multiple. Une pluralité infinie des possibles reste donc ouverte. Pour Pierre Duhem, cette condamnation dogmatique constituerait paradoxalement l'entrée la plus lointaine dans le monde moderne.

Un choix capital de l'Eglise naissante a été, tout en professant une foi nouvelle, de ne pas renier son rattachement à l'histoire du peuple juif et d'affirmer ainsi une continuité entre l'Ancien et le Nouveau Testament, soit les deux Temps. Le contraire aurait-il été durablement possible ? Il ne nous appartient évidemment pas, et à bien des égards, de trancher sur une telle question. La chose n'est, en tout cas, pas allée de soi et continue d'ailleurs de poser problème à certains milieux théologiques qui tendaient – et tendent parfois encore – à minimiser cette ascendance juive, à commencer par Marcion. Au plan artistique, elle présente l'avantage de permettre aux inspirateurs et concepteurs des œuvres, édifices et objets liturgiques de mobiliser un matériel iconographique historiquement avantageux (l'ancien monde est oriental, le nouveau monde est occidental) et poétiquement sans limite (innombrables situations et paysages métaphoriques, fascination des « choses de l'Orient » notamment).

L'humanisation progressive de la doctrine chrétienne dans le sens d'une ouverture au monde terrestre naturel, même suspect voire méprisé par les clercs mais au moins présent avant d'être partiellement accepté, enrichit cette puissance iconographique qui aujourd'hui encore fascine le regard. Or, l'art religieux roman, puis gothique va se mettre largement au service d'une véritable « théologie du temps »[293] dont les illustrations les plus spectaculaires et les plus extrêmes seront les portails d'églises, églises elles-mêmes progressivement destinées à symboliser, selon les auteurs, le paradis ou la

[292] In *Le Temps des Réformes,* Paris, Fayard, 1975, p. 109.
[293] Louis Grodecki, in *Les Vitraux de Saint-Denis*, étude sur le vitrail au XIIe siècle, CNRS, 1976

Jérusalem Céleste, soit, dans ces deux cas, une entité très intensément marquée par une dimension temporelle, fût-elle *in*temporelle. La Jérusalem Céleste est, typiquement, un de ces motifs iconographiques appartenant simultanément à l'Ancien (vision d'Ezéchiel) et au Nouveau Testament (Apocalypse de saint Jean) avec les résonances exégétiques, historiques et symboliques que permet une telle situation, *a fortiori* sur un thème d'une telle ampleur. On sait qu'au cœur de la Jérusalem Céleste se situe le Temple dont la porte close permettra à la mère du Christ, Marie, « porte du ciel, toujours vierge, malgré le passage en son sein du messie »[294] d'en devenir par analogie le symbole dans le cadre d'une théologie de l'incarnation et donc d'une théologie du monde qui se met en place à cette époque. Autour des éléments déterminants que sont le paradis, le purgatoire, le jugement dernier et, bien sûr, le monde d'« ici-bas »[295], théologie du temps et théologie du monde se développent en s'avérant étroitement liées. Toute représentation du monde sera, indirectement, une évocation du temps dont le déroulement mène à l'issue finale, le retour dans l'éternité, béatifique ou infernale.

Une cosmogonie et un récit fondateur conférant au temps une place centrale.

Pour Marc Thoumieu, « l'idée de la fin des temps obsède les hommes du Moyen Age » et l'Apocalypse sera « le texte le plus illustré sur le vélin des manuscrits comme dans les pierres des églises »[296]. Ainsi le temps a-t-il constitué un thème majeur de l'image des XIe et XIIe siècle. C'est en particulier le cas si le Moyen Âge est conçu comme l'époque où l'Eglise s'impose avec un génie exceptionnel comme facteur unificateur de l'Occident, comme son acteur central. Et ceci après l'effondrement de l'empire romain et de « grandes invasions » auxquelles elle se serait glorieusement opposée, voire qu'elle seule aurait permis de vaincre ou d'absorber quitte à en avoir sensiblement exagéré l'ampleur et la brutalité. Pour des auteurs tardifs (on pense en particulier au *Génie du christianisme* de M. de Chateaubriand), voire actuels qui souhaitent en faire l'inspiratrice première de toutes les valeurs européennes et progrès occidentaux, il n'est pas de conquête humaine même les plus anciennes qui ne lui soit due, c'est-à-dire qu'elle ne se soit, au fond, annexée.

---

[294] Marc Thoumieu, in *Dictionnaire d'iconographie romane,* Editions du Zodiaque, La Pierre-Qui-Vire, 1996, p. 165

[295] Il est évidemment tentant de s'interroger sur une éventuelle articulation entre une telle conception du monde et la « vue d'oiseau ».

[296] *Idem*, p. 36.

Cette unification globale, intellectuelle, religieuse, spirituelle ou même organisationnelle, au moins au niveau des élites dirigeantes, est aussi iconique et donc esthétique. Récit fondateur, c'est la Bible – et pas seulement le Nouveau Testament – qui sert de socle iconique à ce magistère esthétique. Celui-ci y cherchera perpétuellement les ressourcements que rendront nécessaires les aléas directement ou indirectement historiques. Parmi tant d'autres facteurs, la puissance de ce texte vient de l'immense richesse anthropologique puisée dans des traditions dont la recherche montre chaque jour davantage la diversité des origines tant géographiques qu'historiques. Sa profusion iconique vient en particulier d'une *structure* très largement narrative composée d'évènements mettant essentiellement en scène, face à Dieu et dans des environnements très variés, des personnes ou des groupes humains. Est ainsi introduite une rupture sensible de *contenu* : ce sont bien des peuples et leurs hommes qui sont désormais placés au centre de ce long message certes d'inspiration divine mais essentiellement humain.

Il apparaît aujourd'hui que cette double origine humaine et divine, comme son origine complexe évoquée plus haut, est, avec leur forme composite (récits, chants, invocations, prescriptions, etc.), bien plus une force qu'une faiblesse. Si l'on peut y trouver la cause de débats ou disputes ardentes et souvent génératrices de violences, celles-ci peuvent apparaître préférables à l'indifférence et à l'oubli. Cette diversité permet à chacun et à chaque époque d'y trouver écho à sa propre sensibilité, conférant ainsi à ce texte ou ensemble de textes une actualité apparemment perpétuelle. Quant au fait de ne pas prétendre être la dictée directe de Dieu ou de son haut représentant, il exonère l'autorité divine d'une éventuelle imputation d'anachronisme en cas d'indispensables *reaggiornamenti* et garantit une plasticité et une flexibilité de nature, justement, à défier le temps. Enfin, la composante néotestamentaire puis les développements des nouvelles religions qui se sont constituées sur cette base ont enrichi à leur tour ce matériel iconographique avec d'innombrables figures ou évènements d'intérêt universel ou local (martyrs, saints, apparitions, miracles etc.) permettant en conséquence des renforcements de son impact et de la « foi » des « croyants ».[297]

[297] Celle-ci a été récemment « relancée » par la très forte activité de béatification (production de bienheureux) et de « canonisation » (production de « saints ») par le pape Jean-Paul II, lui-même canonisable à brève échéance semble-t-il et prédécesseur du pape actuel, Benoît XVI. Cette activité a, de plus, été marquée par une attention particulière à un rééquilibrage géographique des saints et bienheureux, consolidant cette hiérarchie de fait, déjà ancienne, de saints et bienheureux d'intérêt universel ou local, le second visant une identification plus forte des groupes concernés à l'Eglise universelle, expression qui constitue, rappelons-le, un pléonasme terminologique. (Il va de soi que si nous mettons une majuscule à Eglise, c'est en

Composante introductive et structurante pour toute la suite du récit, le « livre de la Genèse » comporte, comme tant d'autres textes religieux *fondateurs*, une cosmogonie. Longtemps limité au peuple hébreu, y compris sur le plan iconographique, ce modèle cosmogonique a été universellement diffusé grâce à l'attitude missionnaire, caractéristique première de la religion chrétienne plus que de tout autre en raison de l'universalisme que saint Paul lui a rapidement assigné. Cette religion, par son détachement du monde hébreu, ne s'est, en effet, associée à aucun peuple précis ni à aucune race, région du monde ou langue et s'est ainsi rapidement donné une vocation universelle préfigurant d'autres caractéristiques de l'Occident chrétien puisque c'est lui qui s'en est rapidement emparé. Cette cosmogonie est désormais universellement connue (sinon reconnue, bien entendu) au point qu'elle peut servir de support pour des communications marchandes et/ou esthétiques planétaires. Une telle popularisation de cette cosmogonie et de son appareil iconique confirme leur efficace anthropologique. Cet appareil iconique, à la fois contenu et support de cette diffusion, est lui-même d'une densité remarquable par la relative simplicité et netteté de ses composantes quoique souvent reprises à des cosmogonies bien plus anciennes : soleil, autres corps célestes, principaux éléments dont eau, arbres particuliers, serpent, jardin, homme puis couple initial, intervention de Dieu lui-même. Simultanément, de nombreuses « non précisions » sont laissées de côté, en particulier la morphologie du Créateur lui-même et de biens d'autres de ces éléments. Une large marge d'interprétation est donc laissée aux destinataires du message et même attendue de lui, ce qui est désormais considéré comme une condition efficace d'implication de ce dernier mais aussi de plasticité du mythe.

Or cette cosmogonie présente, comme presque toujours en cette matière, la caractéristique d'instituer le temps *de facto*. Elle instaure ainsi un moment à partir duquel seront comptés les différents cycles pouvant constituer l'histoire du créé : soirs, matins[298], jours, semaine, auxquels viendront se greffer mois et années principalement. L'organisation du cosmos et des étants visibles et palpables (ce qui deviendra ultérieurement un des aspects de la « nature ») est donc opérée tandis que le temps est posé d'emblée et sans éléments constitutif propres et donc sans nature précise si ce n'est l'alternance du cycle jour/nuit pendant sept jours constituant une semaine. Ces cycles,

vue de différencier l'institution de l'édifice physique.)

[298] La Genèse mentionne dans cet ordre ces deux moments des journées du cycle de la création. S'explique ainsi que la notion de « jour », désormais spontanément associée à l'apparition de la lumière, a longtemps été comptée à partir de la tombée de la nuit.

explicitement introduits par le créateur, peuvent désormais servir de modèle pour sa perception concrète, mais plus en terme de forme (cyclique) que de nature intrinsèque pour laquelle il est simplement dit « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre » (Genèse 1,1)[299]. Car ne peut que se poser la question de l'« avant » de ce temps et de sa nature par rapport au nouveau temps institué. Avec ce temps, on trouve donc immédiatement dans le socle narratif visuel ou visualisable de la révélation chrétienne l'affirmation par soi d'un élément nécessaire et fondateur non explicitement constitué et non décrit en lui-même. Et s'il l'est, c'est en tout cas à une échelle infiniment moindre que les éléments « matériels » instaurés progressivement en six jours et au terme desquels et *avant* le jour de la création de l'homme puis celui du repos du créateur, il est dit que « Dieu vit que cela était bon » (Genèse 1, 24)[300].

Une partie importante de notre travail repose sur la certitude qu'il découle de cette imprécision un trouble quasi permanent, difficilement verbalisable et caractérisé par une incitation à tenter cette évocation dans la représentation de ces éléments matériels dont le paysage est, par définition, le lieu iconique type et cœxistant *ab initio* avec ce temps. Dès la création, le paysage s'avère ainsi être le lieu du temps, de même que le temps est le « milieu » du paysage lui-même, dans lequel celui-ci est créé et donc avec une antériorité sur lui.

Ce trouble est d'autant plus sensible que le livre de la Genèse fonde une problématique du temps qui structurera l'ensemble de l'édifice biblique (vétéro et néotestamentaire) et que cette problématique est infiniment plus dramatique que celle de l'espace qui n'apparaît que comme support et ne connaîtra qu'une seule catastrophe, le déluge, et encore celui-ci lui est-il exogène puisque intentionnellement décidé par Dieu. Au terme d'un « péché » dit « originel », le couple originaire fait l'objet d'une mesure de bannissement vers d'autres régions « terrestres » (la terre n'est donc pas intégralement paradisiaque). Rappelons en effet que ce péché originel consiste à avoir cherché à goûter aux fruits de « l'arbre de la connaissance de ce qui est bon et mauvais »[301] (avoir voulu savoir, avoir donc voulu être homme, *animal rationalis*). Cet arbre, qui sera si souvent représenté dans les

[299] Edition œcuménique TOB, Editions du Cerf – Société biblique française, Paris – Villiers-Le-Bel, 2004, p.65.
[300] *Idem*, p. 66. Ce passage fonde spirituellement l'esthétique du paysage. Il nous paraît peu souligné par la critique contemporaine mais également par la théologie et la pastorale elles-mêmes.
[301] Genèse 2,9 (loc. cit.).

arts plastiques de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, avait été explicitement désigné parmi tous ceux de la création (le « jardin d'Eden ») de façon finalement tentatrice par le Créateur lui-même. Situation et épisode complexes, par conséquent, desquels seront issues diverses conceptions du mal à commencer par celle impliquant sa nécessité intrinsèque pour l'accomplissement humain avec, en corollaire, une conception de la création comme inachevée. La vie humaine sera plus difficile dans cette création mais, semble-t-il, infiniment plus palpitante, émouvante, intéressante et, en un mot, « humaine ». C'est du moins ce qui semble, au fond, être la morale profonde de cet étrange récit assurément reçu au premier degré par l'immense majorité à l'époque de Patinir et qui l'est encore souvent aujourd'hui par de très nombreux contemporains, y compris sans doute dans la communauté des historiens d'art souvent composée d'« institutionnels » dans des Etats faisant encore (de nouveau ?) une place importante à la religion chrétienne et à son récit créationniste, ce qui est de nature à introduire des biais interprétatifs.

Cette création est suivie, notamment sur les flots diluviens puis dans l'Egypte pharaonique puis dans divers déserts, d'errances douloureuses de ces bannis et de leurs descendants, errances qui donneront naissance à deux stéréotypes : le juif errant et l'*homo viator* ou « espèce errante ». Certains de ces bannis sont devenus le peuple hébreu avec lequel ce dieu passe une « alliance » sainte garantissant un rachat *final.* Ce peuple disposera brièvement d'un authentique royaume terrestre dont la ville princeps sera Jérusalem avec, en son centre, un temple au cahier des charges fixé directement par ce dieu lui-même, ces spécifications étant longuement détaillées dans l'Ancien Testament. Le rachat promis s'opèrerait grâce à l'advenue et au sacrifice d'un messie dont le christianisme, en rupture avec le socle narratif juif, fera le fils de Dieu mais aussi Dieu lui-même formant, avec un « saint esprit », soit trois personnes en une dans le cadre d'une « sainte trinité » présentée comme un des « mystères de la foi ». Cette trinité présente bien sûr un potentiel iconographique majeur et très sollicité, notamment dans les représentations du baptême du Christ, scène à laquelle s'est particulièrement consacré Patinir.

Ce sacrifice n'opère cependant que partiellement puisqu'il s'accompagne seulement de la nouvelle *promesse* d'un jugement dernier au cours duquel seront séparées les âmes justes et damnées. Le texte néotestamentaire veut que ce messie soit né d'une mère déclarée, par une assimilation très

significative et structurante, comme non touchée par le péché originel mais également vierge, et que son sacrifice ait été perpétré par l'occupant romain à la demande des dirigeants du peuple juif lui-même. Tout ceci sera également la source d'une iconographie riche et abondante mais surtout d'une relation gravement envenimée entre les israélites et les tenants des religions chrétiennes néotestamentaires – d'abord l'Eglise romaine puis, avec elle, les religions réformées – devenues dominantes dans l'univers « civilisé » ou considéré et présenté comme tel par elles et correspondant de fait à leurs territoires d'implantation occidentaux. Ces confessions néotestamentaires ont pendant près de deux millénaires présenté le « peuple juif » et, par extension, tous les hommes de cette race-religion comme « déicide » avec les effets historiques monstrueux que l'on sait et à laquelle l'iconographie chrétienne a évidemment contribué. De nombreux chrétiens persistent à considérer les israélites comme tels et l'*aggiornamento* de l'Eglise catholique, principale en cause, s'il a vraiment eu lieu, s'est réalisé sous des formes plutôt confuses (concile très généraliste, « repentance » tardive et potentiellement à côté du sujet notamment).

D'une cosmogonie élémentaire universelle, minérale, astronomique, faunistique et floristique jusqu'à des personnages « justifiés » locaux modernes (« saints » et « bienheureux »), le socle « testamentaire »[302] de la religion chrétienne embrasse donc de très nombreux éléments géographiques et historiques. Ce sont notamment l'Egypte de la construction des pyramides ou l'*imperium* romain et son dispositif militaro-institutionnel spectaculaire sans évoquer de très nombreux autres faits macro ou microhistoriques plus ou moins réalistes. Ainsi le texte biblique, malgré de nombreuses composantes miraculeuses, a-t-il longtemps été considéré comme un authentique et réaliste manuel d'histoire. Il s'ensuit que la foi chrétienne ressortit à des thématiques et des objets aux potentialités iconiques particulièrement amples. Et, on le voit, en tant qu'objet même de la révélation mais aussi support de sa diffusion, cet appareil iconique est traversé par une double question du temps : la visée eschatologique et le problème de la représentation de cette dernière. La promesse de rédemption, centrale dans cette foi qui vise une résurrection individuelle à la fin des temps, a été consolidée par deux grandes composantes inégalement canoniques également au fort potentiel iconographique.

[302] Nous nous permettons ces guillemets pour signaler à quel point la dimension temporelle inspire et façonne la logique judéo-chrétienne puisqu'elle imprègne l'appellation de sa modalité de transmission elle-même.

La première est celle du « jugement dernier ». En face des âmes justes attirées vers la béatitude, les âmes mauvaises y sont damnées et jetées par des anges dans des enfers effrayants mais après une prise en compte de leurs éventuels mérites et des prières faites par les vivants à leur intention ou encore des souffrances déjà endurées depuis leur mort. Même substituée à la très effrayante apocalypse, l'imagerie du jugement dernier reste sévère tout en illustrant un espoir de « rémission des péchés » et donc de rédemption. L'autre est celle du « paradis » terrestre, lieu théorique de cette béatitude. Il est plus ou moins assimilé au jardin d'Eden, terme venant du mot arabe *djenna* signifiant lui-même jardin et introduisant donc un quasi-pléonasme[303]. Cette dernière précision n'est pas sans importance pour notre travail : la paradis n'était pas la nature absolument « naturelle », mais, au sein de celle-ci, déjà sans doute un *hortus* particulier.

On sait en effet qu'il existe deux récits de la Genèse, située immédiatement l'un après l'autre. De l'une de ces deux versions à l'autre, et au sein même de ces versions, des éléments déterminants peuvent évoluer. Ainsi, dans le second récit, le mot *Eden*, dérivé de l'hébreu « délice » ou « jouissance » désigne une fois la « région », une autre fois le jardin proprement dit. Dans la première version, Dieu présente la nature à Adam et Eve (créés simultanément et sans l'artifice de la fameuse cote d'Adam) avec l'injonction suivante : « Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-la. Soumettez les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et toute bête qui remue sur la terre »[304]. Cette incitation à une copulation fréquente et féconde a évidemment posé de nombreux problèmes théologiques et moraux, longtemps résolus par la certitude du clergé que le couple adamique et ses descendants auraient copulé sans jouissance de la chair. Par ailleurs, les positions de l'Eglise catholique antimalthusiennes et hostiles à toute contraception et à tout équipement lié à cette dernière, trouvent ici leur justification. Dans la seconde version, le texte biblique est plus explicite encore puisqu'il est précisé que « le Seigneur prit l'homme et l'établit dans le jardin d'Eden pour cultiver le sol et le garder ». Dans les deux passages, mais plus encore dans le second, il est clairement attendu de l'homme qu'il

[303] D'autres analyses étymologiques veulent qu'Éden signifie en hébreu « délice » mais pourrait également être le terme akkadien *edinu* dérivant lui-même du sumérien *e.din*. signifiant « plaine » ou « steppe ». Le mot paradis viendrait lui-même en effet de l'hébreu *Pardes,* le même mot désignant en persan un terrain, un enclos planté d'arbres et donc un site attrayant pour des habitants de régions désertiques.
[304] Genèse 1,28.

travaille. Contrairement à une vulgate tenace, il n'y a donc pas eu de malédiction *ab initio* du travail en lui-même mais ce dernier a été rendu « laborieux » en punition du péché originel. Le paysage, qui mettra un temps assez long à s'émanciper de la représentation du paradis (*hortus*) qu'Adam avait pour mission de cultiver et de faire fructifier, est donc en droit de représenter une terre largement habitée et valorisée par l'homme.

Il convient de noter ici que le terme de paradis, emprunté à un mot arabe désignant jardin, fait partie du vocabulaire chrétien. L'assimilation entre l'Eden biblique et le « paradis » chrétien est une source constante de confusion, notamment en matière temporelle. On peut y voir un symbole primitif, somme toute classique, du retour au lieu et au bonheur originaires. Il peut aussi s'agir d'un lieu immatériel. Ce sont alors des « régions » éternelles, authentiquement divines et échappant à l'empire de la matière et donc… du temps. De nombreuses difficultés se présentent en effet : l'accès à un paradis physique et à ses plaisirs matériels semble en contradiction avec l'inspiration « purement » spirituelle, platonicienne, de la lecture néotestamentaire courante[305]. S'il y a lieu physique, il y a corps physique(s), temps « naturel » et l'éternité paraît peu envisageable, même si l'on a appris au tout début du récit que ces corps sont à l'image de Dieu lui-même. Outre sa dimension matérielle et non idéelle, cette conception confère aussi à la sainteté une logique d'attente d'une rétribution qui suffit à lui ôter sa vertu essentielle de générosité absolue et pour elle-même, mais, surtout, de satisfaction intrinsèque d'être « simplement » dans le sein de Dieu. Enfin, comme l'iconographie médiévale et celle de la Renaissance elles-mêmes le montrent à l'envi, il ne semble pas que la promesse d'un paradis, séraphique ou quel qu'il soit, ait été réellement de nature à incliner le tout-venant des chrétiens vers le bien. Et tout ceci sans évoquer ici une question théologique centrale *a fortiori* pendant la période de la Réforme : comment un dieu présenté comme bon peut-il avoir consciemment et intentionnellement voué aux souffrances éternelles tant d'êtres créés avec leurs faiblesses voulues et programmées (dirait-on aujourd'hui) par lui-même et, dès lors, sans libre arbitre véritable ?

Des siècles d'apologétique tentent de répondre à cette question qui a lourdement divisé les théologiens et sans doute éloigné bien des hommes d'une foi manichéenne et injuste. Une réponse a notamment été celle d'Origène, finalement excommunié, qui prévoyait une fin dans laquelle tous, y

[305] Le Coran fait le choix, lui, d'un paradis nettement physique et aux satisfactions clairement matérielles.

compris damnés et démons, seraient, *in fine,* restaurés dans l'affection divine (apocatastase). On voit le risque. Symétriquement, celui de la justification par la seule grâce et non par les œuvres ou les prières, peut sembler rendre inopérant et donc superflu tout effort vers le bien pour son salut. Il s'en est suivi une double surenchère esthétique de l'iconographie eschatologique, surenchère potentiellement contre-productive et aboutissant, finalement, à une certaine platitude : foisonnantes nuées naïves pour l'univers paradisiaque, accumulations de visions horrifiques et tout aussi artificielles pour l'iconographie infernale. Et, ainsi que nous le verrons, lorsque la peinture proposera une nature harmonieuse et sereine, « idéale », celle-ci sera rapidement perçue comme d'inspiration antique, stoïcienne ou même épicurienne au sens moral, voire métaphysique du terme.

Obstacle intrinsèquement théologique et/ou difficulté strictement iconologique ? La réponse paraît délicate à apporter mais la seconde hypothèse seule ne paraîtrait guère recevable. Il n'en reste pas moins réellement problématique que le paradis soit, avec le temps, un « irreprésentable » ? Si l'on peut douter qu'il s'agisse de stricts problèmes iconologiques (pourquoi sur ces deux éléments centraux ?) c'est toute la question du temps, encore largement eschatologique dans l'image médiévale, qui est alors posée. Encore convient-il de ne pas se méprendre. La résorption apocalyptique du temps dans l'éternité n'est pas seulement une composante nécessaire de l'eschatologie chrétienne et de la « fin du monde » et, par là, du salut où de la damnation éternelle de chacun. Elle présente aussi l'avantage de résoudre la question, somme toute épineuse, du temps lui-même en instituant sa fin. Instauré de fait et presque « en passant », si l'on permet cette image échiquéenne, avec la création du monde, il disparaît de droit avec l'avènement de la Jérusalem Céleste.

Nous pensons que c'est justement en raison de ce caractère épineux que le temps est si présent dans l'iconographie médiévale. Il l'est particulièrement dès le douzième siècle avec cette atténuation de la problématique de l'enfer que constitue l'instauration, dans la foi chrétienne, du purgatoire. Avec les limbes, évoquées, elles, dans l'Ecriture, le purgatoire apparaît bien, selon Jacques Le Goff, comme une manipulation du temps. L'un des aspects essentiels de l'ouvrage de Jacques Le Goff veut ainsi que le purgatoire constitue la réponse à une demande sociale nouvelle, une « exigence de la masse », celle des laïcs soucieux de participer à leur propre salut et

d'échapper à la sanction-couperet définitive jusque-là défendue par une Eglise catholique perçue comme prônant excessivement la condamnation du monde (*contemptus mundi*). C'est à ce titre mais surtout en tant que manipulation du temps, que l'invention du purgatoire, coïncidant avec un changement profond du regard sur le « monde » au sens tant moral que physique, constitue peut-être le soubassement de notre thématique.

Mais c'est, répétons-le, de longue date que temps et monde, macrocosme et microcosme mais aussi « macro-chronos » et « micro-chronos », les deux sous-ensembles étant étroitement imbriqués, hantent l'iconographie médiévale et renaissante. Le livre et l'enluminure en donnent d'innombrables exemples, mais aussi les arts destinés à des publics plus larges et plus plébéiens et en particulier ceux intervenant dans la construction et la décoration des édifices religieux. Pour déployer son cycle religieux, la liturgie chrétienne proprement dite (célébrations), savante et souvent soustraite intentionnellement à la compréhension et à l'attention du peuple – notamment par l'emploi du latin et l'appareil architectural des jubés ou, ailleurs, les iconostases – joue sur tous les registres du temps et notamment sur tous les cycles avec, néanmoins, pour base, la semaine. Sur les portails des édifices religieux une place privilégiée semble être faite aux mois illustrés par leurs travaux types. Ce cycle sera repris par les frères de Limbourg dans leurs *Très Riches Heures du duc de Berry*, illustration emblématique de l'iconographie française au moment où l'Italie est déjà en pleine Renaissance. Le nombre somme toute limité de mois permet des variations formelles nombreuses et souples. Ce nombre est aussi – heureuse « coïncidence » ! – celui des figures clés vétéro et néotestamentaires : principalement les tribus d'Israël et les apôtres du Christ.

On relèvera également l'articulation aisée et peut-être plus parlante entre l'unité du mois et le phénomène des saisons encore fort concret à l'époque. Mais aussi, il faut le reconnaître, avec la permanence du système zodiacal que l'Eglise semble avoir plus que toléré dans son matériel iconographique, notamment en ce qu'il fait directement système avec l'unité mensuelle et qu'il introduit une correspondance entre microcosme animal, les signes zodiacaux étant essentiellement zoomorphes (le mot grec *zodiacs* qui signifie « avoir affaire à des animaux »), et le macrocosme céleste. Il y a bien sûr un rapport ancien et étroit entre l'astrologie et la religion. Le zodiaque, dispositif symbolique agrégeant et rationalisant l'univers, tient une place déterminante

dans l'histoire ancienne et l'imaginaire de nombreux peuples, notamment dans les civilisations agraires, pour la formation de leurs calendriers, l'établissement des dates des fêtes et la constitution des ères. Ce sont en effet 25 800 années qui sont nécessaires pour que le Soleil, demeurant 2 150 ans dans chaque signe, effectue un tour complet, cette durée correspondant à celle de la précession des équinoxes (changement de direction de l'axe de rotation de la terre) découverte en -130 par Hipparque. Temps cosmique et activités humaines les plus prosaïques – les plus liées à la nature – sont donc étroitement associés par ce dispositif symbolique ostensiblement repris par l'Eglise dans ses édifices les plus emblématiques comme les plus locaux, ce qui surprend aujourd'hui beaucoup de leurs visiteurs, croyants comme non-croyants.

Le cycle des mois est directement lié à celui des saisons qui ne semblent pas jouer en tant que telles un rôle majeur. Sous l'impulsion, notamment de saint Augustin, très attentif à la « récupération » chrétienne des anciennes fêtes et toutes autres traces païennes, les solstices ont été habilement récupérés en devenant la fête de la Nativité et celle sans caractère religieux fort de la Saint-Jean. Quant à la fête de Pâques qui clôt la « semaine sainte » (du lendemain de l'entrée triomphale à Jérusalem du Christ – dimanche des rameaux –, à sa résurrection, soit d'un matin à un matin), elle se caractérise par une périodicité extrêmement irrégulière sur une amplitude de plusieurs semaines sans relation avec le phénomène des saisons. C'est le Concile de Nicée (325) qui fixa cette fête « au dimanche qui *suit* le quatorzième jour de la lune qui atteint cet âge au 21 mars, ou immédiatement après », soit trente-cinq dates possibles entre le 22 mars et le 25 avril. Le cycle des mois est aussi, par contre, celui de l'année où se rejoignent ou l'année « naturelle » (saisons), l'année calendaire et l'année liturgique, conjugaison qui nous paraît aller de soi mais n'est pas le fait de toutes les civilisations[306].

[306] Le *siècle* ayant une connotation proche de temps (au sens *du* « temporel »), notons ici que, dans l'Antiquité, cette « période » ne comptait pas cent ans. Chez Pline, elle en compte trente, chez d'autres auteurs vingt-cinq ou encore 112, voire 116. De plus, l'Antiquité romaine distinguait entre siècle civil et siècle naturel (d'après Paul Couderc, *Le Calendrier,* P.U.F., Paris, 2000). A noter que cet auteur a une conception plus prosaïque que les historiens du colloque de Cerisy sur le même thème qui estiment que les calendriers servent à mesurer le temps. Paul Couderc (p.7) considère que, au sens courant, « le mot calendrier désigne un tableau des jours d'une année avec l'indication des semaines, des mois et des saisons » auxquels peuvent s'ajouter des « renseignements accessoires (fête à souhaiter, anniversaires historiques) et quelques informations astronomiques (…). Dans un sens plus général, un calendrier est un système élaboré par les hommes pour recenser les jours, c'est-à-dire pour mesurer le temps long : il s'agit donc d'une collection de préceptes ou de tables destinés à fonder une chronologie commode. Dans le choix des unités, l'homme n'est pas libre, le ciel le lui impose. Nos lointains ancêtres admettaient d'emblée que les astres avaient été créés à cette fin précise : les éclairer et rythmer leur existence terrestre ». Diverses citations viennent

Que le mois, terme qui viendrait du latin *mesuram* (mesure) via *mensem*, représente l'unité de base de la gestion chrétienne du phénomène « temps » n'est pourtant pas l'opinion de nombreux chercheurs. A l'occasion du colloque de Cerisy présidé par Jacques Le Goff sur les calendriers, Perrine Mane, en introduction, indique que « dans l'Occident médiéval, l'unité de temps de travail, c'est la journée et cette unité temporelle naturelle donnera elle-même naissance à une unité de superficie, le journal de terre ». Face à cette unité de base, elle note toutefois que s'oppose « plus encore » l'année car « une année c'est une "récolte" ou une "campagne", du début d'octobre à la fin septembre, chaque jour se divisant en deux moitiés, les deux attelées »[307]. Mais la semaine ne constitue pas une unité intrinsèque de calcul des saisons, des mois ou de l'année. Il nous semble donc que, sans que l'on puisse en déduire une règle de droit, estimer que le jour est, avec toute l'ambiguïté que cela implique dans la religion chrétienne, le temps du travail[308] ; la semaine, initiée par Dieu lui-même, cœur de la liturgie, s'achevant par le « jour du Seigneur » avec son obligation de repos dominical et d'assistance à la messe avec son moment central, la célébration de l'eucharistie, et culminant avec la

appuyer ces considérations. Nous nous permettons ici de souligner que le calendrier n'est pas en lui-même un instrument ou une méthode de mesure mais son résultat et que celle-ci prend la forme d'un *tableau*. Concernant le calendrier ecclésiastique, Paul Couderc mentionne qu'il a « our objet de régler les fêtes religieuses. Il s'impose aussi à l'attention des laïcs puisque la plupart des jours fériés et des vacances sont associés légalement, en nos pays, aux fêtes chrétiennes » (p. 79). Y a-t-il donc une fatalité des calendriers à véhiculer les images des civilisations précédentes, le calendrier ecclésiastique et les livres d'heures, par les seuls noms des jours et des mois ayant contribué à faire vivre les divinités mythologiques bien au-delà de l'Antiquité ? Entre autres enseignements passionnants ce petit ouvrage indique cependant qu'aucun des objets ou mouvements célestes (retour du soleil sur une même position par rapport à une planète, lunaison, durée du jour, rotation de la terre, marées, ne sont « synchrones » entre eux ce qui a engendré les difficultés que l'on connaît. Le plus régulier d'entre eux, la rotation de la terre sur elle-même, connaîtrait lui-même un infime ralentissement constant dû aux marées. Il rappelle également que le jour n'a pas commencé au matin mais à des moments différents selon les époques et les régions, et que le dimanche, qui reste théoriquement le premier jour de la semaine, n'est devenu le jour du repos que par décret de Constantin de 321. Il signale enfin que le troisième jour de la semaine fut, à Paris, longtemps « défini par la détonation d'un petit canon au Palais-Royal que déclenchait automatiquement, en cas de beau temps, le passage du soleil au méridien. Ce petit canon semble avoir tonné jusqu'en 1936, au moins » (p. 43). Sur place, une plaque donne une explication légèrement différente.

[307] In *Les calendriers. Leurs enjeux dans l'espace et dans le temps, Actes du colloque international de Cerisy-la-Salle, 1er-8 juillet 2000,* Paris, Somogy, 2002, p 12. On notera ici que dans son *Histoire du Calendrier* (Paris, éditions du Seuil, 1996, traduit de l'italien par Nathalie Bauer), Francesco Maiello signale qu'au fur et à mesure que s'efface la dimension pronosticatrice dans les calendriers de la Renaissance se développe leur fonction d'organisation avec l'invention de l'*agenda*, terme qui n'apparaîtrait dans les dictionnaires qu'en 1680.

[308] Signalons aussi que le jour a longtemps connu, avec les trois sonneries de l'Angélus, une scansion souvent très prégnante dans la vie quotidienne, au moins dès l'apparition des cloches, et qui, ainsi que le rappelle Jacques Le Goff, a donné lieu à des contentieux entre milieux religieux et milieux des « chefs d'entreprise », compte tenu de l'impact sur les horaires de travail.

« semaine sainte », paraît davantage relever du temps sacré ; le mois ressortit au « monde » au sens physique et prosaïque voire païen du terme et qu'il faut christianiser activement ; l'année ouvre, elle, sur le cosmos. Quant à l'heure, depuis l'invention de la mesure mécanique du temps, elle a profondément changé de sens. Elle ne désigne plus le moment unique et fatal, celui désigné par Matthieu (Matthieu 24. 33-36) : « Le ciel et la terre passeront, mes paroles ne passeront pas. Mais ce jour et cette heure, nul ne les connaît, ni les anges des cieux, ni le Fils, personne sinon le Père, et lui seul. » On sait que la piété médiévale redoutait par-dessus tout la mort sans confession préalable. L'expression « livre d'heures » devait trouver dans cette angoisse un écho particulièrement dramatique et incitatif à la prière.

Et il faudrait surtout évoquer le phénomène lunaire qui altère tous ces cycles. Ce phénomène spécifique ne coïncide pas non plus, même comme unité de base multipliable, avec les cycles hebdomadaires ou mensuels et donne l'impression d'être irrégulier, les différences entre deux lunaisons pouvant couvrir plusieurs jours. Or il constitue un fait directement perceptible par l'homme, notamment en milieu rural auquel il semble particulièrement adapté. Il en résulte une perturbation profonde des logiques calendaires d'inspiration solaire, perturbation à laquelle d'innombrables travaux ont été consacrés et qui n'en est que plus réelle encore par le fait que les lunaisons constituent paradoxalement un facteur clé pour le comput ecclésiastique dans la définition de la date – hautement mobile – de la fête de Pâques. Institution longuement toute-puissante ou presque, l'Eglise a trouvé dans le temps un champ particulièrement complexe, qui s'est avéré fortement retors à sa régulation et face auquel elle a manifestement dû composer, aboutissant à des artefacts eux-mêmes bien compliqués, finalement assez empiriques, reposant sur des arbitrages imparfaits et faisant encore place aux coutumes. Ainsi, en conservant des références comme celle du zodiaque mais aussi des intitulés d'origine mythologique pour les noms des mois et des jours, elle a sans doute largement contribué au maintien d'une logique « païenne » au sein même d'un de ses domaines missionnels fondamentaux, la gestion du temps et l'affirmation de temps nouveaux. Nous reconnaissons voir là un mystère que nous ne nous expliquons pas. Il nous est d'ailleurs confirmé par le commentaire d'Aires A. Nascimento introductif au catalogue de l'exposition *The Image of time*, organisée par le musée Calouste Gulbenkian en 2000 et pour qui « la période médiévale du livre enluminé n'a pas abandonné les mythes de l'antiquité classique, où Saturne et Chronos furent les dieux qui

présidaient au passage des âges et où les muses rappelaient les événements, Calliope pour les poèmes épiques, Clio pour l'histoire »[309].

L'arbre de Jessé

Dispositif iconique fondateur à destination populaire (« grand public », dirait-on aujourd'hui), le programmes reconstitué par Louis Grodecki des verrières clairement attribuables à la décision de Suger[310] pour l'abbaye de Saint-Denis rend bien compte de la « théologie du temps » et de la place importante assignée au temps dans l'iconographie médiévale : l'Arbre de Jessé, le premier mentionné par Suger lui-même, l'Enfance du Christ, la vie de Moïse. Nous n'évoquerons pas les deux verrières hagiographiques consacrées à saint Benoît et saint Vincent ni celles consacrées à la première croisade et à Charlemagne tant elles constituent en elles-mêmes des témoignages de l'intégration du temps historique dans le matériel iconographique majeur de l'époque et quoiqu'il faille prendre en compte le fait que, Charlemagne ayant été rapidement considéré comme un saint, la frontière entre hagiographie et récit « historien » est, ici plus qu'ailleurs, bien imprécise[311].

L'Arbre de Jessé était le vitrail qui, selon l'indication de Suger, « commençait la série du chœur », signale Grodecki en citant le *De administratione* du prélat

[309] *The image of time, european manuscript books*, coordinateur académique : Aires Augusto Nascimiento, coordinateur général : Joao Castel-Branco Pereira, catalogue de l'exposition du Musée Calouste Gulbenkian, 31 mars, 2 juillet 2000, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne 2000, p. 14 (traduit par nous).

[310] La présence d'un très important programme de vitraux dans cette abbatiale s'inscrit dans ce qui a souvent été qualifié de « théologie de la lumière » dont l'inspiration néoplatonicienne remonte à Denys L'Aréopagite. Philippe Verdier, dans son article de l'Encyclopaedia Universalis consacré à Suger, indique que la symbolique incorporée dans les programmes de construction et de décoration à Saint-Denis « est fondée sur la correspondance entre les signes inscrits dans l'Ancien Testament et les actes miraculeux et fondateurs des sacrements dans la vie du Christ. La compréhension du monde créé et la découverte du sens eschatologique de l'histoire sont rendues possibles à travers un système de voiles et d'écrans ; Dieu a disposé dans l'univers et le long du temps la chaîne des symboles qui, en tamisant sa lumière, empêchent que la révélation n'en soit aveuglante. L'homme entrevoit les mystères comme suspendus en filigrane dans la lumière-couleur, la couleur n'étant que la brisure irisée du rayon à la source invisible contre la matière. » La théologie de la lumière apparaît comme mise au service de la christologie en plein développement.

[311] Charlemagne a été canonisé le 29 décembre 1165, soit peu après l'édification de Saint-Denis, à l'initiative de l'empereur Frédéric Barberousse, neveu d'Henri V qui fut empereur à l'époque où Suger, ambassadeur auprès du pape Calixte, eut à s'intéresser au problème récurrent des investitures. Un culte a dès lors été voué à Charlemagne dans de nombreuses églises d'Allemagne, de France, d'Espagne et d'Italie. Nous nous situons clairement ici devant la sanctification et quasi-déification des souverains auxquelles s'est intéressé Ernst Kantorowicz. Le fait que Suger ait été Régent de France pendant la deuxième croisade, laquelle partit de Saint-Denis, n'est sans doute pas non plus étranger à la célébration dans son abbaye d'un tel personnage. Mais Suger avait un intérêt réel pour l'historicité et Philippe Verdier en fait l'initiateur de l'archivistique française.

lui-même[312]. Le choix de l'*arbre* de Jessé, symboliquement associé, à un premier niveau, « à l'Arbre de Vie du jardin d'Eden et à la croix du Sauveur » [313] et s'achevant avec le rameau marial résonne à une symbolique très vaste et notamment celle du paradis terrestre, surtout si l'on rappelle l'ambiguïté symbolique du thème de la végétation. Selon Cyril d'Alexandrie, le pourfendeur du nestorianisme qui préconisait de qualifier Marie non pas de « mère de Dieu » mais de « mère de l'homme Jésus » ou encore de « mère du Christ », l'arbre de la vie situé au milieu du paradis aurait cru en Marie elle-même d'où il aurait déployé ses branches sur le monde entier, distribuant également ses fruits à toutes les parties du monde. Jardin et arbres originaires, continuité testamentaire, vocation universelle de Marie et de la rédemption christique trouvent ainsi leur écho et un relais historique dans l'arbre de Jessé qui devient dès lors un important support didactique mais aussi d'une forte et authentique poésie.

L'arbre de Jessé constitue donc un socle iconographique privilégié pour illustrer l'articulation entre, corps, gestation et temps (naturel, sociopolitique et eschatologique), évoquée plus haut. Il donne même lieu à un motif iconographique majeur de l'iconographie médiévale et dont le pouvoir de surprise puis strictement « didactique » devait être particulièrement puissant avec, notamment, ses guirlandes de rois encadrant une mère à l'enfant, le tout émergeant d'un vieillard endormi au sol. L'abbé Suger aurait ainsi largement contribué à sa diffusion. Dans l'environnement du roman tardif et du gothique naissant propices à des développements iconiques ouverts, il s'inscrivait donc dans un appareil décoratif incluant toutes sortes de végétaux plus ou moins symboliques tels que les feuilles d'acanthe et ajoutant à son attrait visuel. Or, le motif de l'arbre de Jessé est d'autant plus important que, d'une part, il vise à illustrer la continuité lignagère et donc temporelle du père de David jusqu'au Christ, et que, d'autre part, non directement présent dans la Bible, il s'agit d'une construction nettement renforcée au XIIe siècle par le moine Hervé suivant saint Jérôme et interprétant Isaïe de la façon suivante : « Jessé fut le patriarche de la lignée des rois. Le trône de Jessé est le lignage royal. La branche est Marie, et le bouton de Marie est le Christ ».[314]

---

[312] In *Les vitraux de Saint-Denis. Etude sur le vitrail au XII^e siècle,* Vol I. Ed. CNRS Arts et Métiers graphiques, Paris 1976 Louis Grodecki, p.71.

[313] In *Dictionnaire d'iconographie romane*, Editons du Zodiaque, La Pierre-Qui-Vire, 1996, p. 46

[314] *Migne*, P.L. CLXXXI, col. 140 A.

Dans le chapitre sur le nouveau symbolisme de son livre sur l'image romane[315], Jean Wirth consacre une place importante à « ce nouveau thème » dont il constate surtout qu'il « se développe lentement et donne sa formulation la plus forte à l'articulation des deux alliances, des générations charnelles et spirituelles ». Il relève d'abord le renversement qui s'opère dans la valeur iconique de la luxuriance des formes végétales qui dans la Bible, la patristique et l'iconographie chrétienne « sert fréquemment de métaphore valorisante aux choses spirituelles » alors que la réforme grégorienne recourait à ces formes « pour signifier la chair périssable et qu'elle les avait élaborées en fonction de ce but : les branchages engendraient des monstres animaliers et se refermaient comme des pièges sur les pécheurs ». Il s'intéresse alors à l'apparition et au développement de ce thème, d'une conception strictement généalogique de l'évangéliaire du couronnement du roi Vratislas (Prague, Bibliothèque nationale) à des conceptions plus sexuées (Bible de Sainte-Bénigne à Dijon) et finement élaborées qui ont permis à Anita Guerreau-Jalabert de montrer que sa fonction essentielle est d'« articuler la parenté charnelle et spirituelle » en tant que le fruit final de cette descendance charnelle sera le Christ lui-même[316]. L'alliance entre Ancien et Nouveau Testament, articulant avec « celle de l'Eglise et des laïcs, de la grâce et de la nature »[317] figure au cœur de ce symbole. Mais Jean Wirth fait à ce sujet une observation qui intéresse peut-être encore l'iconographie patinirienne et, en tout cas, la rencontre dans la mesure où la confrontation entre bosquets luxuriants et arbres grêles mais rectilignes constituent un topos de l'iconographie de ce peintre. Relevant que, dans l'*Hortus deliciarum* de Herrade de Hohenburg, « c'est le Christ lui-même qui plante l'arbre », il en déduit que le choix du thème s'inscrit « dans un intérêt nouveau pour l'Ancien Testament mais, à travers la figure de l'arbre, la chair est légitimée sous la forme même que lui donnait l'iconographie ascétique. Certes, l'arbre est rectiligne alors que l'iconographie du mépris de la chaire insistait sur les pièges de la circularité, mais les artistes transforment les branches en volutes qui enserrent à nouveau les personnages, pour restituer le parallèle »[318].

Enfin, très attentif à la querelle des investitures et à ses conséquences dans le champ iconographique, querelle qui, selon lui, n'aurait finalement fait « ni

[315] *L'Image à l'époque romane*, Paris, Les Editions du Cerf, 1999, p. 416 et sq.
[316] *Idem* p.421. Non sans malice, Jean Wirth, note que personne ne s'intéresse à la suite de cette descendance.
[317] *Idem*, p. 422.
[318] *Idem*, p. 422.

vainqueurs ni vaincus »[319], Jean Wirth souligne que « l'articulation des deux alliances symbolise aussi celle des deux pouvoirs », pouvoir spirituel et pouvoir temporel, avec une « tendance royale » qu'il constate « particulièrement nette à Saint-Denis et à Chartres »[320]. Il signale ainsi la place secondaire qui est faite à la verrière des prophètes au regard de celle de l'arbre de Jessé et, en particulier, de la place qui y est faite à la Vierge. Il en conclut que « la place faite par le thème à la génération charnelle s'est dilatée en incorporant la notion de dynastie. Du coup, l'arbre devient la représentation d'un temps profane, mesuré par le règne des rois, non plus circulaire, mais menant de manière linéaire au Christ[321]».

Gestation en enfance du Christ

Un autre temps de gestation est, tout aussi évidemment, celui de l'enfance du Christ. La montée de cette thématique s'inscrit dans une symbolique complexe mêlant montée de la christologie et d'une théologie de l'incarnation plus humaine face à la toute-puissance et l'immuabilité de Dieu le Père, et correspondant à une nécessaire reconnaissance de la place et du rôle croissants des laïcs dans l'Eglise au sens de la communauté des chrétiens et non seulement de l'institution. Une « demande sociale » d'orientations dans la pratique de la foi se développe à laquelle il faut répondre par des prescriptions, des exemples et, à tout le moins, des références appropriées. Après une longue période de mépris, voire de pure et simple condamnation de la réalité charnelle, sa prise en compte s'avère inéluctable. La christologie, réflexion sur l'incarnation et le personnage support de cette incarnation, en constituera la base. Mais à ce premier niveau s'ajoute une autre problématique, celle de l'Eglise dans les différents sens du terme, du rapport entre ses différents sens, de sa place dans la société et donc dans la foi, de son rôle temporel et spirituel, de son positionnement au regard des puissances régnantes, etc.

Or, Marie est un personnage déjà chargé au plan symbolique. Après avoir longtemps été assimilée à une déesse mère ou déesse lunaire, cette vierge, rédemptrice d'Eve, parente de Jean-Baptiste, est « annoncée » par l'Ange Gabriel qui, selon saint Luc, lui indique que son fils règnera sur la maison de Jacob « pour les siècles des siècles et son règne n'aura pas de fin »

[319] *Idem*, p. 450.
[320] *Idem*, p. 422.
[321] *Idem*, p. 422.

introduisant ainsi les temps finaux. Elle est, bien sûr aussi, la mère du Christ, dès lors son « reliquaire », accouchée dans une crèche, visitée par des « rois mages », chassée en Egypte, accompagnatrice de son fils tout au long de sa vie jusqu'à sa crucifixion, sans sépulture terrestre car « montée au ciel » à sa mort, etc. Autant de sous-thèmes iconographiques déjà puissants. Pourtant, à l'époque romane, elle devient progressivement soit le symbole (l'incarnation) de l'Eglise elle-même au prix d'un inceste (le baiser sur la bouche de son fils), inceste présenté par Jean Wirth comme la condition symbolique de ce paradoxe théologique[322], soit l'épouse de son fils, et parfois son trône, mais aussi métaphore du paradis. L'image et le destin de la Vierge Marie et ceux de l'Eglise, longtemps « indifférente à l'histoire » mais éprouvant elle aussi le besoin de s'incarner symboliquement, sont désormais très étroitement liés au point que n'apparaisse pas toujours clairement laquelle « informe » l'autre.

Dans la verrière de Saint-Denis consacrée à ce thème, Suger a fait introduire sa propre effigie au registre inférieur, dans l'Annonciation, ce qui indique l'intérêt qu'il devait lui porter. Les différents composantes de cette verrière sont particulièrement associables à une problématique du temps. L'Annonciation elle-même est l'une des toutes dernières intervention divines, via l'Ange Gabriel, pour prévenir un être humain de la venue du Sauveur. Elle s'inscrit de façon évidemment centrale dans une série d'événements préparatoires à la venue du Christ, l'autre façon étant la conception miraculeuse, d'inspiration typiquement vétérotestamentaire, de Jean-Baptiste par le prêtre Zacharie et la stérile Élisabeth, naissance rapportée par l'évangéliste Luc. Ce titre de « Baptiste » viendra à Jean du fait que, retiré dans le désert où il se vêtira d'une peau de bête, il sera amené à baptiser le Christ lui-même dans une scène constituant un topos fondamental de l'histoire de l'art occidental. Toute cette période est donc le début d'un nouveau cycle : celui de l'advenue du Christ et donc de l'*incarnation* de Dieu lui-même en un

[322] *Idem* p. 428 : « L'assimilation de l'Epouse à la Vierge entraîne une incongruité non moins remarquable : Marie devient l'épouse de son propre fils. Dans une société où l'exogamie est la plus stricte, l'amour spirituel est figuré par la forme extrême de l'inceste. » Au début de son sous-chapitre sur « Le Christ, la Vierge et la communauté », p. 423, Jean Wirth a commencé par nous alerter sur d'autres paradoxes centraux de la religion chrétienne : « La représentation paradoxale du pouvoir est pour ainsi dire congénitale au christianisme et s'exprime depuis longtemps dans un phénomène comme l'adoration de la croix, de l'instrument servant à supplicier les esclaves. Depuis la fin de la période carolingienne, le développement de l'adoration des images a principalement profité à la Vierge et à l'Enfant, autre représentation paradoxale du pouvoir, puisque la figure monumentale d'une souveraine enveloppe celle de Dieu réduit à une taille puérile. » On peut penser que ces – apparentes ? – contradictions majeures, qui ne sont pas liées à une simple efficace propagandiste, constituent, avec ses mystères théologaux non rationalisables et non négociables, une des forces essentielles de cette religion qui reconnaît et revendique ainsi relever d'abord du registre de la foi et non de la raison humaine.

être terrestre, en la personne de ce Christ, à la fois son fils mais Dieu lui-même aussi, ce qui constitue, on l'a vu, le mystère dit de la sainte Trinité.

Le second registre de cette verrière propose une *Nativité.* C'est un moment majeur par excellence puisque celui de la naissance du Christ porté par Marie. C'est aussi l'avènement des temps nouveaux à partir duquel, ultérieurement, le temps calendaire sera compté de façon quasi universelle. Cette référence iconographique à la nativité n'est pas neutre, cette fête ayant été, jusqu'au IVe siècle, confondue avec celle des « rois » (adoration des mages) et l'est encore quasiment dans bien des pays. La Nativité a longtemps été considérée comme un évènement secondaire au regard du cœur de l'année liturgique que constitue la célébration pascale au terme de la semaine sainte. Le rééquilibrage de l'année liturgique a correspondu à de nombreux problèmes : enrichissement par un premier temps fort de cette année liturgique longue et trop centrée sur Pâques, occupation – exorcisme ? – d'un moment sensible de l'année (le solstice d'hiver donnant encore lieu à des festivités païennes), célébration et encouragement de la famille et de la vie familiale comme socle d'une pratique chrétienne laïque de plus en plus en attente de consignes de comportement. La Nativité de Saint-Denis est d'une grande simplicité compte tenu de sa taille et de la technique verrière laquelle, à cette époque, ne permet pas de nombreux détails. Elle n'en est pas moins édifiante et touchante avec un enfant Jésus emmailloté dans son berceau, nettement visible entre sa mère encore allongée dans son lit, sa main tendue vers l'enfant, et Joseph debout tandis que plusieurs anges volettent au-dessus de la scène. Si les bergers ne sont pas encore arrivés, le programme imposé aux artistes n'a pas oublié le bœuf et l'âne, aux symbolismes complexes, mais qui peuvent être interprétés au premier degré comme symboliques de la modeste « crèche » qui seule a pu être le théâtre de l'évènement et, plus globalement, de la modestie générale de la scène et de la situation de cette famille pourtant « sainte » et, simultanément, de la grande « humanité » du nouvel enfant. Comme pour toute représentation narrative, propagandiste ou non, un effet d'identification rapide et simple est ainsi rendu possible pour une population encore largement rurale.

Quant à la présentation au temple, épisode que seul relate l'évangéliste Luc (2, 22-40), elle s'inscrit dans la tradition juive rapportée dans l'Exode, tout premier-né devant être « acheté » à sa naissance, la purification de la mère s'imposant aussi par le truchement, pour les pauvres, de l'offrande de deux colombes ou tourterelles. Plus que la continuité avec l'Ancien Testament et la

fidélité de la sainte famille aux traditions juives, la catéchèse de l'Eglise catholique a longtemps utilisé cet épisode de la vie du Christ pour souligner deux éléments importants de cette scène. Luc signale en effet que, présent au Temple où il a été « poussé par l'Esprit », un vieillard, Siméon, s'est saisi de l'enfant Jésus et a remercié Dieu de ce que ses yeux « ont vu ton salut, salut que tu as préparé devant tous les peuples, Lumière pour éclairer les nations, Et gloire d'Israël, ton peuple ». Second élément, Marie et Joseph étant dans l'admiration des propos de ce vieillard, celui-ci les bénit en leur disant : « Voici, cet enfant est destiné à amener la chute et le relèvement de plusieurs en Israël, et à devenir un signe qui provoquera la contradiction, et à toi-même une épée te transpercera l'âme, afin que les pensées de beaucoup de cœurs soient dévoilées. » Luc mentionne enfin « une prophétesse, Anne, fille de Phanuel, de la tribu d'Aser », qui était fort avancée en âge, survenue elle aussi à cette même heure et qui louait Dieu et « parlait de Jésus à tous ceux qui attendaient la délivrance de Jérusalem »[323]. La présentation au Temple, rituel vétérotestamentaire qui sera prolongé par le sacrement du baptême pour tous les enfants, apparaît donc comme un temps fort de l'annonce des temps nouveaux et des souffrances qui, pour Marie au moins, l'accompagneront[324].

Moïse

Deux verrières étaient consacrées à ce personnage essentiel de la Bible. Selon Grodecki, la première comportait les éléments suivants : l'apôtre Paul tournant la meule d'un moulin tandis que les prophètes apportent les sacs de blé, le voile enlevé à la face de Moïse porteur d'une inscription en deux vers, l'arche d'alliance, l'ouverture du Livre par le Lion et l'Agneau. La seconde, plus directement narrative au sens d'un récit enchaîné, évoquait la fille de pharaon découvrant la corbeille, Dieu apparaissant à Moïse dans le Buisson ardent, pharaon noyé avec son armée, Moïse élevant le serpent d'airain, Moïse recevant la loi sur la montagne.

Peut-on associer une figure aussi essentielle de la Bible à un thème spécifique comme celui du temps ? La chose s'impose, en fait, et n'appelle pas de longs commentaires. Outre qu'il a longtemps été cru que Moïse était l'auteur même du Pentateuque et dès lors, de la Genèse elle-même, c'est par lui que le peuple juif accède à la loi, cette loi qui déterminera une segmentation cardinale d'Augustin entre les quatre états dans le devenir de

[323] La présentation au Temple est relatée chez Luc en 1,*22-38.*

[324] Jacques Toussaert constate que « la dévotion mariale dont on possède le plus de signes serait celle des Sept Douleurs de Marie » (*op. cit.* p. 283).

l'humanité : avant la Loi ou *ante legem*, sous la Loi ou *sub lege*, sous la grâce ou *sub gratia*, et enfin dans la paix ou *in pace*. Nous nous permettons de citer ici un extrait d'une conférence de Jacques Darriulat « Michel-Ange et la théologie de la Sixtine » prononcée le 14 mai 2002 à l' Atelier Philosophie du Foyer Socio-Educatif du Lycée Henri IV (et disponible sur le site de celui-ci) : « Avant la Loi, l'humanité est ensevelie dans le péché et obéit à la concupiscence sans même en prendre conscience : cette race perdue pour le Salut est anéantie dans les eaux du Déluge. Après la Loi de Moïse, l'humanité s'élève à la pensée du Mal par la transgression, la Loi n'ayant pas pour fonction de refouler le péché, mais plutôt de l'élever à la conscience de lui-même. Sous la grâce, le cœur de la créature incline de lui-même au bien, touché par les rayons de la grâce divine, la Loi, d'extérieure qu'elle était, devenant alors intérieure : cette ère nouvelle commence avec le sacrifice du Fils, et marque l'étape décisive dans l'accomplissement de la Providence, la créature étant alors capable, au prix il est vrai d'un combat moral, de participer elle-même au salut de son âme. Mais c'est seulement dans la paix, quand surviendra la fin des temps, le jour du Dernier Jugement et de la résurrection de la chair, dans la béatitude de la contemplation de la Sainte Face, que le corps redevenu glorieux obéira sans résistance à l'élan de l'Esprit, et que toute trace du premier péché sera abolie. » Des verrières sur Moïse constituent donc des supports de choix pour un enseignement ou une réflexion sur le temps, aussi bien spirituel qu'historique.

A travers ces exemples qui nous sont parvenus d'un art de propagande au plus haut niveau, l'évocation du temps apparaît donc comme une importante composante de fait des évènements ou symboles représentés et ceci en raison de la dimension eschatologique de la religion chrétienne. Cette participation du temps à la dévotion publique trouvera son écho dans le développement progressif de la dévotion privée avec des inflexions liées à la fois à son caractère intime et aux évolutions sociologiques et spirituelles concomitantes à son apparition et à son développement.

Temps et dévotion privée

S'il est normal que l'art liturgique ou de propagation de la foi propre à une religion fondée sur l'affirmation d'une faute originelle mais aussi celle d'une rédemption « prochaine » comporte de nombreuses références au temps, il est intéressant de noter que l'art de dévotion privée, en développement à la

fin du Moyen Age, s'inscrit dans une thématique identique et à un degré peut-être même plus intense. Cette place est encore renforcée, sans doute, par la nature même du support privilégié de cette dévotion personnelle, le « livre d'heures ». Il s'agit d'un objet d'abord rare et princier progressivement diffusé assez largement dans la société grâce à une quasi-industrialisation de sa fabrication intervenue avant même la découverte de l'imprimerie qui lui donnera un nouvel essor. Bréviaire des laïcs, reprenant à leur niveau les éléments liturgiques de chaque jour, semaine, mois et année et impliquant une lecture quotidienne voire pluriquotidienne, il s'inscrit naturellement dans une logique temporelle de même qu'il l'impulse. Cette présence du temps est d'autant plus intéressante qu'elle articule différents types de temps : calendaires, saisonniers, horaires, pratiques, hygiéniques, religieux, liturgiques, spirituels, tous assortis d'illustrations *ad hoc* plus ou moins abondantes[325].

L'exposition déjà mentionnée du musée Goulbenkian de Lisbonne consacrée à *L'Image du temps dans les livres manuscrits européens médiévaux* présentait un livre d'heures « à l'usage de Rome » édité à Paris le 16 septembre 1498 largement décoré de gravures et couleurs à l'eau. Ce très précieux incunable est considéré comme un chef-d'œuvre de Pigouchet. Chaque page est entourée d'un cadre richement décoré comportant scènes religieuses mais aussi danses macabres, activités diverses, grotesques, nombreux motifs floristiques et faunistiques et l'intégralité des quinze signes de la fin des temps (selon saint Jérôme dans ses Annales des Hébreux). Le folio 2V comprend treize rectangles, non compris le cadre et le motif central, ce dernier étant consacré à la présentation de *l'homo anatomicus.* L'abdomen est largement ouvert et permet de voir les différents organes eux-mêmes reliés aux planètes par des petits artifices graphiques. Cette représentation est-elle rendue possible par le précédent somme toute assez proche de l'Arbre de Jessé ? Marque-t-elle à ce titre le glissement d'une représentation pieuse vers une représentation scientifique et, à tout le moins, préscientifique ? Entre les deux jambes apparaît un fou agenouillé avec son bonnet à pointes et ses clochettes et tenant un bâton également orné d'une tête de fou que le premier semble interroger tandis qu'au haut et au bas du corps sont figurés le soleil et la lune. Personnage ambigu, apte à la clairvoyance et à l'interprétation de signes, le fou serait celui qui interprète

[325] Jacques Toussaert constate non sans une certaine amertume, que « la Bible ne connaissait guère d'emploi courant ; il est stupéfiant de constater combien peu de livres d'heures contenaient des textes scripturaires. (*op. cit.* p. 71).

l'énigme de la nature de l'homme avec l'aide des sibylles de Delphes et d'Europe également représentées dans les coins supérieur gauche et inférieur droit du cadre. Les quatre coins de ce cartouche central réfèrent aux quatre humeurs et à leur éléments et animaux associés (colère : le lion et le feu associé à un chevalier se suicidant ; calme : un agneau et l'eau associés à un marchand ; mélancolie : la terre avec le cochon et son éleveur ; tempérament sanguin : l'air, et le noble chasseur au faucon associés à l'air), des légendes en français indiquant les relations avec les signes du zodiaque. Quant aux composantes du cadre non consacrées aux sibylles, elles le sont à des scènes de chasse festive reprises dans un autre folio (f. 3) contenant un « Almanach pour XXI ans ». Présent dans un livre d'heures, ce document témoigne de ce qui a été à la fois la richesse et le foisonnement certes un peu confus (à nos yeux) des nouvelles orientations de l'imaginaire. Mais on voit que les interrogations relatives au temps y trouvent encore largement leur place.

Infiniment plus célèbres sont les *Très Riches Heures du duc de Berry* composées entre 1410 et 1416 par les fameux frères de Limbourg pour l'essentiel, et aujourd'hui propriété de l'Institut de France (musée de Chantilly). L'une des plus célèbres planches propose dans une mandorle une double figure humaine, la première, féminine, de face, la seconde, masculine de dos, encore que la question de ces deux genres fasse débat compte tenu de certains détails de composition. Elle vise elle aussi à illustrer les correspondances entre le monde céleste ou les éléments de l'univers et le corps humain. Les signes zodiacaux sont représentés à deux reprises, une première fois dans l'élégante mandorle en relation avec les mois leur correspondant, la seconde directement sur le corps humain et aux différentes régions de l'anatomie qu'ils sont censés influencer. Dans les quatre coins du folio des indications invitent à interpréter l'ensemble et, notamment, à combiner signes zodiacaux, tempéraments humains, points cardinaux, genres et caractéristiques d'humidité ou de sécheresse.

L'intervention des corps célestes sur le corps humain peut concerner sa gestation elle-même. La Librairie royale de Copenhague abrite un manuscrit allemand daté de 1430 environ, le *Speculum humanae salvationis* (ms, GKS 79, 2.°) dont le folio 8 est consacré à ce thème et sur lequel la tête, dont la chevelure a forme de flammes, représente le soleil ; la main droite supporte un cercle bleu où apparaissent les planètes sous une forme étoilée, la gauche

tenant la lune. Les quatre autres grandes composantes du corps se voient chacune superposée une surface circulaire à fond bleu et dans laquelle s'inscrivent : pour la poitrine, Vénus, pour l'abdomen et le bas-ventre, Mars, pour les cuisses, un Mercure commerçant, pour la partie inférieure des jambes, Saturne pendu à un gibet. Il y aurait une relation entre cette représentation et le *Rex saturnalium,* effigie brûlée à l'occasion de rites archaïques référant à un retour du dieu du temps après le cycle cosmique pour réinstaurer l'Age d'or. Des explications écrites soulignent le rôle de chacun des corps célestes dès le moment de la conception de l'enfant.

Iconocratie et angoisse de la mort

Il est vrai que la vie de Patinir correspond à l'émergence de la Réforme, crise essentielle de l'histoire religieuse et politique de l'Europe, et il se trouve que cette crise a largement pour origine une profonde manipulation des esprits relative à la sphère du temps : le dispositif des Indulgences. Cette manipulation s'inscrit elle-même sur fond d'angoisse de la mort qui « explose au XIVe siècle », pour reprendre l'expression de Pierre Chaunu. Elle revêt progressivement la forme d'un chantage caractérisé avec la commercialisation pure et simple des indulgences, sorte de nouvel impôt ecclésiastique, essentiellement papal, qui vient de plus se combiner avec, celui, plus ancien, des quasi-obligations liées aux reliques et autres pèlerinages également censés diminuer les peines des défunts entre autres effets possibles. Pierre Chaunu précise ainsi que « le Jubilé de 1516 pour la construction de Saint-Pierre, propose quatre marchés avec Dieu : une remise complète à quiconque se sera confessé contrit et aura versé une obole tarifée suivant son revenu et son statut (…), le *confessionnal* qui permet le choix du confesseur et la levée de tous les cas réservés, la participation aux bien spirituels de l'Eglise, le *per modum suffragii* qui permet contre obole la sortie des âmes du purgatoire »[326]. L'un des résultats de ce type de manipulations dont celle-ci est l'un des paroxysmes sera, pour Jacques Le Goff, une perturbation profonde du rapport au temps : « Ce qui caractérise les nouvelles attitudes à l'égard du temps au XIIIe siècle, c'est la combinaison entre le temps eschatologique et un temps terrestre de plus en plus pénétré de linéarité et surtout de plus en plus découpé de jalons, de repères, de portions de temps »[327].

La manipulation est d'autant plus profonde que ce sont en effet plusieurs

[326] *Op. cit.* p. 434.
[327] In *Histoire du Purgatoire*, *op. cit*. p. 390.

niveaux de temps qui sont ainsi instrumentalisés : le passé, puisqu'il s'agit donc d'intervenir pour les âmes des défunts et ainsi, presque par définition, des proches et donc des parents sinon *les* parents voire des membres de la fratrie ou même des descendants, mais aussi le temps présent (se soumettre aux exigences formulées), et, dès lors bien entendu, le temps à venir (celui que l'on risque de passer soi-même au purgatoire et qu'il s'agit de réduire et, avec lui, les souffrances qui le caractérisent[328]). Une fois encore la dimension temporelle de la question paraît ainsi sensiblement plus importante que sa spatialité même si l'évocation d'un lieu concret, le Purgatoire[329], plus ou moins distinct physiquement de l'Enfer selon les époques, avec, en particulier, ses flammes et ses souffrances, demeure assurément un ressort essentiel de l'ensemble de ce puissant dispositif de terrorisation puis d'extorsion de fonds étant donné qu'à partir d'une certaine période, c'est bien de cela qu'il s'est agi[330]. Ce ressort du temps nous paraît « naturel ». Pourtant, s'interroge Pierre

[328] Jacques Le Goff : « (…) le temps du Purgatoire sera entraîné dans le temps vertigineux des indulgences », in *La Naissance du Purgatoire*, Gallimard, 1991, p. 308.

[329] Cette composante de la foi catholique, non érigée au statut de dogme sauf à caractère allégorique, (Concile de Florence en 1439, Concile de Trente en 1563) est fondée dans l'Ancien Testament (II Macc., XII, 39-46) mais aussi par la Tradition (la prière pour les défunts – pratique commune avec les Églises d'Orient, mais généralement rejetée par les Églises protestantes sauf à titre de consolation pour les vivants. Saint Augustin est, selon Jacques Le Goff, « le vrai père du Purgatoire » (*Hist. du Purg*. p. 92). Il aurait été convaincu de l'efficacité des prières pour les morts, notamment pour sa mère Monique. Mais, « ce qui intéresse Saint Augustin, si l'on peut dire, ce n'est pas le futur Purgatoire, c'est l'Enfer ». Peu à l'aise sur la question du temps, comme on le sait, l'auteur des *Confessions* se reconnaissait-il davantage dans l'éternité, fût-elle tragique ? On sait aussi qu'il fut le grand théoricien du « péché originel ». C'est à lui, également, que l'on doit la propagation des notions d'Antéchrist et de fin du monde, la livre XX de *La Cité de Dieu* étant consacré à la démonstration de leur caractère inéluctable. On sait que c'est vers 1518 que Luther commença à s'interroger sur la possibilité que le pape soit lui-même l'Antéchrist.

[330] Les indulgences existent encore et le purgatoire opère encore comme facteur de mobilisation. On lit ainsi dans l'Encyclopaedia Universalis sous la plume de Jean Passicos que « selon le vœu du IIe concile du Vatican, le pape Paul VI a décrété une importante réforme des indulgences, liant davantage le bénéfice de celles-ci à l'effet personnel de conversion et simplifiant les règles qui les concernent, qu'elles soient partielles (suppression du décompte en jours et années), plénières (réduction de leur nombre) ou attachées à des choses et à des lieux (constitution apostolique Indulgentiarum doctrina de 1967, suivie de la publication par la sacrée Pénitencerie en 1968 d'un nouveau Recueil des indulgences). » Si des versements financiers ne paraissent plus de mise, on lit néanmoins que « des conditions pratiques sont exigées pour leur obtention (par exemple, la confession sacramentelle, la prière à l'intention du pape), jointes à l'exigence de conversion intérieure. Parmi les principales indulgences, on peut citer celle des jubilés et celle qui est accordée aux mourants ou aux défunts (du purgatoire) sous mode de suffrage ». Cette question des indulgences continue de heurter la sensibilité protestante. Le théologien et pasteur Paolo Ricca s'est récemment déclaré « déconcerté » par l'initiative du pape dans un éditorial publié par l'agence de la fédération des Eglises évangéliques italienne où il s'étonne du goût de Benoît XVI pour les indulgences, notamment sa décision d'accorder des « indulgences plénières » pour le 40ème anniversaire de Vatican II. Il relève que « dans aucun document de Vatican II, que l'on veut ainsi commémorer et honorer, le recours aux indulgences n'est recommandé ». Nous ne sommes pas parvenus, en effet, à trouver de références aux indulgences dans *Vatican II, les* seize *documents conciliaires* publiés par Fides en 1967 et que nous citons par ailleurs. On cherche d'ailleurs sans résultat dans l'important index de ce document officiel de l'Eglise catholique les entrées « enfer », « purgatoire », « paradis » et encore moins « indulgence ».

Chaunu : « Comment mesurer l'action de l'intercession de l'Eglise, dans le temps de la patience qui sépare le jugement particulier du jugement dernier, au-delà duquel commence avec la promotion des corps glorieux la véritable éternité ? Comment le mesurer sinon avec la durée ? »[331] Peu avant, rappelant la lente formulation par l'Eglise occidentale de sa doctrine de la mort (en 1274 et en 1439 : jugement particulier à la mort, jugement dernier à la fin des temps), Pierre Chaunu estime qu'« en acceptant le temps des âmes entre les deux jugements, l'Eglise acceptait implicitement la représentation de l'au-delà de la mort sous la forme d'une durée »[332]. On sait aujourd'hui que la nouvelle invention de Gutenberg, de même qu'elle a permis la diffusion rapide et très large des fameuses thèses de Luther, a aussi largement été mise à contribution pour l'impression des nombreux formulaires liés aux indulgences. *Idem* pour les gravures et autres matériels iconographiques destinés à entretenir la crainte de la géhenne et le désir de s'en préserver par des œuvres. La contribution de la peinture est forte : les danses macabres – qui se prolongent jusqu'au XVIIIe siècle – Jugements Derniers, visions de l'Apocalypse[333] et gisants décharnés sont encore proposés au XVe siècle, on pense notamment à Memling après Roger van der Weyden sans évoquer le monde de Bosch, plus difficile à interpréter. Et ceci même si les thèmes tragiques et spectaculaires du Purgatoire, de l'Enfer et des souffrances parfois monstrueuses des damnés paraissent au fond peu congruents avec le gothique international ou encore l'esthétique des livres d'heures. Car il faut aussi entendre Jacques Le Goff pour qui, dès le XIIe siècle, « l'humanité chrétienne ne croit plus dans son ensemble que le jugement dernier est pour demain »[334] même si, « face à cette installation de la majorité sur terre, une minorité s'insurge, réclame plus fort la Parousie et, en attendant, le règne des Justes ici-bas, le *Millenium.* De Joachim de Flore à Célestin V, de la croisade des enfants aux Flagellants et aux Spirituels, les «fanatiques de l'Apocalypse" s'agitent plus que jamais »[335]. Et de conclure que « l'Apocalypse à vrai dire ne fait plus recette »[336]. Les personnages mondains et sereins de Patinir nous paraissent bien être dans cet état d'esprit longtemps après certes, mais dans un contexte à bien des égards comparable. Car, pour Jean Delumeau, « de toutes les façons – par la prédication, par le théâtre religieux, par les chants

[331] *Op. cit.* p. 431.
[332] *Idem*, p. 430.
[333] Pour Emile Mâle, les dernières années du XVe siècle et les premières du XVIe indiquent un des moments de l'histoire où l'Apocalypse s'empara le plus fortement de l'imagination des hommes « (in *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1922, p. 440)
[334] In *La Naissance du Purgatoire*, *op. cit*. p. 312.
[335] *Idem*, p. 313.
[336] Idem, p. 313.

d'Eglise aussi, par l'imprimerie, par la gravure et par toutes sortes d'images – les occidentaux des débuts de l'âge moderne se trouvèrent cernés par les menaces apocalyptiques »[337]. Ce spécialiste de la civilisation de la Renaissance constate à tout le moins « au niveau le plus cultivé de la société, une notion pessimiste du temps. Pour les Européens du début des Temps modernes, il n'ouvre guère sur des joies terrestres. Il n'incite pas aux projets. Il ne dirige pas vers un progrès matériel (ou spirituel) ici-bas. Il est au contraire le vieillard menaçant les *trionfi* de Pétrarque. La Renaissance l'a progressivement assimilé au sinistre Saturne (…). Ce démon redoutable n'est qu'une autre image de la mort »[338].

Au tout début de son ouvrage sur le purgatoire et évoquant ses origines, Jacques Le Goff s'interroge : « L'angoisse essentielle du temps de l'Enfer chez les gnostiques et l'attention inquiète mais finalement teintée d'espérance des chrétiens au temps du Purgatoire ne viennent-elles pas d'une sensibilité au temps incluse dans les deux pensées mais de façon indépendante ? »[339]. Toutefois, un peu plus loin, il observe que « si dans la Gnose, on retrouve les conceptions de l'enfer comme *prison, nuit, cloaque, désert*, la tendance à l'identification du monde et de l'Enfer limite les ressemblances avec le christianisme où même aux plus beaux temps du mépris du monde *(contemptus mundi)* de l'Occident médiéval, cette identification n'a pas existé. (…) Quant à l'angoisse du temps, ressentie comme une mal essentiel, qui fait du temps de l'enfer une incarnation terrifiante de la durée pure, je crois qu'elle éloigne aussi gnostiques et manichéens du christianisme »[340]. Une telle observation vaut aussi pour les cultures caractérisées par une conception circulaire du temps et un éternel retour qui « permettaient mal d'ancrer ce

[337] In *La Peur en Occident,* Op. cit. p.277.
[338] Idem, p. 293.
[339] In *La Naissance du Purgatoire,* Gallimard, Paris, 1981, p. 31. Evoquant l'Egypte, Jacques Le Goff note en page 34 que « le Purgatoire infernalisé qu'on rencontrera souvent dans la chrétienté médiévale s'est sans doute en partie nourri de cet héritage égyptien » et page 35 il souligne le caractère quasiment boschien de l'Hadès égyptien : « Même dans ses versions les plus infernales, le Purgatoire chrétien n'approchera pas certaines tortures de l'enfer égyptien, comme la perte des organes des sens ou les atteintes à l'unité de la personne ». Et il indique immédiatement ensuite que « l'imagination topographique fut poussée très loin par les Egyptiens dans leurs vision de l'enfer ». Quant à la « contribution de la Grèce ancienne à l'idée de l'au-delà », après avoir noté que le judaïsme ancien ne connaît pas ce « lieu intermédiaire », elle lui paraît résider « dans deux constructions dont il est difficile de savoir quelle influence elles ont pu avoir sur la pensée chrétienne » (p. 36). Ces constructions ont pour centre le principe de la réincarnation *post mortem* et concernent les destins heureux ou malheureux qui en résultent (de la descente aux enfers à la contemplation parfaite dans les « îles des bienheureux » et qui sont fonction des vies antérieures selon un principe de « proportionnalité des peines ».
[340] *Idem*, p. 59

temps indécis entre la mort et le destin éternel de l'homme »[341]. Par ailleurs, le purgatoire fait écho aux tendances millénaristes encore très sensibles à l'époque de Patinir. Et, selon Jacques Le Goff, la construction du Purgatoire pourra même apparaître « comme une réponse de l'Eglise à des poussées millénaristes »[342]. Origène, promoteur d'une valeur rédemptrice de la souffrance et premier des Pères de l'Eglise chez qui apparaisse la notion de purgatoire (l'enfer n'étant que temporaire), croyait « à l'imminence de la fin du monde »[343]. Et, comme Georges Duby en souligne le paradoxe, c'est « à la fin du XVe siècle, dans les triomphes du nouvel humanisme qu'apparaît la première description des terreurs de l'an mil »[344].

La notion de purgatoire intéresse aussi l'esthétique patinirienne en ce que, comme le note Jacques Le Goff, divers traits de l'enfer hébraïque, le *shéoli,* se retrouveront dans le Purgatoire chrétien, tels « la symbolique du chaos, incarné d'une part dans l'océan, de l'autre dans les déserts »[345]. Et de poursuivre qu'il faudrait scruter attentivement « les liens éventuels, dans la chrétienté médiévale, entre le Purgatoire et certains saints ou ermites de l'errance maritime et de la solitude de la forêt-désert »[346]. Parmi les nombreuses visions qui évoquent le purgatoire et l'enfer, longtemps peu distincts rappelons-le, figure celle décrite la veille de sa mort en 824 par un moine de Reichenau, Wetti. Un ange l'aurait emmené « par une route agréable jusqu'à des montagnes immensément hautes et d'une incroyable beauté (…) qu'entourait un grand fleuve dans lequel une multitude innombrable de damnés étaient retenus pour être punis. Il en reconnut beaucoup »[347]. Déjà, en 735, Bède le Vénérable rapporte dans son *Historia ecclesiastica gentus Anglorum*, la vision d'un certain Drythelm également emmené par un personnage brillant « dans une vallée très large, très profonde et infiniment longue entourée à gauche de flammes épouvantables, à droite de terribles rafales de grêle et de neige. Ces deux versants étaient pleins d'âmes humaines que le vent faisait passer d'un côté à l'autre, sans

[341] *Idem*, p. 60
[342] *Idem*, p. 116.
[343] *Idem*, p. 85.
[344] In *L'An mil,* Paris, Gallimard, 1967, p.9.
[345] Jean Delumeau confirme que si, « dans l'Europe du début des Temps Modernes, la peur, camouflée ou manifestée, est présente partout », il est « un espace où l'historien est certain de la rencontrer sans aucun faux-semblant, cet espace c'est la mer » et il rappelle l'avertissement d'Erasme : « quelle folie de se confier à la mer » (In *La Peur en Occident*, Paris, Fayard, 1996). Il précise un peu plus loin que « les routes du lointain faisaient peur »p. 64), les routes, autre thème patinirien mais, qui, comme la mer, semble avoir trouvé chez lui un réel apaisement, sauf quelques rares tempêtes.
[346] Idem, p. 45.
[347] Idem, p. 160.

trêve »[348]. Et si la localisation du Purgatoire relèvera toujours, semble-t-il, de « la plus grande indécision », elle apparaît comme « tiraillée, si l'on peut dire, entre la conception d'une partie supérieure de l'Enfer, mais donc souterraine, matérialisée par une vallée et l'idée – lancée par Bède – d'une montagne »[349]. On peut aussi évoquer Mechtilde de Magdebourg, béguine à Magdebourg, décédée en 1285, qui a, elle, des visions du Saint-Esprit depuis son enfance. Elle rejoint ensuite les cisterciennes de Hefta. Elle laisse de ses visions des récits remarquables par la précision de sa description de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis et qui sont réputés avoir inspiré Dante dont le rôle dans la consolidation de cet imaginaire infernal auprès des élites, mais aussi de sa sécularisation, aura été déterminant. A partir du XIIe siècle et notamment l'avènement de la scolastique et d'une classe de clercs hautement en mesure de s'appuyer sur des textes nouveaux de toutes origines et dès lors davantage capables de se prononcer sur ces questions fort techniques, la théorie – et l'institutionnalisation – du Purgatoire progresse dans de nombreuses directions : spatialisation, positionnement théologique au regard de l'Enfer et des Limbes. Encore que l'hypothèse soit posée de son caractère de lieu purement « spirituel », terme dont Jacques Le Goff relève cependant l'ambiguïté dans la mesure où il ne veut pas dire « désincarné » et où il peut recouvrir « une certaine corporéité »[350].

On remarquera au passage que si un lieu peut être spirituel, la spiritualisation du temps paraît plus délicate compte tenu de son immatérialité intrinsèque : il ne peut même pas être défini par des éléments le constituant. Notre sentiment est, nous l'avons dit plus haut, que l'eschatologie elle-même vise en partie à régler ce problème, notamment avec le thème du jugement dernier. Mais confronté à un déclin de la crainte apocalyptique finale, le Concile de Trente introduira deux jugements : le premier, dit jugement *particulier*, « arrive au moment où nous venons de quitter la vie. A cet instant-là même, chacun paraît devant le tribunal de Dieu, et là il subit un examen rigoureux sur tout ce qu'il a fait, tout ce qu'il a dit, tout ce qu'il a pensé pendant sa vie » tandis que « l'autre arrivera lorsque tous les hommes réunis ensemble, le même jour et dans le même lieu, comparaîtront devant le tribunal de leur juge. Là, sous les yeux de tous les hommes de tous les siècles, tous et chacun entendront le jugement que Dieu aura porté sur eux. Cette sentence ne sera pas la moindre

[348] Idem, p. 154.
[349] Idem, p. 183.
[350] Idem, p. 185, Note 1.

peine et le moindre châtiment des impies et des scélérats »[351].

Ce qu'il est convenu d'appeler l'homme de la fin du Moyen Age a donc connu de profondes, permanentes, mouvantes et parfois contradictoires sollicitations mentales et spirituelles sur le temps, qu'il s'agisse, parmi de nombreux autres, du temps personnel, calendaire, liturgique et/ou astral, et ces sollicitations étant fortement teintées, intentionnellement ou non, d'angoisse. L'émergence du paysage cosmique « vu d'oiseau », soit avec un recul prononcé, à une époque où, de plus, apparaissent simultanément la résurgence de menaces millénaristes mais aussi une montée de l'indifférence, ne saurait être étrangère à une telle situation.

[351] *Catéchisme du Concile de Trente* (1562), *op. cit.,* p. 80,

Ière Partie.
REGARDER PATINIR

Chapitre 6.
La main sur Sodome

(PREMIERE PERIODE)

Un dispositif rapidement mis en place et unique ?

Du détail scabreux au vertige cosmique, il ne paraît pas facile de regarder Patinir. A supposer même que l'on regarde bien une œuvre de ce peintre ou au moins partiellement de sa main.

Actuellement, rappelons-le, avant le très récent catalogue monographique collectif publié à l'occasion de l'exposition du Prado, n'étaient disponibles que deux ouvrages monographiques consacrés à ce peintre. Par ordre chronologique, il s'agit de celui de Robert A. Koch paru en 1968, (*Joachim Patinir,* Princeton University Press, New Jersey), puis de *Joachim Patinir, Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*, de Reindert Falkenburg publié simultanément à Amsterdam et Philadelphie en 1988 par John Benjamins Publishing Company. Avec L. von Baldass (1918) et Friedlander (*Early netherlandish paintings*), on dispose donc de peu travaux proposant une approche systématique de Patinir, celui de Friedlander étant le plus fourni, Koch paraissant le plus « raisonné » (avec critères de datation) mais indiquant être globalement en accord avec Baldass.

Malgré l'âge encore jeune de Patinir au moment de sa disparition, Koch propose une périodisation de l'œuvre à la formulation il est vrai assez banale : « première période » (*early period*) jusqu'à 1514, « période du milieu » (*middle period*) de1515 à 1519, et « dernière période » (*late period*) de 1520 à 1524[352].

[352] Erwin Panofsky consacre un assez long passage du début de sa biographie de Dürer (*op. cit.* p. 20) à exposer une théorie intéressante des trois périodes dans l'œuvre des peintres (périodes dont il précise qu'elles ne se confondent pas avec les notions de jeunesse, maturité et vieillesse), tout en reconnaissant que cette approche ne peut être réellement retenue pour le grand peintre allemand compte tenu de son décès jugé prématuré. Il en est certainement de même pour Patinir, également décédé jeune.

A la première période sont attribuées quatre œuvres : le *Paysage avec Saint Jérôme* (Karlsruhe, Kunsthalle), le *Paysage avec fuite en Egypte* (Anvers, musée des Beaux-Arts), le *Paysage avec incendie de Sodome* (Rotterdam, Boymans van Bœnigen Museum), le *Paysage avec le martyre de Sainte Catherine* (Vienne, Kunsthistorisches Museum).

A la période centrale : le *Baptême du Christ* (Vienne, Kunsthistorisches Museum), le *Paysage avec prédication de saint Jean-Baptiste* (Bruxelles, Musée des Beaux-Arts), le *Paysage avec fuite en Egypte* (Madrid, collection Thyssen, ancienne collection Kaufmann, tableau dont Koch signale que Baldass le situe plus tôt dans l'œuvre[353]), le *Triptyque avec la fuite en Egypte* (Frankfort, Kraus collection), l'*Assomption de la Vierge* (Philadelphie, Collection Johnson), le *Paysage avec saint Jérôme* (Paris, Louvre), *Paysage avec saint Jérôme* (Madrid, Prado), le *Paysage avec saint Jérôme* (Londres, National Gallery), le *Paysage avec extase de Marie-Madeleine* (Zurich, Kunsthaus, considérée comme une possible copie par Koch), le *Triptyque avec saint Jérôme* (New York, Metropolitan Museum of Art), le *Repos pendant la fuite en Egypte* (Berlin, Dahlem).

A la dernière période : le *Repos pendant la fuite en Egypte* (Madrid, Prado), La *Tentation de saint Antoine* (Madrid, Prado), le *Saint Christophe* (Escurial), le *Paysage avec la barque de Charon (*Madrid, Prado).

Soit dix-neuf œuvres « dont cinq présentent ce qui apparaît être des signatures originales », à côté desquelles Koch en catalogue vingt-cinq autres portant une relation proche avec les œuvres du Maître. Certaines sont des répliques du même format, des copies incluant un changement de format et de détails, des compositions nouvelles qui copient ou combinent des motifs inventés par Patinir.

Malgré l'absence de toute date sur les œuvres, la périodisation est cependant estimée possible par Koch sur la base soit de critères stylistiques et notamment la constatation partagée avec « presque tous les critiques »[354] d'une maturité supérieure entre lots de ces œuvres, soit sur des

[353] L'autre désaccord avec Baldass, pour les oeuvres connues de ce dernier, concerne l'attribution d'une *Marie-Madeleine,* autrefois à la collection Crespi à Milan. Koch estime par ailleurs que sur les 39 œuvres attribuées par Friedlander à Patinir, quatre doivent être catégoriquement rejetées, trois attribuées au Maître des demi-figures, quatre lui paraissant plutôt dans le style d'Isenbrandt, et neuf ne lui ayant plus été traçables.
[354] In *Joachim Patinir, op. cit.* p. 20.

"considérations circonstancielles"[355]. Ces dernières portent essentiellement sur des relations avec un marchand international allemand, Lucas Rem, dont le journal permet de fixer assez précisément les dates d'achat d'œuvres de Patinir pour lui-même ou pour d'autres acquéreurs, notamment espagnols. Elles peuvent aussi concerner des détails nécessairement postérieurs à la rencontre avec Dürer pour le *Saint Christophe* de l'Escurial, enfin, pour la *Tentation de Saint Antoine*, des dates de première reproduction gravée combinables avec la datation de la relation avec Metsys elle-même documentée.

La dernière période est commentée par Koch comme contenant « les quatre chefs d'œuvre dans lesquels le paysage-monde (*world landscape*) est présenté comme une vue pleinement unifiée (*as a fully unified view*) et sur une grande échelle »[356].

[355] In *Joachim Patinir, op. cit.*, p. 21.
[356] *Idem.*

Paysage avec saint Jérôme

Kunsthalle, Karlsruhe (0,13 X 0,17, signé dans le coin inférieur gauche OPUS/JOACHIM.D./PATINIR)

Est-ce un hasard ? la première attribution à Patinir faite par Koch concerne un *Saint Jérôme*, sujet typiquement humaniste selon que l'on met en valeur son rôle intellectuel ou typiquement mystique si l'on s'intéresse à son érémitisme. Ce saint reviendra très fréquemment dans son œuvre. Les études dendrochronologiques menées en 2007 aboutissent à la conclusion que ce panneau ne peut avoir été peint avant 1487, temps de séchage du bois inclus, ce qui en ferait une œuvre de jeunesse voire de formation comme permet aussi de le penser la relative gaucherie de bien des détails[357]. La réflectographie infrarouge fait apparaître, comme pour d'autres peintres, le recours à plusieurs techniques de peinture ce qui, comme le note Alejandro Vergara dans le catalogue monographique du Prado, rend bien aléatoire toute attribution fondée sur une relation exclusive un peintre / une technique[358].

[357] Le format de l'œuvre, très réduit sans être miniature, permet de penser qu'il peut s'agir d'une œuvre de travail personnel et effectivement de formation, sans commanditaire particulier. Nous aurions déjà là, avec cette première œuvre, un premier cas où Patinir aurait « peint pour lui-même".

[358] *Patinir, Estudios y catalogo critico*, sous la direction d'Alexandre Vergara, Madrid, 2007, p. 278. Notons que, dans la même, page et la page suivante, M. Vergara signale que, analysée au microscope binoculaire, la signature de cette œuvre paraît authentique (quoique, comme le note Koch, à une époque qui en ferait l'un des tout premiers tableaux signés de la peinture flamande, à moins que cette signature ait été apportée ultérieurement) ce qui constitue la

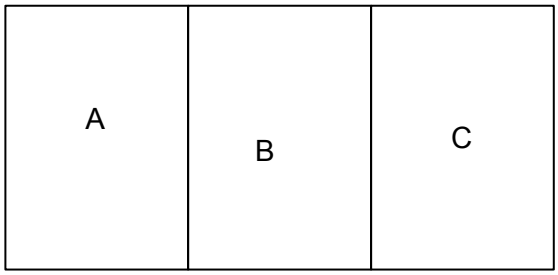
L'attribution de Koch est presque hésitante, puisque, considérée comme faiblement exécutée et soupçonnée de n'être qu'une copie, il conserve cette œuvre en raison de ce qu'elle est signée mais aussi de ce qu'on y retrouverait les « éléments basiques » de la structure du paysage patinirien et une part importante de son iconographie du paysage. Et, commente Koch, il nous est ainsi donné « l'opportunité inhabituelle d'observer la genèse de ce qui va bientôt se développer en un style particulier *(fine style) »*[359]. Ces éléments basiques sont un couple de voyageurs errant (wandering) dans la campagne (countryside), l'église du monastère de Saint-Jérôme, des maisons flamandes, une arche de pont tombant en ruine et un jaillissement de rocs escarpés pour l'aspect paysage (landscape accent). Au centre de la composition, à genoux, le saint, pénitent barbu, frappe sa poitrine avec une pierre tandis qu'il tient un livre ouvert et prie devant un crucifix calé contre une souche. Koch estime alors que cette iconographie générale de Saint-Jérôme vient finalement des représentations italiennes et a sans doute atteint Patinir à travers la célèbre gravure de Dürer de 1496-97. Il note également une série d'analogies avec l'*Autel des saints ermites* de Bosch (Venise, palais des Doges). Et il conclut cette première description en faisant à son tour cette remarque classique selon laquelle l'importance de la composition de Patinir viendrait cependant de ce que pour la première fois un artiste néerlandais ose créer un "paysage avec Saint Jérôme » au lieu d'un conventionnel "Saint Jérôme dans un paysage ». Concernant les autres pièces de cette première période, Koch souligne, outre une plus grande maîtrise des formes et une système de lumière (*lighting*) plus unifié, les éléments communs : prolifération de détails qui resteront la marque de fabrique du style de Patinir, formations rocheuses pelées s'élevant à un angle du tableau d'un premier plan élevé presque jusqu'au haut du plan du tableau d'un côté de la composition.

Cette œuvre n'est, reconnaissons-le, ni immédiatement attachante (indépendamment de sa place dans l'œuvre du peintre) ni très élaborée et les suspicions de Koch paraissent justifiées. Elles ont été reprises lors des conférences et interventions orales qui ont accompagné l'exposition du Prado. Tâchons de la décrire de façon plus systématique. L'ensemble est envisagé d'un point de vue difficile à définir et qui n'est pas encore aussi élevé que ce qui deviendra une quasi-signature patinirienne. La composition est centrée,

principale justification pour l'attribution à Patinir. Militerait aussi en faveur de cette attribution la présence des principaux éléments caractéristiques de l'artiste : "ampleur du paysage, formations rocheuses proéminentes, schéma chromatique, figures de voyageurs, église au lointain" (traduit par nous).

[359] In *Joachim Patinir, op. cit.*, p. 22.

très symétrique, et ceci de façon franchement démonstrative. Une zone centrale (zone B) est elle-même composée de deux parties. Dans la partie plutôt supérieure de cette zone centrale se trouve un massif composé de quatre formations rocheuses, légèrement inclinées vers la droite avec une forte probabilité de biomorphisme pour l'aiguille de gauche[360]. Ces roches émergent verticalement et fantastiquement comme les massifs karstiques de la peinture chinoise. La base de ces massifs est entourée de petits arbustes ou même buissons avec leur feuillage constellé de petits pointillés de couleur claire si souvent relevés par les commentateurs de Patinir. Au-dessous de ces formations rocheuses, se situe la scène constituée de saint Jérôme et du crucifix, celui-ci apposé contre une souche elle-même sur un petit monticule incliné recouvert d'herbes basses d'où émergent une plante à tige légèrement inclinée, comme la souche et le crucifix, vers la gauche. On notera l'absence de grotte, hutte ou toute sorte d'abri ainsi que de la cardinalice. Saint Jérôme, dont le geste de mortification n'est pas spécialement démonstratif mais qui tient bien une pierre nettement visible, est agenouillé sur son genou droit, son torse à demi nu émergeant partiellement d'une sorte de drapé minimaliste. Sur quoi est-il agenouillé ? Il n'est pas si facile de le dire. L'endroit est manifestement plat, presque lisse, plutôt vert-jaune et s'élargit au fur et à mesure que l'on se rapproche du bord droit du tableau qui le coupe. S'agit-il d'une prairie ? d'un champ ? d'une plage de sable ? La teinte ne permet de retenir formellement aucune hypothèse, sinon de remarquer le caractère vide de tout détail de cette surface par ailleurs assez plane.



[360] On peut, ici, signaler le détail suivant. Le catalogue monographique du Prado propose en effet, p. 280, une réflectographie infrarouge générale de cette petite œuvre dans laquelle il apparaît clairement que l'une des roches hérissées du massif rocheux central avait déjà la forme d'une tête animal dressée vers le ciel, gueule semi-ouverte, avec un œil et une narine sombres nettement dessinés et qui ont été supprimés par la suite. Repentir de l'artiste lui-même ou exigence de son client, si client il y a eu ? il n'est pas possible de répondre. D'autant qu'on doit constater que cette forme animale a été reportée sur la roche de droite qui comporte à ce qui serait la place d'un œil une tache sombre qui, elle, n'apparaît pas sur la réflectographie. Enfin, mentionnons également que le catalogue monographique signale, p. 278, que les analyses physico-chimiques ont fait apparaître, non visible à l'œil nu, une diagonale préparatoire traversant le tableau.

Dans la zone de gauche (zone A), on note une première zone inférieure. Elle se caractérise par un ondoiement horizontal de petits plis de terrain à l'herbe courte et tendre mais dont la petite ligne de crête est soulignée d'herbes un peu plus hautes et un peu plus sombres. C'est ce qui donne lieu à ces alternances régulières de sombres et de clairs, si souvent mentionnées elles aussi chez Patinir et qui contribuent en partie au rythme particulier de ses œuvres[361].

A mi-hauteur de cette zone, sur la bande médiane, le dispositif change : deux personnages dont l'un s'appuyant sur un bâton et tenant l'autre (l'aveugle et le paralytique de l'Evangile ? mais aussi le dialogue entre amis si cher aux humanistes ?) sont près de passer sous l'arche d'un pont. Ils sont suivis d'un animal (très certainement un chameau mais sans bosse) quelque peu chargé et monté et dont on ne peut dire s'il fait partie de l'équipée des deux personnages précédents. De l'autre côté du pont, l'arche semble donner sur un plan dégagé. Vaste pâture ou plan d'eau, et, dans ce cas, lacustre ou fluvial ? Et, dans cette dernière hypothèse, sans qu'aucun sens de courant ne soit suggéré ni, surtout, aucun sursignifiant d'une présence d'eau. Et, dès lors, pourquoi ce pont ? et surtout dans ce sens ? Une hypothèse se présente : cette arche se continue en un mur qui disparaît derrière le massif rocheux et le bois qui marque clairement la frontière avec la partie supérieure du tableau, à dominante bleu atmosphérique mais où semble régner surtout une vie sensiblement plus douce et lumineuse que dans la zone de désert où s'est installé le saint ermite. Nous avons là d'autres types d'éléments patiniriens caractéristiques

[361] La fréquente référence à la notion de rythme chez les commentateurs de Patinir est évidemment intéressante pour notre travail. Le rythme, en musique comme ailleurs, réfère directement au "temps", soit en tant que cycle (sens médical, philosophique, pictural, musical, etc.) soit en tant que pulsation (*idem*). Le rythme, célébré dès les présocratiques (Anaximandre) puis par le Platon du *Timée* comme un des fondements ontologiques du réel, est porteur d'un paradoxe philosophique. En tant que pulsation, outre qu'il est proche de l'"animation" initiale, il est de l'ordre du mouvement et de la rupture et est donc plutôt héraclitéen. En tant que régulier, il renvoie, même fort, à une certaine stabilité, au même, à la permanence et est donc aussi parménidien. Dans les deux cas, il relève par nature de la *mesure*. Toutefois, il réfère, presque par nature également, à la pulsion, instinctive, peu rationnelle, et se rapproche donc de l'*ubris*, radicalement crainte des philosophes classiques. Dans *Rythme et philosophie,* Pierre Sauvanet estime que "sans faire du rythme une puissance obscure, force est de reconnaître qu'il nous fait toucher quelque chose des limites de la rationalité, brouillant à plaisir le couple kantien de la connaissance sujet / objet. Tous se passe en effet comme si le rythme nous mettait soudainement face à notre incapacité à le penser avec des outils discursifs classiques" (Paris, Kimé, 1996, p. 36). Est-ce si sûr ? Le rythme, en tant que pulsation, est une forme certes fruste mais une forme quand même, avec le "avant" et le "après" de cette "métrique" dont, selon Krzyzstof Pomian, le temps serait "privé" (*op. cit.* p.315).

Nous arrivons ensuite à la bande supérieure de cette zone verticale gauche. De l'autre côté de ce qui apparaît comme une bande claire sans relief particulier, les trois ou quatre « maisons flamandes », assez importantes, en aucun cas des chaumières. Derrière elles et au-delà d'une petite clôture, un bosquet d'arbres en boules. Puis encore quelques étagements de zones champêtres pentues, claires, ourlées de lignes d'arbres pour que, enfin, sur un fond de ciel clair, se dégage un promontoire, sorte d'oppidum porteur d'une construction peu identifiable mais sans doute une place forte, au moins un large donjon. Derrière ce promontoire, une ultime colline nimbée se découpe sur le ciel uniformément sans nuage et, surtout, sans soleil visible aucun.

Pendante de la précédente au regard de la zone centrale « cœur de sujet », la zone droite du tableau (zone C) présente une structure sensiblement différente même si l'on peut aussi, certes, y distinguer une bande basse, une bande médiane et une bande haute. La bande inférieure est essentiellement occupée par la surface peu identifiée à gauche de laquelle, au milieu du tableau se trouve saint Jérôme Celle-ci, claire rappelons-le, vient juste après un premier plan végétal plutôt sombre avec, tout à fait à droite, presque dans le coin du tableau, un petit arbuste et quelques pousses à tiges grêles et peu feuillues de même petite taille. Cette bande est donc vide de détails.

La bande médiane comporte le bord de cette surface claire, berge composée de petits végétaux sombres. En montant vers le haut vient alors une seconde aire où cheminent à nouveau deux personnes, toutes deux avec leur bâton, l'une, à droite, avec une charge à l'épaule. Pour cette seconde, les vêtements semblent très modestes. Sur leur chemin de terre claire, ils sont tous deux au bas d'un raidillon qui les mène au sommet d'une petite butte derrière laquelle leur chemin disparaît à côté d'un arbre en boule au feuillage tacheté selon le procédé déjà évoqué. Nous pensons, si l'exercice a un sens, que cette zone médiane se termine ici.

La petite butte, de tonalité plutôt claire, se découpe sur un bois fourni d'où émerge une construction religieuse de pierre claire de belle taille quoique réduite par l'effet de perspective, et déjà complexe dans sa construction : une nef assez longue, deux chapelles latérales, un clocher puissant, d'autres corps de bâtiment, un faîtage apparaissant derrière un autre. La forêt enchâssant cette construction religieuse semble elle-même couvrir partiellement une colline en partie dégagée vers son sommet, hormis

quelques autres arbres en boules. A ce sommet, elle s'appuie, en fait, sur une masse presque montagneuse se découpant sur l'horizon du ciel vide déjà mentionné plus haut, et donnant lieu à deux nouvelles formations rocheuses émergentes dont une très massive, quasi fantastique (évidemment biomorphes et sur le même modèle d'animaux dressés vers le ciel), même si le lointain aérien en atténue (intentionnellement ?) la masse et le mystère. Elle touche presque le bord supérieur du tableau. On notera qu'elle se répète deux fois vers la droite, diminuant chaque fois de taille, comme une sorte de procession fantasmatique émergeant du sol. Et cette répétition, dans ses formes comme dans sa composition, est trop régulière et construite pour être fortuite.

Sur le plan narratif, ce tableau présente un personnage central, de taille déjà modeste, dans une attitude type, quatre personnages de très petite taille apparaissant en deux groupes de deux de part et d'autre de la scène centrale, celui de gauche pouvant constituer une représentation certes minimale de la caravane liée à la légende de saint Jérôme. En tant que caravane, il est alors normal qu'elle se rende vers des habitations comme c'est le cas. Le groupe de gauche, cheminant vers des édifices religieux, serait composé de deux pèlerins. Un effet de perspective les disjoint nettement du lieu du saint ermite. Qui plus est, ces personnages lui tournent le dos et les chemins qu'ils suivent n'ont manifestement pas croisé cette scène à laquelle ces personnages apparaissent donc foncièrement indifférents.

Le tableau est profondément rythmé horizontalement par des bandes alternant zones claires et sombres. Il est aussi profondément rythmé verticalement mais de façon décentrée avec, en zone centrale (B), un massif de quatre formes rocheuses presque parallèles dans le sens de la hauteur, puis, à droite seulement, les autres troublantes formes rocheuses biomorphes évoquées ci-dessus. Néanmoins, le puissant massif central constitue bien le centre de gravité de l'œuvre qui s'avère combiner intelligemment rythmicité horizontale et verticale mais aussi centrage classique avec un encadrement unifié en haut (ciel uniforme et unitonal) et en bas (bande de végétation elle-même aussi relativement uniforme et unitonale).

Ce zonage peut être approfondi. Sur les bandes médianes, de part et d'autre, à mi-hauteur du tableau donc, se présentent deux zones de constructions, l'une, civile, à gauche et dans un environnement paysager plus clair et plus

composite, l'autre, religieuse, à droite et dans un environnement plus sombre et plus austère. De plus, côté « civil », un chemin plus facile passant sous l'arche de pierre évoquée, côté religieux un raidillon plus difficile montant une butte dotée en son sommet d'un généreux arbre en boule. Outre les formations rocheuses et alternances tonales mentionnées par Koch après tant d'autres, nous aurions alors ici une première démonstration de la conception religieuse de l'œuvre : une grande partie de l'œuvre de Patinir relèverait d'une conception du monde divisée entre les deux cités. La cité terrestre, plus amène, voire règne de la facilité, la Cité de Dieu, ou ce qui peut s'en rapprocher sur terre, plus austère et rigoureuse, avec ses escarpements et difficultés de toutes sortes mais sans qu'il apparaisse clairement laquelle est, finalement, la plus estimable pour l'artiste. Nous reviendrons à plusieurs reprises sur ce point. Enfin, ce type d'analyse ne tient absolument pas compte des puissantes roches biomorphes dressées vers le ciel et dont, si nous sommes persuadé de leur effectivité, nous reconnaissons ne pas du tout pouvoir les interpréter sans pouvoir non plus éluder l'hypothèse qu'elles donnent nécessairement un sens particulier à l'ensemble.

Nous ne trouvons pas facilement l'arbre grêle symbolique si souvent attribué à Patinir, sauf à considérer qu'en tient lieu le petit rejet à gauche de la triste souche, ce qui serait iconologiquement recevable puisque cette souche supporte la croix de la rédemption. A moins qu'il faille le chercher, ce qui est aussi tout à fait recevable, dans celui, peu visible, qui se trouve au centre même de la masse rocheuse centrale, laquelle apparaîtrait donc comme un îlot protecteur. Serait alors conféré ici aussi, très certainement, un sens particulier aux roches émergentes biomorphes.

Notons aussi que, avec un saint central et deux groupes de deux personnages, nous ne sommes donc pas non plus (pas encore ?) devant un fourmillement humain. En revanche l'indifférence complète de ces deux groupes au sujet central constitue certainement un autre des aspects troublants de l'œuvre et exprime ce monde atomisé, composé d'individualités juxtaposées, sans « sympathie » si ce n'est quelques amitiés en binômes. Il y a là, nous semble-t-il, une autre constante de l'univers patinirien.

Hormis ce point, et si Koch a raison d'en faire une œuvre de jeunesse et non une imitation, on voit bien que le dispositif patinirien serait largement mis en place. Sauf concernant les fameux massifs rocheux, centraux dans ce *Saint*

Jérôme, ultérieurement décentrés, ce qui permettra la construction en diagonale.

Paysage avec la fuite en Egypte

Museum**,** Anvers (0,17 X 0,21, signé dans le coin inférieur gauche : OPUS/JOACHIM.D./PATINIR)

Dès le *Paysage avec la fuite en Egypte,* ce décentrement est introduit. C'est la caractéristique majeure de l'œuvre avec une autre introduction, celle, en lointain, d'une vaste baie. Pour Koch, en effet, ce tableau, comme les deux autres de la première période, développe un système type de composition, avec l'émergence des mêmes formations rocheuses qui, à partir d'un premier plan élevé, s'élèvent sur un côté jusqu'au sommet du plan du tableau ou presque.

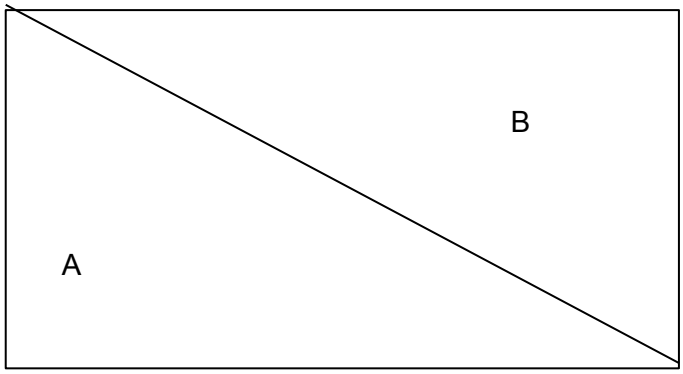
Ce serait sous l'inspiration de Bosch que Patinir anime la terre verdâtre et brunâtre de la colline du premier plan par des éclats de lumière tandis que la distance lointaine est graduellement absorbée par la ligne brillante du ciel. Les petits personnages, assez gauchement esquissés, de la sainte famille, avec leur apparence de paysans, introduisent une nouvelle note de réalité sur un thème ancien, d'autant plus intentionnel que ces petites figures ne sont plus, toujours selon Koch, la *raison d'être* (en français dans le texte américain) du tableau. Des détails narratifs invitent le spectateur à parcourir la campagne. A

l'extrême gauche, conformément à une légende ancienne, une idole païenne (nous sommes en Egypte) tombe de son piédestal *« pour porter témoignage de la puissance du Christ ».* Ailleurs, la légende du massacre des Saints Innocents se combine avec celle du champ miraculeux ici placé à droite devant d'autres demeures. L'intérêt de Patinir pour cette seconde légende ne nous semble pas fortuit. Elle réfère en effet fortement au temps : le blé, semé la veille, a poussé dans la nuit, ce qui permet d'induire en erreur les soldats d'Hérode sur le temps passé depuis le passage de la famille recherchée, le paysan pouvant sans mentir témoigner qu'il l'a vue passer au moment de ces semailles. Nous avons là une confirmation que la notion de fuite est autant sinon plus une question de temps que d'espace.

Koch note alors qu'apparaissent timidement dans ce tableau des détails qui trouveront une place importante dans les œuvres suivantes. En premier lieu, la présence d'un couple de lapins sous les arbres proches de la Sainte Famille. Ils deviendront presque une signature, mentionne Koch qui rappelle le lapin de Dürer dans une gravure d'*Adam et Eve*, cette même gravure ayant pu inspirer, deuxiéme détail, l'usage d'un mouflon silhouetté contre le ciel sur un rocher distant ; enfin, une paire de cygnes sur une marre en bas à droite (angle inférieur droit).

De fait, contrairement à l'estimation de Koch, la composition générale de la *Fuite en Egypte* d'Anvers est sensiblement différente de celle du *Saint Jérôme* Il est difficile d'y distinguer deux zones selon une symétrie *horizontale* ou *verticale*. Pour la première, de dominante ocre et grise, l'œil est appelé d'abord au milieu du quart haut gauche où se trouve cette fois le massif montagneux hyperbolique. On peut ainsi considérer qu'une diagonale traverse le tableau de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit. Au milieu de l'œuvre se trouve un groupe d'arbres en boule aux feuillages rehaussés des fameux pointillés. En son centre l'un d'entre eux est davantage mis en avant et présente une conformation équilibrée et généreuse sans être profuse. Faut-il y voir l'arbre symbolique de Patinir ? C'est, en fait, toujours au pied des roches fantastiques que l'on découvre un tel arbre, sans doute intentionnellement isolé. Par contre, c'est au pied du précédent que sont les deux lapins dont l'un peut être considéré comme tourné vers le petit groupe de la Sainte Famille. Celle-ci n'occupe qu'une toute petite partie du quart inférieur gauche, mais surtout de ce triangle de gauche qui semble être sa partie. On a déjà vu qu'il s'agit de paysans. Joseph, voûté, marche

péniblement à côté de l'âne monté par Marie qui tient dans ses bras le bébé tourné vers elle. Le groupe situé en bas de l'oeuvre et non loin de l'axe médian progresse sur un chemin qui va bientôt disparaître entre deux petits talus, mais surtout, semble-t-il aussi, commencer à monter... Ce chemin réapparaît dans le quart supérieur au pied des deux roches verticales en passant, pour y parvenir, non loin du petit arbre grêle. Quoique à gauche cette fois, on retrouverait ici la notion de voie ascendante, mais ardue, solitaire et sombre, et



se terminant par des cimes bien peu amènes. Ici encore, il faut mentionner, pour celle de droite, une forme de tête animale (canine ?), aux larges oreilles, gueule semi-ouverte, naseau dressé vers le ciel.

Si la structure de l'œuvre n'est guère manifeste, c'est que les deux triangles rectangles séparés par la grande diagonale ont eux-mêmes des structures bien différentes et non symétriques. Celui de gauche (A) est unitonal (ocres et gris moyens peu contrastés) et plutôt vertical avec le jaillissement des formations rocheuses, le sentier montant, le socle de l'idole mais aussi avec cette idole elle-même puisque sa position dans la chute est aussi pratiquement verticale.

Pour le triangle de droite (angle droit en haut à droite soit zone B), ce sont deux registres de couleurs qui apparaissent : ocres et verts de la campagne, bleu de l'eau et du ciel. Et, là, c'est une structure horizontale qu'on doit évoquer, avec un étagement successif alternant bandes claires et plus sombres. Partant presque du même point que le chemin ascendant de la Sainte Famille, un autre chemin manifestement plus fréquenté (traces d'essieux) et moins escarpé conduit vers la zone de champs et de maisons où se déroulent simultanément le drame du massacre en trois scènes distinctes, et la moisson miraculeuse. Derrière l'alignement des maisonnées ocre et rose

clairs, une ligne horizontale d'arbres dans un vert moyen (nouvelle bande) se découpe sur une petite prairie en tertre aplati, couleur d'herbe sèche (autre bande horizontale). A son tour, cette petite prairie en tertre dont on ne voit pas, bien sûr, l'autre versant, se découpe sur une pâture d'un vert jade elle aussi en pente et dont la ligne de crête, également horizontale, est couverte d'une rideau d'arbres un peu plus sombres constituant une autre bande. Le côté gauche de cette prairie est parcouru par un chemin sinueux, sans doute le même que celui du bas. Dans le sens de la descente, on y voit un quadrupède au pelage blanc monté par un personnage déjà trop lointain pour être figuré avec précision. Ce personnage est peut-être porteur d'un bâton. Une tache de couleur peu identifiable, qui plus est dans une matière altérée, peut signifier un autre personnage cheminant de conserve avec celui monté sur l'animal blanc.

Cette prairie, à son tour, se détache sur une autre prairie en pente avec sa ligne d'arbres (nouvelles bandes). Mais là, ce sont alors trois puissants massifs quasi montagneux qui apparaissent, chacun surmonté d'une construction dont le lointain vaporeux ne permet plus de distinguer la nature exacte. Ces trois massifs sont subtilement construits : tout en étant constitués de masses verticales, ils sont chacun dotés sur leur droite d'une contrepente à déclivité lente, presque horizontale, ce qui constitue encore de ces bandes lointaines. Enfin, dans un tout dernier lointain, au centre, un cap escarpé, lui aussi à plis horizontaux, s'enfonce dans la grande baie qui occupe sous le ciel la partie centrale supérieure du tableau.

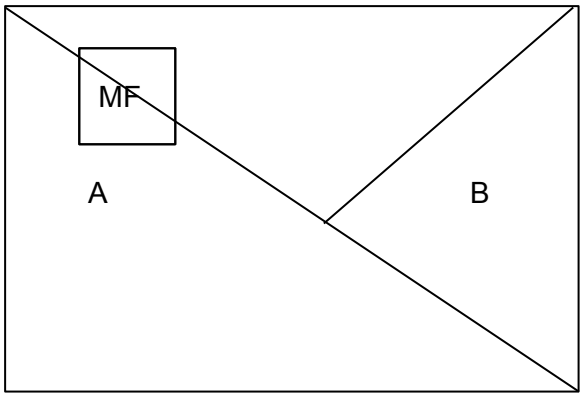
Cette baie d'une eau bleu pâle semble présenter, abritée au creux du cap lointain déjà évoqué, ce qui paraît être une ville portuaire, tandis que, beaucoup plus proche, une avancée de terre arborée se termine par ce qui peut être une petite redoute ou un palais en presqu'île. Dans les eaux calmes, une embarcation à voile blanche légèrement couchée par le vent semble se rapprocher du rivage, vers le centre du tableau, tandis que l'on en aperçoit deux autres, très éloignées, proches de la ligne d'horizon. Le ciel est traversé de bandes de nuages blancs un peu obliques (synthèse possible, entre la verticalité du triangle horizontalisé de droite et celui, verticalisé, de gauche). Notons aussi que, outre ces bandes de nuages, le ciel comporte ici deux zones à peu près égales : l'une, basse, proche de l'horizon, presque blanche, l'autre, plus haute et allant jusqu'au bord supérieur du tableau, d'un bleu encore assez pâle. Un équivalent de cette couleur est à trouver dans la petite

marre d'eau, à bord perdu, qui se situe en bas à droite du tableau et où se font face (se rapprochent ?) les deux cygnes mentionnés par Koch.

En résumé donc, deux grandes zones, selon une composition très différente de celle du *Saint Jérôme* de Karlsruhe, très originale surtout (une diagonale traversant complètement l'œuvre et séparant deux univers fortement contrastés à tous égards : objets, sujets, constructions, couleurs, tons, rythmes, détails types ou absence de détail type puisque la zone montagneuse de gauche est bien ce que l'on appelait autrefois un désert, c'est-à-dire un lieu désert mais pas forcément aride) mais en reprenant et développant des éléments clés : massifs fantastiques, point de vue élevé, perspective lointaine, monde rural miniaturisé (de type enluminure) avec ses petits groupes de maisons, de personnages et d'animaux, sujet central mais très isolé et ignoré /ignorant du reste de la scène. Même logique et vision du monde binaires que celle du *Saint Jérôme* : dans l'un des triangles, toute une vie rurale avec sa vie, sa lumière et sa sérénité, ses champs et semailles, ses bois, ses villages, ses activités, ses habitants minuscules, au demeurant assez peu nombreux et que ne perturbe pas le massacre des Innocents pourtant proche, en un mot son immanence. Celle-ci s'oppose à la transcendance du désert, à gauche, avec la Sainte Famille solitaire dans sa progression et non en repos comme dans les autres œuvres évoquant cet épisode de l'enfance du Christ. Spiritualisme ou simple réalisme ? c'est à travers un désert que se déroule cette progression, celui du Sinaï aux deux sommets, puisqu'il s'agit bien d'aller en Egypte. Signalons aussi que ce tableau est signé à l'angle inférieur gauche (.OPUS. IOACHIM.D.PATINIR.) d'une graphie tout à fait nette mais sans élégance sans être vraiment maladroite et sur l'authenticité de laquelle il ne semble pas y avoir de doute.

Une autre approche globale de l'œuvre est cependant possible.

Elle consiste à considérer que ce tableau comporte, tout en conservant le principe d'une grande diagonale, non pas deux mais trois zones : le grand triangle « religieux » de gauche (A), un autre triangle « terrestre » allant des angles supérieurs et inférieurs droit vers le centre du tableau (B). La troisième serait constituée d'un triangle (C) allant, pointe en bas, des angles supérieurs vers ce même central tout en étant toutefois, à gauche, sérieusement coupé par le haut des massifs fantastiques (MF).



C'est ce dernier point qui interdit d'admettre cette hypothèse tripartite sans hésitation aucune. Par contre, la continuité oblique entre le rivage de la baie puis le versant abrupt du premier des massifs de droite inviterait assez fortement, elle, à l'accepter. L'argument le plus solide serait celui de l'homogénéité d'ensemble (contenu et couleur) de cette zone : même dominante bleue de l'eau maritime et du ciel, monde des vastes espaces aériens et marins contre monde rural à droite et montagneux à gauche, monde des éléments mystérieux (l'eau et l'éther) contre monde matériel à droite et mystique à gauche.

Cette seconde approche, au regard de l'analyse dévotionnelle, se caractérise donc par l'affirmation d'un troisième champ dans la structure patinirienne, celui des éléments non directement telluriques, ceux de la profondeur et d'une certaine immatérialité : le ciel et l'eau. L'analyse des œuvres ultérieures renseignera sur la validité d'une telle approche. Toutefois, constatons que ces deux approches ne sont pas totalement incompatibles : Patinir aurait bien une vision binaire du monde au sein de laquelle, concernant la partie terrestre (« temporelle »), il aurait une fascination particulière pour l'élément marin de type mer, golfe ou estuaire ou toute étendue d'eau, en mouvement ou non, susceptible de générer une industrie (sens ancien) humaine particulière. Ce que l'on remarquera est que, sauf rares spectacles de tempêtes situées d'ailleurs plutôt dans les nuées du ciel que dans la mer proprement dite, l'univers marin patinirien est globalement serein et apaisé, comme l'ensemble du monde rural à l'exception des régions désertiques traversées par la Sainte Famille, habitées par les ermites et, sans doute, par le diable également.

Paysage avec incendie de Sodome

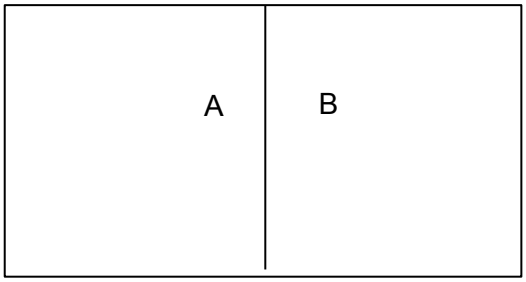
Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam (0,23 X 0,95)

Pour Koch, qui estime qu'il s'agit peut-être là du cadeau fait à Dürer, le *Paysage avec incendie de Sodome* ressemble à une page de Bosch dont on aurait « retiré les images grotesques ». Qu'en penser ? Similitude ou effet de taille ? (Et doit-on d'ailleurs absolument négliger la possibilité qu'il ne s'agisse que d'un fragment d'œuvre? Le sens de la remarque de Koch est, en fait, à interpréter doublement : si les images grotesques ont disparu, restent le paysage (tellurique et construit) mais aussi les figures non grotesques, c'est-à-dire les anges et leurs compagnons. Et il est vrai que l'on reconnaît facilement chez eux un type boschien (et aussi bruegelien). C'est un certain type de spiritualité de la – numériquement rare – rédemption que souhaite sans doute évoquer le jeune Patinir : une rédemption accueillante et presque amicale, en tout cas fraternelle, toute empreinte de cette douceur (« zuetlichkeit ») qui caractériserait Patinir.

Mais c'est à une constatation bien plus troublante que conduit une observation attentive de l'œuvre. On remarque vite que la composition générale du *Paysage avec incendie de Sodome* est encore nettement

différente du *Saint Jérôme* de Karlsruhe, comme, aussi, de la *Fuite en Egypte* d'Anvers. En premier lieu on doit noter qu'elle est caractérisée par l'absence de toute scène majeure, centrale ou non et de nature à focaliser et structurer la construction d'ensemble.

Faut-il y voir la raison (la possibilité ?) pour laquelle Patinir semble adopter (tester) un nouveau dispositif ? Car, autre différence, il s'agit bien cette fois d'une composition en deux zones verticales. Dans la moitié supérieure de la première (A), figure l'incendie nocturne des deux cités toutes deux situées de part et d'autre d'une baie lointaine et obscurcie par les fumées. De minuscules figures humaines paraissent tenter de fuir les portes de Sodome. Les héros de la scène biblique, à peine plus grands, ne sont, au fond, reconnaissables que parce que ce sont eux, très vraisemblablement, qui constituent, un peu en devant de la ville en feu, plutôt vers le bord gauche et à mi-hauteur, un quasi-groupe de trois personnes. Leur comportement est d'ailleurs peu déchiffrable. L'une de ces deux villes est très éloignée (Gomorrhe), non loin d'une ligne d'horizon encore crépusculaire. Cet horizon, nettement en haut du tableau, est pour partie la rencontre du ciel et de la mer, pour partie marqué par un cap terrestre à la ligne assez horizontale et abritant la ville maudite. Traversé de colonnes de fumée, ce ciel rougeoyant au point d'en être infernal est agité d'éclairs et autres zébrures, de lourdes nuées avec de rares mais violentes trouées de lumières[362]. Apocalypse dantesque ? Il convient de le noter, le paysage participe ici à l'action, il *est* l'action et l'immanence indifférente constatée ailleurs n'est pas de mise. Signalons aussi, dans la partie inférieure de cette zone, à gauche et à bord perdu, un troisième lieu, plus proche : une construction fortifiée également en flammes, également entourée d'eau, mais sans doute lacustre ou entourée de simples douves, avec une sorte de fragile pont-levis où apparaissent encore deux tout petits fuyards.



[362] Pour Walter S. Gibson, *op. cit*. (p. 5) "le fort contraste d'obscurité et de rougeoiement est évidemment dû à Bosch". Mais il précise un peu plus loin (p.6) que s'"il ne fait pas de doute que Patinir était familier des paysages de Bosch", il ne faut pas "surestimer cette dépendance. Bosch manque généralement de cette orientation insistante vers l'horizon qui caractérise souvent Patinir". (Traduit par nous.)

La zone de droite (B), de même proportion, est totalement différente. Par le sujet d'abord : dans la partie inférieure, très au bord de l'œuvre, deux anges aux ailes graciles levées (typiquement boschiens) descendent un chemin en pente faible, l'un tenant par la main l'une des deux jeunes filles, l'autre un seul personnage, courbé. Nous sommes donc bien devant Loth et ses filles. Ce double groupe est encore de taille petite mais sensiblement plus grande que celle des fuyards de Sodome. Il laisse derrière lui un paysage de nouveau formé de concrétions rocheuses fantastiques, semblant presque se croiser, plutôt verticales mais pas toutes, assez hautes sans être vertigineuses si ce n'est par leur apparence généralement contournées, mais, surtout, d'une couleur claire néanmoins atteinte par le rougeoiement général de l'œuvre. Ce massif se prolonge par des ensembles verticaux jusque dans un fond lui aussi lointain et, parvenu à une dominante unifiée grise. Il se détache sur le ciel devenu ici plus obscur mais encore couleur d'âtre.

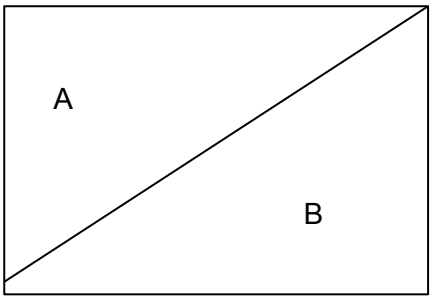
Peut-on, pour l'ensemble de ce tableau, évoquer le dispositif d'alternance colorée qui caractériserait l'œuvre de Patinir ? Moins nettement que pour les tableaux précédents. L'intention de Patinir est certainement ailleurs, avec notamment les deux villes en flammes d'un côté, les formations rocheuses fantastiques presque grises en double et total contraste avec la nuit, et les incendies de l'autre zone. Ces deux zones n'en sont pas moins traversées et donc réunies par quelques horizontales : bande supérieure du ciel (la plus sombre) sur toute la largeur du tableau en haut, sol végétal plutôt sombre sur toute la largeur en bas lui-même, sol parcouru par un autre chemin de terre, semblant venir de l'angle inférieur droit du tableau. Traversant quasiment toute l'œuvre, ce chemin vire de nouveau vers la droite en disparaissant derrière l'une des premières concrétions. Il est d'une tonalité un peu plus claire que celle du parterre herbeux et rejoint presque l'autre petite zone de la même valeur plus claire que constitue l'abord de la petite place forte en feu.

On serait cependant très lacunaire en ne mentionnant pas quatre détails essentiels. Le premier est, dans la zone de gauche, à la verticale du groupe avec anges et à la même échelle, plantée sur un tertre aplati, une noble tente circulaire de drap blanc avec son mât central dépassant du cône supérieur. L'ouverture permet de voir, se détachant sur un intérieur qui n'est pas éclairé, trois personnages, toujours minuscules dont deux sont enlacés. Nous sommes certainement devant l'épisode où, pour assurer leur descendance après la grande destruction, les deux filles de Loth ont avec leur propre père

les rapports charnels propices. Le second est un petit édifice qui pourrait être de type « calvaire » mais dont l'objet porté est vraisemblablement une idole. Le troisième détail est le tunnel dans les massifs rocheux, commençant par une ouverture à la forme somme toute étrange et à travers lequel passe le chemin que descend le double groupe avec ange, un peu en amont de celui-ci et par laquelle ce groupe est donc passé peu avant. Curieusement, cette ouverture semble déboucher sur une zone claire ne se justifiant pas par les éléments de contexte ou narratifs et donc peu explicable en tant que telle. Les marcheurs au salut désormais assuré semblent ainsi venir d'une caverne plus lumineuse que le monde terrestre dans lequel ils cheminent. Cette ouverture se retrouve, en fait, dans de nombreuses autres œuvres de Patinir comme dans de très nombreuses œuvres de ses contemporains et suiveurs et dans les époques immédiatement consécutives. Enfin, impératif à signaler, est la présence *exactement* au milieu du tableau (intersection des deux diagonales) d'une minuscule statue, apparemment un buste sur un pied en colonne, que l'on devine tournée vers l'incendie de Sodome. Ce détail et sa couleur blanche conduisent évidemment à y voir la fatale statue de sel. Son extraordinaire petitesse, paradoxale au regard de l'importance symbolique du fait rapporté, et son enfoncement dans une obscurité déjà shéolienne lui confèrent une poésie extrême, hautement patinirienne, et assurément tragique. Ce paysage nocturne, unique dans l'œuvre de Patinir, tranche avec son lyrisme habituel par ce tragique même. Il a sans doute été inspiré par les récits que Patinir a pu entendre de l'incendie et du sac en 1466 par les troupes du comte de Charolais, futur Charles le Téméraire, puis, par le même, de Dinant (et tant d'autres villes, bourgades et places fortes, l'incendie systématique de Liège en 1468 ayant duré sept semaines) dont il ne resta pour ainsi dire « pierre sur pierre »[363].

La position quasiment centrale de la masse rocheuse oblige à reconsidérer la question de la composition d'ensemble de l'œuvre. On ne serait pas devant une juxtaposition verticale de deux rectangles mais, une nouvelle fois, devant une construction en deux triangles séparés par la diagonale, et, ici, dans l'autre sens.

[363] Sur un site historique amateur évoquant "les événements dinantais de 1466", on peut lire que « le temps s'arrêta à Dinant en cette fin août 1466, quand le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, à la tête d'une puissante armée, anéantit la riche et orgueilleuse cité des dinandiers. Ces faits ont été rapportés avec une certaine précision non emprunte de partialité bourguignonne par Jean de Haynin, chroniqueur du duc de Bourgogne ».



Une zone A serait celle du monde humain, une zone B celle du monde spirituel, les roches fantastiques de la spiritualité pénétrant une fois encore sur le premier et non l'inverse.

Ces masses rocheuses revêtiraient alors une signification nouvelle qui expliquerait leur étrangeté. Elles seraient clairement la métaphore du principe rédempteur : (II, Salm, XXII, 2-4) « Yahvé est mon rocher, ma forteresse et mon libérateur, mon Dieu et mon roc, en lui je m'abrite, mon bouclier, ma corne de salut, ma citadelle et mon refuge, mon sauveur, toi qui me sauves, de la violence ! J'invoque Yahvé digne de louanges, et de mes ennemis je suis sauvé ! » ou encore le Psaume XXXI, 2-3 : « En toi, Yahvé, je m'abrite : que je ne sois jamais confondu ! Par ta justice délivre-moi ! Tends vers moi ton oreille, hâte-toi de me sauvegarder, sois pour moi un rocher de refuge, un château fort pour me sauver ». Cette interprétation n'est pas celle déjà fournie par les commentateurs et notamment parce qu'ils n'analysent pas l'incendie de Sodome, limitant leur champ à celle des œuvres mettant en premier plan des situations de pérégrination : fuites en Egypte, Charon ou encore mortifications de saint Jérôme. (Concernant l'abri, on ne peut que rappeler l'étrange cavité du roc à laquelle peut correspondre le détail de l'anfractuosité lumineuse évoquée plus haut et qui s'expliquerait mieux ainsi.)

Centrée sur la problématique de l'errance et ne s'intéressant pas à cette œuvre formidable (sens littéral), ces interprétations semblent manquer une dimension peut-être supérieure de l'intention patinirienne. Une telle approche paraît pourtant s'imposer, les rochers étant donc déjà en eux-mêmes un symbole du Christ (ainsi que de la foi et de l'Eglise). Si tel était le cas, nous aborderions les trois limites du travail de l'interprétation dévotionnelle : sa focalisation peut-être trop exclusive sur la métaphore du pèlerinage (*The Pilgrim's Progress*) comme thème central et presque unique de l'œuvre de Patinir, les sollicitations iconographiques systématiques qu'elle déploie pour parvenir à cette seule démonstration alors qu'elles auraient sans doute été

plus valides dans le champ interprétatif plus large suggéré ici, et, dès lors, l'ignorance de ce vaste champ interprétatif lui-même.

Or, cette hypothèse du rocher métaphorique est d'autant plus tentante qu'une observation prolongée de l'œuvre oblige à faire une observation curieusement jamais faite et pourtant saisissante : le massif rocheux quasi central a la forme, fort peu dissimulée, d'une main. Cette main est, de plus, nettement dressée, ouverte, le pouce légèrement ramené sur elle, ce qui permet d'en voir l'ongle, tandis que les quatre autres concrétions, parallèles et serrées, s'avèrent avoir presque indubitablement la forme et l'implantation de tels doigts et au nombre évident de quatre. Nous ne serions donc pas seulement devant la métaphore du rocher : nous sommes certainement devant la biblique « main ferme » ou main forte.

A propos de rochers dans un *Saint Jérôme* de Patinir (Paris), l'auteur de *Joachim Patinir : Landscape as an image of the pilgrimage of life* note que de Mirimonde considère que les rochers et les sources sont des symboles du Christ. Toutefois, curieusement, sans remettre en cause une telle interprétation, il estime que ces deux éléments doivent plutôt être rapportés à saint Jérôme lui-même. C'est, dans l'ensemble du livre, l'une des très rares références à l'association symbolique montagne ou rochers / Christ. Quant à la symbolique de la main, elle n'est ni soulignée ni analysée.

Comment, pourtant, ne pas penser au Deutéronome (IV, 15) : « Prenez donc bien garde à vous-mêmes, car vous n'avez vu aucune figure, le jour où le Seigneur vous parla sur l'Horeb du milieu du feu... » Ou à l'Exode (XXXIII) : « Tu ne saurais voir ma face, car nul homme ne peut me voir et vivre. Le Seigneur ajouta : il est une place près de moi : tu te tiendras sur le rocher ; puis, quand passera ma gloire, je te cacherai dans la cavité du roc et je t'abriterai de ma main jusqu'à ce que je sois passé. Alors, je retirerai ma main et tu me verras par derrière, mais ma face ne peut être vue ».

La main, objet complexe, est un support symbolique majeur dans à peu près toutes les cultures, où, comme tous les grands symboles, elle n'est pas dépourvue d'ambivalence, mais, ceci, comme dans la réalité elle-même : la main, stade final de l'hominisation, premier instrument de la prière du salut, de la caresse mais aussi première arme. Les postures de la main font signes en elles-mêmes : main ouverte, main tendue, main repliée, poing fermé, etc.

Elles inspirent tous les systèmes de signes et entretiennent avec ces derniers des relations elles-mêmes complexes : moyen et support (geste), elle les « informe » : le doigt levé qui devient chiffre en lui-même, les cinq doigts des deux mains déterminant sans doute tous les systèmes de chiffres et de nombres de l'univers, à moins qu'il ne soit qu'en résonance avec lui. La Bible reprend toutes ces significations et leur donne une dimension nouvelle et supérieure en conférant à la main une appartenance directe à Dieu ou, du moins, en en faisant le support de ses manifestations. « Main forte et bras étendu », l'expression vise les actions directement bénéfiques de Dieu.

Selon Maurice Cocagnac, la main révèle « le nom de Dieu qui est moins son appellation que son être même, en rayonnement » : « On entendra parler de ton grand Nom, de ta main forte et de ton bras étendu » (1 R. 8, 41-42, 2 Ch. 6, 32-33)[364]. La main et le doigt de Moïse, puis ceux des prophètes, sont souvent le relais de la main de Dieu. C'est d'ailleurs, avec Samuel, Esaïe et Ezéchiel, dans le livre l'Exode que le symbole de la main est le plus sollicité. Pour ce qui nous concerne ici, c'est le peuple de Dieu qui fait à ses dépens l'expérience de l'action du Seigneur sous cette forme (Dt, 7,19). La « main du Seigneur », la « main forte et le bras étendu », instruments de la création, deviennent selon les cas celui du châtiment ou de la défense contre les impies et ennemis : idolâtres, Philistins, Ashdodites. Elle peut aussi être présence permanente, immanente : « Ecarte ta main qui pèse sur moi et ne m'épouvante plus par ta terreur ». Elle est donc bien le symbole et l'instrument du Dieu biblique, interventionniste et redoutable. Même si elle est aussi le remède (Ezéchiel 33,22), le refuge (« C'est toi ma force, en tes mains je remets mon esprit » Ps 31, 5-6) avec les nombreuses impositions miraculeuses des mains du Nouveau Testament. Chaque homme a peut-être son empreinte sur la paume de sa main (Is. 49,15-16). Elle est donc simultanément, selon Maurice Cocagnac, le double symbole « de sa puissance et de sa miséricorde ».

La position de cette main dans cette œuvre est d'ailleurs problématique au regard de cette question : tournée vers Sodome ou vers les personnages sauvés ? La réponse n'est pas évidente et suppose bien sûr une analyse attentive des détails. Cette observation ne semble pourtant pas pouvoir être décisive. En fait, trois hypothèses se présentent et partent du fait que l'on distingue nettement l'ongle du pouce. Ce point amène naturellement à

[364] In *Les symboles bibliques,* Edit. Le Cerf, Paris, 1993.

considérer que l'on observe le dos de la main. Celle-ci est donc dressée contre la cité. Et nous sommes devant la main puissance et, surtout, châtiment. L'observation conduit cependant aussi à constater que l'on ne voit pas les ongles des doigts eux-mêmes. Nous serions alors, si l'on peut dire, « surtout » devant la paume de la main, laquelle serait alors plutôt la main miséricorde et protection.

Peut-on, aussi, troisième possibilité, voir les deux à la fois ? Compte tenu des possibilités graphiques que permet la situation (une main de quasi-montagne intentionnellement non explicite pour le premier regard), Patinir n'aurait-il pas cherché à en profiter pour « ouvrir » le dispositif en lui conférant un double sens aux deux significations de ce terme (en français) ? C'est notre sentiment. Nous nous appuyons d'une part sur la constatation formelle mais aussi sur le dualisme général de la vision patinirienne (une partie consacrée à la Cité de Dieu ou, du moins, au chemin vers cette cité, et l'autre partie intrinsèquement associée à la cite terrestre et dominée spirituellement par la première, en principe du moins).

Deux observations s'imposent alors. L'une, technique et générale, est la vérification de l'observation d'Erwin Panofsky selon lequel l'« œuvre d'art peut livrer des significations différentes selon la grille de d'interprétation qui lui est appliquée »[365] et pour qui la perception, et donc la conception de la composition générale (zones et axes principaux) que nous pouvons avoir d'une œuvre, est aussi fonction de son interprétation. A des interprétations différentes peuvent ainsi correspondre des perceptions compositionnelles très différentes de cette œuvre. Une telle considération est évidemment banale mais oblige à développer une attention particulière et éventuellement rétrospective, à envisager la nécessité d'un retour sur les analyses précédentes ou courantes. Dans le cas où l'on étend le principe des masses rocheuses en tant que symbolique divine à celles de la première *Fuite en Egypte*, la division en deux triangles semble s'imposer.

L'autre observation est plus importante ici. Elle voudrait que nous soyons peut-être devant une œuvre à l'inspiration intensément imprégnée plus de spiritualité que de simple dévotion, et que, par œuvre, il ne faille pas entendre ici ce seul tableau mais l'ensemble de la production de Patinir. Dès lors, le paysage fait sans doute plus qu'être le support de la thématique spirituelle,

[365] Comme le rappellent Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux dans *Art profane et religion populaire,* Paris, P.U.F., 1985, p. 15.

voire d'y participer, il la porte substantiellement à un niveau d'intensité difficile à évaluer, il en est un acteur même. Il paraît en revanche difficile d'envisager, du moins ici, que nous soyons devant une sorte d'animisme, de panpsychisme, justement dans la mesure où l'intervention divine est patente[366]. Toutefois, les autres œuvres où des éléments biomorphes à caractère animalier ou tératologique, en taille et nombre conséquents et présents dans de nombreuses autres œuvres du peintre conduisent bien à s'interroger sur sa perception du monde. A tout le moins, le monde patinirien apparaît comme intimement, et non en simple surface, habité de forces vivantes et actives, voire conflictuelles.

Si l'on élude celle d'une œuvre fragmentaire, l'hypothèse d'une situation de commande modifie-t-elle la portée de cette observation ? Sans doute pas. Deux cas peuvent en effet être envisagés : soit la commande est limitée (un incendie de Sodome avec la fuite de Loth et ses filles conduits par les anges) et Patinir introduit de lui-même cette partie de la composition, soit la commande prévoit une tel « détail » mais une telle commande ne peut venir que d'un commanditaire sans doute très en harmonie et résonance avec l'œuvre de Patinir et bien sûr le peintre lui-même. Le problème reste alors entier. Un troisième cas serait celui du caractère inconscient d'un tel détail pour le peintre lui-même. On sait désormais, cependant, que ce type d'analyse ne peut que renforcer la valeur du détail en question, au moins d'une certaine façon (en tant qu'inconsciente, elle n'en est que plus pressante). Toutefois, une très grande prudence s'impose à l'égard des sollicitations de l'inconscient, sollicitations qui, au moins pour le Freud de *La psychopathologie de la vie quotidienne*, ne peuvent intervenir qu'en dernière instance. Et l'on voit bien ici que le dispositif est trop complet (représentation presque parfaite de la main en forme, proportion et position), et trop complexe et construit (situation dans le reste de l'oeuvre et ses autres composantes, articulation avec le texte biblique). De plus, solliciter ici l'inconscient obligerait à le solliciter pour toutes les autres œuvres où se présentent de telles figurations énigmatiques et biomorphes, chez Patinir et ses suiveurs mais aussi chez Dürer, etc. Difficile !

On permettra toutefois de revenir ici à la question de la composition générale. Si l'on admet qu'un dualisme inspire la vision du monde patinirienne, trois

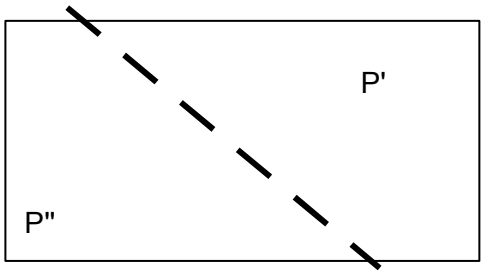
[366] Nous en profitons pour signaler au passage que rien ne nous paraît plus éloigné du monde patinirien que l'élan vital de Bergson. La "durée" en tant que vécu intime, notion opposée au temps par ce philosophe, ne nous paraît pas non plus pertinente. Nous reviendrons plus loin sur ces questions.

observations doivent être faites. La première est que ce dualisme est complexe : peintre de paysage et donc de la *phusis*, Patinir n'assimile pas celle-ci à l'un des deux principes, le bien ou le mal. En effet, même si ce n'en sont pas les aspects identiques (plaines, rivages ou régions modérément collinaires pour la zone humaine, chemins escarpés et montagneux pour la partie d'orientation divine) qui servent de décor aux deux champs, la nature est, globalement, le support unique dans les deux cas.

La seconde concerne justement la structure diagonale et donc bi-triangulaire de la composition. On doit noter, semble-t-il, que, s'inscrivant dans un rectangle, ces triangles se superposent, s'imbriquent et ne sont donc pas dans une situation de simple juxtaposition, axiale par exemple. Nous sommes, d'une certaine façon, devant une configuration proche de celle du *ying yang* taoïste. Une telle composition peut-elle être purement fortuite et non intentionnelle ? Difficile à concevoir. Serait-elle dépourvue de tout sens ? Encore moins. Il n'y a donc pas, d'un côté, le bien ou le divin et, de l'autre, le terrestre, le mal. Les deux s'interpénètrent. S'il y a intervention divine, c'est sans transcendance absolue et radicale du monde purement physique. Certes, Dieu – comme le paysage - est acteur du drame humain mais il n'en reste pas moins à une certaine extériorité. Malgré la main de roche, exorbitante, et en raison même de son caractère symbolique, on est renvoyé ici à la question du paysage patinirien : simple support ou facteur intégrant de l'activité humaine (l'emploi de cette notion d'activité étant ici intentionnel, par opposition à « action » ou « œuvre ») ?

Il semble qu'il faille pencher pour la seconde hypothèse, mais sans qu'il s'agisse pour autant d'une participation intégrée de façon univoque. Dans l'œuvre complexe de Patinir, pour l'évocation de laquelle des métaphores musicales sont parfois employées à une époque où, justement, la polyphonie est une forme presque triomphante, le paysage patinirien joue sa belle mais étrange partition, sa ligne d'orchestre très particulière.

La troisième observation relève d'une constatation simple mais sans doute nécessaire : la grande diagonale que nous pensons identifier dans bon nombre d'œuvres de Patinir est toujours disposée, qu'elle le soit dans un sens ou dans l'autre, de telle sorte que c'est presque toujours le paysage prosaïque (P') qui, en masse globale, surplombe le paysage mystique (P").


P'
P"

Paysage avec le martyre de Sainte Catherine
Kunsthistorisches Museum, Vienne, (0,268 X 0,44)
(Attribué directement à Patinir par le Prado)

Le *Paysage avec le martyre de Sainte Catherine* (Vienne, Kunsthistorisches Museum), constitue la dernière œuvre de la première période, selon Koch.

Selon Koch, le dispositif patinirien parviendrait ici à un stade de mise en place quasi définitif avec « une vue étendue de type vue d'oiseau (*bird's eye*) d'un port industrieux comme il pourrait être enregistré par une caméra dotée d'un objectif grand angle ».[367] L'ensemble serait vu « d'un point élevé avec un premier plan rocheux coupé par le cadrage du tableau d'une manière sans précédent dans la peinture flamande »[368]. Koch note alors : la roue de torture en pièces et embrasée, un grouillement de personnages habillés de façon colorée, des malfaiteurs armés paniqués et fuyants, tous inspirés par Bosch. Il remarque un laboureur fuyant à son tour cette horde et l'« auto-da-fé » des cinquante philosophes. Il relève que la scène dans les montagnes ne représente pas directement le martyre final de la sainte mais son prélude (cas fréquent, selon nous, dans la représentation de ce martyre car objectivement plus spectaculaire). Un ange descendant dans un éclat de lumière brandissant deux épées annonce simultanément l'intervention de Dieu et

[367] In *Joachim Patinir, op. cit.,* p. 25. On notera la double référence à la technologie photographique comme moyen d'explicitation du dispositif spatial en histoire de l'art.
[368] *Idem*.

l'arrivée imminente de la mort de la sainte par décapitation[369]. Comme il l'avait fait de Sodome, Patinir fait d'Alexandrie « une ville presque complètement flamande, non pour des raisons symboliques mais dans l'intérêt d'identification pour le spectateur de l'œuvre »[370]. Il note que les bateaux sont construits et réparés sur la rive opposée. D'autres détails maritimes et commerciaux accentueraient l'assimilation avec une ville portuaire courante voire réelle. Toutefois, le temple de Salomon serait représenté par la construction circulaire figurant au centre de la cité avec, le surplombant, une splendide église gothique (symbolique désormais bien identifiée : vieilles foi et loi, nouvelles foi et loi). Koch conclut la présentation de la première période en estimant qu'après ces essais en petit format sur des panneaux de bois, composition dans lesquelles « pour la première fois dans le paysage flamand il est permis au paysage de dominer les personnages (*staffage*) »[371], Patinir va désormais entreprendre de grands paysages, « le stimulus ayant peut-être été son acceptation comme maître à la guilde des peintres d 'Anvers »[372].

Même dans le cadre de travail du livre de Koch (présentation rapide de l'œuvre de Patinir, de son atelier, et de ses disciples et du Maître des demi-figures), une description aussi sommaire ne saurait suffire. D'une part, on sent qu'elle tend à réduire Patinir à un schéma simple : vue aérienne au caractère prononcé, paysage inversant les positions habituelles personnages / décor, scènes d'inspiration religieuse somme toute courante, personnages eux-mêmes réduits à un fourmillement, symbolisme sommaire, syncrétisme entre représentations contemporaines et *topos* orientaux symbolisés.

Il s'agit, en fait, d'un tableau complexe. Une nouvelle fois sa composition semble s'imposer d'elle-même et sans en masquer une autre qui serait occulte. Sans, surtout, que l'on puisse déterminer lequel des deux systèmes combinés (horizontal et oblique) aurait vocation à être directeur par rapport à l'autre. Il est, de fait, composé plutôt, dans un triangle rectangle à droite, de nombreuses scènes représentant les épisodes de la vie et du martyre de la sainte alexandrine, et, plutôt à gauche, dans un autre triangle rectangle, d'un vaste zone d'eau, sans doute un estuaire, peuplée de places fortes et d'une

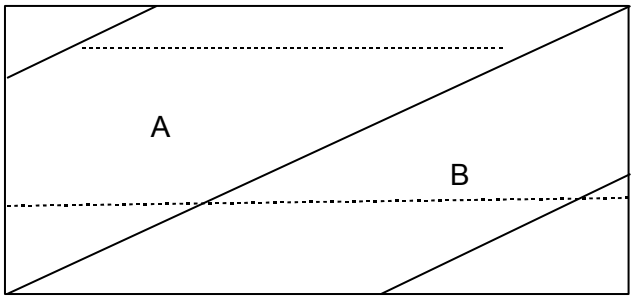
[369] Les analyses physico-chimiques en font un ajout tardif non préparé en sous-couche ou dessin sous-jacent.
[370] In *Joachim Patinir, op. cit.,* p. 25.
[371] *Idem.*
[372] Le catalogue monographique du Prado (p. 373 et suivantes) considère comme incertaine la datation des œuvres de Patinir sur la base des formats comme l'adopte généralement Koch. Il estime notamment que les formats peuvent dépendre du client et non de l'artiste lui-même.

ville fortifiée en presqu'île, et, toujours dans cette partie droite, de très nombreux éléments dont le statut n'est pas manifeste.

Les rives de cet estuaire, dans cette partie gauche supérieure, puis une ligne d'arbres bordant une prairie collinaire et, enfin, des formations rocheuses typiquement « patiniriennes » (dont l'une peut encore être considérée comme présentant une forme de tête animale dressée vers le ciel) constituent un système de diagonales pratiquement parallèles entre elles. Simultanément, la ligne d'horizon, toujours très haute, l'une des rives de la presqu'île, quelques lignes de champs ou de prés et le sommet plat d'une petite butte rocheuse au premier plan forment autant de lignes rythmant l'œuvre horizontalement mais sans que l'on puisse y trouver une alternance de bandes claires et obscures. Si une telle alternance existe, elle est plutôt associable aux zones délimitées par les obliques, ce qui conduirait à penser que ce sont ces dernières qui structurent le tableau.

Nous aurions donc, pour la troisième fois, un dispositif structuré obliquement. Or, ces zones présentent deux grandes caractéristiques. La première, déjà évoquée, est relative aux contenus : le monde temporel plutôt à gauche, les scènes historico-religieuses plutôt à droite, cette partition étant présentée, dans l'approche moralisante, comme séparant nature façonnée par l'homme, plus amène, et nature sauvage, plus austère, soit les deux chemins proposés à l'homme. L'autre est relative au système de couleurs : d'abord plutôt bleu-vert et plutôt pâle (zone du monde temporel qui inclut le haut du tableau avec la ligne d'horizon marquée par le ciel ou quelques montagnes lointaines en perspective atmosphérique), puis roux, terres et ocres, feu même, pour la zone opposée, globalement plus dense avec plis de terrain et feuillages parfois très sombres. La base de cette zone horizontale, dans les couleurs du schéma classique, est un peu moins unifiée et donc transversalisante au plan des couleurs ou des motifs représentés mais plus efficacement au plan de l'élément, nettement terrestre : pierres, humus et végétaux dans une dominante ocre ou terre, soit une suite solide lestant ainsi toute l'œuvre sur sa base inférieure. Par ailleurs, quoique s'inscrivant dans une dominante horizontale, certains contours de ces masses rocheuses concourent aussi aux obliques déjà évoquées[373].

[373] Il est permis de s'interroger sur la possibilité de formes biomorphes pour ces éléments terreux et pierreux : une tortue à gauche avec sa carapace plate et brun sombre (terre), grosse patte avant gauche et tête à mâchoire semi-ouverte broutant l'herbe, et un chien ou lion allongé sur le ventre à droite avec œil droit, crinière, oreille et arrière-train en direction de la tortue.



La présence de ce large estuaire, qui plus est dans une coloration contrastée au regard du reste de l'œuvre et dont l'une des entrées est comme gardée par un premier massif patinirien vertical, est certainement la spécificité de ce tableau où, assurément, la classique composition orthogonale et centrée, éventuellement soulignée par quelques diagonales secondaires, bascule une nouvelle fois vers un système de triangles imbriqués à la signification sans doute profonde et subtile.

Comment l'analyser ? L'estuaire est, depuis son élargissement historique – et quasi miraculeux, la réalité topographique quotidienne de l'Anversois. Tout estuaire n'en est pas moins, en soi, une formation géologique étrange. On peut même y voir une sorte de prodige : la rencontre et la fusion de deux univers apparemment compatibles mais finalement peu semblables, celui du fleuve, eau douce mais en mouvement régulier, certes plus ou moins rapide selon les saisons, et eau de mer, d'une tout autre nature, mais théoriquement permanente quoique potentiellement agitée de tempêtes en surface. Le phénomène des marées, ici océaniques (et donc mal connu dans le monde de référence méditerranéen), avec ses flux, reflux et donc chocs et refoulements de masses liquides gigantesques, ajoute sa part d'extraordinaire, surtout pour l'ancien enfant riverain de la modeste Meuse. Faut-il alors rappeler qu'Alexandrie, ville mythique pour son phare mais aussi sa gnose philosophique et son manichéisme, ville quasi deltaïque, est une cité partiellement lacustre puisque construite sur un cordon littéral séparant la Méditerranée du lac Mariout (ancien lac Maréotis) ? Mais Alexandrie, la mythique, la cosmopolite, l'« éternellement mémorable fille d'Alexandre », réputée industrieuse et dotée d'arsenaux fameux, est encore au moment de la première période de Patinir, une ville active au plan international et dans un domaine qui intéresse Anvers. C'est en effet, grâce aux Vénitiens, par ailleurs

si nombreux dans la ville du Nord, un grand centre de redistribution des épices.

Cette zone d'estuaire, est, de plus, étonnamment occupée. C'est tout un monde de constructions qui y est installé en plusieurs vagues. Au premier plan, une porte fortifiée monumentale avec ses deux tours à mâchicoulis et sa barbacane protège un premier petit isthme au bout duquel a lieu le sacrifice par le feu des cinquante savants-philosophes entourés des badauds. Puis, sur une grève assez solitaire, marchent deux personnes côte à côte comme courbées contre le vent ou simplement penchées en avant comme deux vieillards : le fameux duo de voyageurs « errants » qui serait une des marques de Patinir ? Un peu plus haut encore, après une zone de chargement ou de relâche portuaire, mouillent cinq caravelles toutes voiles baissées tandis que plusieurs bâtiments ou barques sont encore en construction ou maintenance sur l'autre berge avec des ouvriers somme toute peu nombreux. Enfin, sur une seconde masse horizontale de constructions urbaines apparaît, selon Koch, le temple de Salomon.

Comme souvent à cette époque, celui-ci se voit donner la forme d'un puissant édifice roman en rotonde et coupoles multiples sans doute inspiré, en effet, des grandes architectures vues à Jérusalem mais aussi de la Sainte-Sophie de Constantinople qui avait tant frappé les croisés et avait, dans la totalité du monde cultivé, la réputation de plus grande (et indépassable ?) coupole jamais construite. On permettra cependant une autre hypothèse : il pourrait tout aussi bien s'agir de la fameuse bibliothèque dont l'absence ne peut qu'étonner et qui a sans doute, en terre et période humaniste, autant de légitimité que le Temple à figurer sur le panneau. La forme en rotonde ne s'oppose pas à une telle suggestion. Une église gothique, à mi-hauteur des premiers contreforts des montagnes, le (la) surplombe en effet, la symbolique étant limpide qu'il s'agisse du Temple ou de la bibliothèque. Cette église, en effet, ne manque pas d'élégance, sans toutefois se présenter comme une imposante cathédrale. On découvre d'ailleurs, juste derrière elle, dans un demi lointain, un moulin à vent sur un petite hauteur. Ce que Koch n'a pas eu la place de mentionner est un puissant donjon circulaire et ses constructions annexes, de l'autre côté du temple au regard de l'église, le tout dans un glacis urbain très engagé dans l'eau. Doit-on y voir le château du roi Coste (Costos), père de la martyre ? En tout cas, c'est l'édifice le plus approprié pour représenter ce château qui doit bien figurer sur l’oeuvre.

La bande de terre ainsi construite se poursuit encore vers la gauche de l'œuvre et se termine par un pont aux arches multiples et disparates rejoignant l'autre rive de l'estuaire. Une partie de cet édifice déjà un peu lointain semble être réalisé selon une structure et dans un matériau légers, sans doute la porte maritime de cette composante protégée de l'estuaire. Mais peut-être aussi le célèbre aqueduc apportant l'eau puisée dans un bras canopique du Nil et aujourd'hui disparu, Alexandrie ayant toujours été fameuse, outre son phare, pour son remarquable système antique de distribution de l'eau (aujourd'hui menacé par de lourds travaux d'infrastructures).

Du côté supérieur de cette construction somme toute délicate, se poursuit l'estuaire et commence la baie. Plus ample, cette baie abrite l'autre face de la ville, déjà éloignée et moins nette, mais permettant de voir une troisième ligne. Celle-ci est à peu près horizontale, composée d'une large jetée abritant encore une petite flotte et se terminant, dans un lointain sans emphase et après quelques courbes, par ce qui ne peut être que le célèbre phare. Cette large baie est circonscrite par des reliefs terrestres plus tourmentés avec, sur la rive gauche, quelques-unes de ces roches verticales, dont deux en pain de sucre et la troisième, la plus à gauche, aplatie. Cette rive gauche est quelque peu escarpée et comporte des lignes d'arbres sinueuses et descendant vers l'eau en alternant avec des pâtures ou des champs. Au milieu et au travers de cette baie vogue un esquif léger dont les voiles latines toutes gonflées touchent pratiquement l'horizon. A droite, en continuant vers l'autre côté du tableau, elle est fermée par un cap montueux précédé de hautes collines dans les plans plus rapprochés, mais déjà lointains. Elles sont assez découpées sans pour cela avoir la forme étrange des roches « patiniriennes ». Et ce sont ces collines qui marquent le haut de la diagonale délimitant la zone droite du tableau.

Toute évocation de sainte Catherine d'Alexandrie est évidemment propice à une méditation spéculative et riche sur le plan iconique. Elle l'est d'autant plus que cette sainte est très vraisemblablement imaginaire. Ceci donne une belle latitude pour la conception des détails : fille de roi (nobles atours), liée à cette ville de la gnose (architecture orientale), savante et patronne des philosophes et des théologiens étudiants ou confirmés (livre), figurant parmi les quatorze saints intercesseurs et les vierges du *quatuor virgines capitales* (couronne),

exécutée pour avoir refusé de sacrifier aux idoles (statues) sur ordre de Maxence (empereur et son entourage) avec lequel (lui-même puis ses 50 philosophes qu'elle convertit ! ce qui entraîna leur propre exécution) elle est parfois représentée en train de disputer oralement et même physiquement (joutes). Cette diversité iconographique ne renvoie pas seulement aux points ci-dessus mais à l'instrumentation martyrologique légendaire : roue à pointes de fer prenant feu dès la première tentative d'exécution, glaive de la seconde tentative, jaillissement du lait de son cou décapité. En tant que martyre, vient s'ajouter l'attribut *ad hoc* (la palme). Son culte apparaît au IXe siècle à Rouen, période à laquelle son corps fut déclaré avoir été transporté sur le Mont Sinaï par des anges (montagnes avec anges) après son exécution (hache ou épée, bourreau, préparatifs). Enfin, ce culte, et par là même son iconographie devaient être enrichis au XIVe siècle, sur la base de textes dont le premier remonterait à 1337[374], par l'ajout d'une nouvelle composante, celle du mariage mystique à l'enfant Jésus, la roue étant assimilée à un anneau matrimonial. Le Christ qui, enfant, avait une première fois refusé cette alliance au motif que Catherine n'était pas assez « belle », ce qui entraîna immédiatement le baptême, l'aurait d'ailleurs visitée lors de l'incarcération sans nourriture (prison) à laquelle Maxence l'avait tout d'abord condamnée, et où des oiseaux et des anges se chargeaient de son alimentation.

La *Légende dorée* consacre à sainte Catherine une notice quantitativement supérieure à la moyenne et particulièrement riche en épisodes. Sans qu'il soit possible de le déterminer avec certitude en raison de l'état de l'œuvre mais aussi du parti narratif patinirien de multiplication des scènes de petite taille, il apparaît que quatre épisodes sont repris par Patinir. Pas d'évocation, donc, de très nombreuses scènes, pourtant spectaculaires, rapportées par Voragine, pas même l'enlèvement par quelques anges des restes de la martyre pour son inhumation en haut du Sinaï. Mais peut-être l'une de ces hautes montagnes du fond du tableau est-elle, justement, cette montagne sacrée ? Cela est tout à fait possible d'autant que l'une d'entre elles, dans ce plus grand lointain, semble présenter des formes non naturelles dans sa ligne de crête. Nous aurions là une confirmation de l'ambivalence des reliefs montagneux chez Patinir. Des reliefs « normaux » seraient attribués aux véritables montagnes, fussent-elles sacrées (l'une d'entre elles est-elle le Panéion construit pour que Poséidon, roi des montagnes, se plaise au milieu de la ville d'Alexandrie ?) tandis que le fameux relief patinirien serait affecté

[374] Juan Carmona Muela, *Iconografia de los santos*, ISTMO, Madrid, 2003.

aux seules interventions directes ou indirectes de Dieu lui-même. C'est évidemment le cas ici où la martyre épargnée se trouve exactement au pied de la formation rocheuse, laquelle incarne donc le Dieu protecteur comme cela a déjà été le cas et comme ce le sera encore en maints autres tableaux ultérieurs où Patinir semble s'attacher davantage au Dieu miséricordieux.

Faut-il d'ailleurs voir dans ce dernier point la raison pour laquelle la scène du martyre final de la sainte n'est pas représentée, à savoir la décollation donnant lieu à un jaillissement de lait et non de sang, suivie bien sûr de nouvelles conversions et donc de nouvelles représailles ? On est tenté de le penser. Le système patinirien de la roche divine protectrice voire vengeresse n'accepte pas le Dieu tolérant le Mal, la mise à mort de l'innocence. Et si Patinir est bruegelien ou humaniste, et simplement inspiré stylistiquement par Bosch, c'est bien en cela. Il constate, sans le voiler, le mal humain quotidien, encore que « de loin » et dans une « perspective » immanente, et sans doute stoïquement au sens littéral de ce mot, sens si présent à cette époque. Il ne l'accepte pas en tant que permis par Dieu lui-même. Tempérament sans doute saturnien et mélancolique, s'il prolonge ses passages au cabaret, ce n'est pas par goût vulgaire de la boisson, c'est, bien sûr, par angoisse. Son étonnante capacité allégorique ne le protège pas de l'évidence du Mal et du mystère de sa présence dans l'œuvre du créateur.

En termes de zones d'inscription des éléments iconiques, le choix concernant les épisodes retenus par Patinir n'est certainement pas dénué d'intentions. A l'exclusion de la crémation des philosophes qui se situe, on l'a vu, dans la zone majoritairement à gauche, toutes les autres, plus directement liées à la sainte, se situent dans la zone majoritairement à droite. Cette zone ne comporte aucune composante urbaine ni même de type rural. Outre un premier amas de roches le long du cadre inférieur, elle comporte un massif patinirien type : roche émergente d'une seul bloc mais, cette fois, orientée vers la droite et donc vers l'extérieur de l'œuvre. C'est au pied de ce massif que se situe l'épisode représenté à l'échelle de perspective la plus importante et dont les personnages sont ainsi les plus grands. On y voit la sainte en prière devant la roue en flammes, différents personnages enturbannés projetés à terre ou détalant à toute jambe ou à cheval, laissant parfois au sol quelques glaives et autres armes. Au-dessus de la scène, dans sa vêture bleu clair et un halo de lumière assez douce, un ange blond brandit deux glaives tenus en V dans la seule main droite. Plus loin dans la perspective, mais

presque à hauteur de l'élégante église jouxtant le temple de Salomon, apparaît nettement une tour qui fut sans doute la première prison avant le martyre. Rien ne permet cependant d'identifier d'éventuels anges, oiseaux et, a *fortiori,* le Christ venant nourrir la captive.

Une troisième scène est encore proposée presque en zone centrale, légèrement en contrebas de la plate-forme où se situent la sainte et sa roue en flammes et morceaux. Il s'agit d'un groupe, mais qui n'est sans doute pas composé de fuyards armés comme le suggère Koch. Ce groupe comprend, en tête, une femme très noblement et richement vêtue qui est certainement l'épouse de Maxence, adultère avec l'officier confident de l'empereur, Porphyre. C'est vraisemblablement cet amant qui apparaît non loin d'elle en armure noire et porteur d'une oriflamme. La *Légende Dorée* veut que Catherine ait eu, dans sa captivité, l'occasion de convertir cette reine et ce preux (et deux cents de ses hommes), tout ce petit monde étant finalement persécuté en plusieurs phases par Maxence « fou de douleur » devant la double trahison de son vassal et « après avoir poussé un rugissement terrible ». Si Coste est « hors scénario » dès le début du récit, Maxence n'apparaît-il vraiment pas dans le tableau ? La chose est bien sûr possible mais resterait curieuse. Et sans doute est-ce lui l'homme qui apparaît derrière la montagne abritant le début du martyre, coiffé d'un turban plus haut que les autres et chevauchant à dos de dromadaire dans la direction et à la poursuite de son épouse et du groupe qui l'accompagne. Signalons enfin, non loin du laboureur qui semble fuir le groupe de la reine lui-même fuyard, quelques maisons campagnardes mais sans aucun grouillement populaire à la Bosch ou à la Bruegel comme pourrait le donner à penser Koch. Au contraire, même la ville de la zone estuaire dont on distingue une sorte de terre-plein central, n'est guère animée. Pas de foules urbaines, quelques ouvriers du port ou de l'arsenal seulement.

A regarder Patinir de près, on semble donc découvrir peu à peu des éléments basiques de son œuvre dépassant largement la nomenclature habituellement proposée par les commentateurs. Ce sont ici un couple de voyageurs errant dans la campagne, les maisons flamandes, une arche de pont tombant en ruine, un mouflon silhouetté, les couples de lapin et cygnes ou autres oiseaux divers plus ou moins symboliques, le jaillissement de rocs escarpés, les points de vue et horizon élevés, le premier plan de roche, le tout dans un paysage alternant bandes sombres et claires en coulisses d'où émerge un grouillement

humain fortement narratif, néanmoins empreint d'un vide certain. Surtout, on découvre que les fameuses roches patiniriennes, peut-être inspirées de souvenirs d'enfance meusiens, ont elles-mêmes un sens métaphorique voire directement signifié et particulièrement fort au point de conduire à réinterpréter tout le système de composition mais aussi à conférer au paysage un rôle dépassant largement celui de décor, fût-ce de décor pour lui-même, mais bien celui d'acteur direct, voire même de manifestation « divine ».

Si tous ces éléments sont là (mais pas toujours), on voit ainsi apparaître une composition somme toute assez complexe et surtout peu académique, faisant une large place, dans le rectangle du tableau, à une diagonale presque intégrale délimitant des zones triangulaires ayant un contenu au sens chaque fois très spécifique et non dépourvu de dualisme, comme l'ont remarqué ses commentateurs, mais peut-être plus ample qu'il ne l'ont évalué. Cette diagonale s'accompagne en effet rapidement de la présence d'une masse d'eau de plus en plus importante qui, après avoir été un estuaire dans l'ultime œuvre de cette première période, deviendra, souvent, un large fleuve. A ce sujet, on remarquera alors que, dans ce *Martyre de Sainte Catherine*, la montagne d'essence céleste semble reculer devant la vallée de l'estuaire. Au-delà d'un éventuel conflit entre l'élément eau et l'élément terre, interprétation légitime compte tenu de l'époque, on peut aussi faire celle d'un conflit entre la transcendance de l'intervention divine et l'immanence du fleuve et de son mouvement perpétuel.

Presque toute la narration légendaire et ses nombreux personnages se trouvant cette fois dans la zone montagneuse austère, tandis que l'autre zone, construite certes mais traversée par un fleuve-estuaire, s'avère bien calme et bien faiblement peuplée, on aurait une autre opposition. Ce serait celle d'un monde transcendant incluant les hommes et leurs drames d'un côté, et, de l'autre, d'un monde immanent, presque vide et sans transcendance avec, en son milieu, la bibliothèque légendaire, circulaire comme pour tant de représentations de villes « idéales » de la Renaissance, elles aussi parfaitement vides. Car il est difficile au fond de savoir quel est le « bon » monde et la théorie des deux chemins ne se lit pas forcément dans le sens que l'on peut croire. Enfin, ultime subtilité patinirienne et intuition dialectique, ces deux mondes ne sont pas représentés comme radicalement opposés mais, au contraire, imbriqués par le dispositif original du double triangle. Le dualisme inhérent au monde que ressent et décrit Patinir le bouleverse

profondément, quel que soit le niveau de conscience exact qu'il puisse en avoir. Bien au-delà d'images destinées à la méditation personnelle dévote, qu'il respecte et appelle peut-être même de ses vœux, il exprime avec toutes les ressources d'un art troublant un dualisme immanent traversé par un large fleuve héraclitéen.

Chapitre 7.
Tout est temps

(PERIODE CENTRALE)

Baptême du Christ

(Vienne, Kunsthistorisches Museum, 0,595 X 0,77, signé en bas au centre : OPUS / JOACHIM.D./PATINIER)[375]

C'est un assez large fleuve, le Jourdain, qui traverse la première œuvre de la période centrale de Patinir. Il vient d'un large système collinaire avec ses vallées, à peine nimbé et occupant toute la largeur supérieure du tableau, ce qui lui donne un caractère relativement aplani assez proche du somptueux

[375] Le catalogue monographique du Prado souligne que Joachim est écrit, ici, en toutes lettres. Concernant le D apparaissant dans la signature de Patinir, diverses hypothèses ont été faites, la plus simple paraissant être celle qui en fait une abréviation de Dinant, très vraisemblablement ville natale du peintre, rappelons-le. Malgré diverses spéculations contraires, on est en effet tenté de retenir Dinant dans la mesure où la signature de Patinir inclut donc souvent ce « D » abréviation de Dionatensis (« de Dinant »). Ce choix, de bon sens, est également conforté par la légende « Joachim Dionatensis Pictori » qui figure sur la gravure de Cornelis Cort, seul portrait connu de Patinir et sans doute réalisé à partir de celui réalisé par Dürer lui-même à l'occasion de sa rencontre avec le peintre d'Anvers.

paysage de fond de la *Tentation de Saint Antoine.* Nous sommes là devant deux éléments réunis devenus distinctifs de Patinir et de son génie poétique : l'immense paysage « panoramique » et le célèbre bleu[376]. Un troisième élément, moins souvent souligné, s'y trouve également : l'hypertrophie de certains personnages au regard de leur place dans la perspective ou le paysage, disproportion que nous retrouverons dans diverses autres œuvres, notamment le *Saint Christophe* où elle a une justification anecdotique, ou la barque du *Charon*. Ce fleuve rejoint le premier plan et le cadre inférieur en disparaissant derrière puis réapparaissant devant une formation rocheuse typiquement patinirienne, globalement verticale mais relativement boursouflée et sans inclinaison. Cette formation, clairement biomorphe[377], se dresse dans la partie centrale, masquant une partie de ce majestueux paysage. Elle prend sa base dans une prairie habitée d'un lapin et d'une biche et est entourée de bosquets qui s'ouvrent sur l'entrée d'une sorte de grotte où Koch voit, sans doute à juste titre, le futur tombeau du Christ ou, du moins, sa préfiguration. Encore que l'on n'y distingue pas la pierre de fermeture miraculeusement relevée et qu'il faille aussi constater un complexe agencement, cette cavité ouverte ne nous apparaissant qu'au-delà d'une arche de pierre « naturelle » dont elle est séparée par un espace ouvert. Dans son sommet, elle rejoint une nuée céleste dans une trouée de laquelle apparaît un vieillard barbu vénérable (Dieu le Père tenant une sphère de cristal[378]) qui baisse sa main vers la scène du premier plan elle-même survolée par une colombe (le Saint Esprit). Cette scène inférieure du premier plan est composée de Jésus – Christ[379], de face, à demi nu, dans l'eau jusqu'aux genoux ou presque, et recevant l'ablution de la main d'un Jean-Baptiste agenouillé sur la rive,

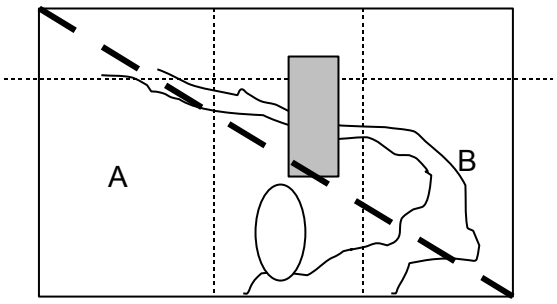
[376] Patinir a-t-il contribué à l'évolution du bleu qui, selon Michel Pastoureau, connaît dans la sensibilité occidentale « un renversement complet de valeurs » puisqu'il serait aujourd'hui une des couleurs préférée de européens après avoir peu compté dans l'Antiquité et même avoir été « désagréable voire dévalorisante » pour les Romains (in *Bleu, histoire d'une couleur,* Editions du Seuil, 2006, p. d10.) Le "bleu Patinir" n'est pas mentionné dans ce précieux ouvrage. Il est pourtant intéressant de noter qu'en Allemagne l'expression consacrée concernant ce coloris très particulier est celle de ..."vert Patinir» ! On peut aussi appeler à propos du bleu en général que Michel Pastoureau signale qu'à partir du milieu du XIVème siècle « de royal et marial, il devient aussi comme le noir, moral » (id. p. 73).

[377] Deux têtes animales dans la partie supérieure, la partie inférieure appelant un examen approfondi.

[378] On retrouve également Dieu le père tenant un globe de cristal dans le *Baptême du Christ* de David (Bruges, Musée Groninge). L'une des représentations les plus célèbres à l'époque d'un globe de cristal à dimension métaphysique est bien sûr celle de Bosch au revers du *Paradis terrestre* du Prado. Joos van Cleve en propose également un du plus grand intérêt sous la main droite du *Christ en Salvator mundi* (Paris, Musée du Louvre). Dans son *Joos van Cleve au Louvre* (Paris, Réunion des musées nationaux, 1991), Cécile Scailliérez s'intéresse au très beau paysage, presque lunaire, apparaissant dans la partie inférieure de ce globe : « Ce paysage, véritable microcosme qu'il faut sans doute lire comme une représentation des quatre éléments, évoque assez nettement, par son caractère panoramique, son monochromisme de bleus, sa montagne en pain de sucre, son audacieuse touche orangée suggérant le feu, le style développé par Patinir » (p. 36).

légèrement en contre-haut mais à même échelle, et vêtu d'une large pièce de bure ocre rouge ceinte d'une cordelière. Le tout premier plan de cette berge est recouvert de la vêture du Christ, bleu sombre, jetée au sol, laissant néanmoins apparaître les roches de la berge.

De part et d'autre de cette scène axiale, les espaces sont nettement typés. A gauche (A), est proposée une zone à dominante terrestre, comprenant, en premier plan, un tronc d'arbre grêle traversant verticalement l'œuvre et coupé par le bord horizontal supérieur, puis plus éloignée, une prédication de saint Jean-Baptise devant un petit groupe assez bigarré (personnages debout et assis, turbans et vêtements plus occidentaux, soldat dressé s'appuyant sur sa hallebarde etc.). En retrait, non loin de la berge du fleuve, émerge d'un buisson un personnage féminin debout. Une sainte femme ? Marie elle-même ? A petite distance et déjà de petite taille, sur un sentier, lui tournant le dos, un chameau monté va bientôt disparaître dans des taillis montant vers le côté gauche du cadre.

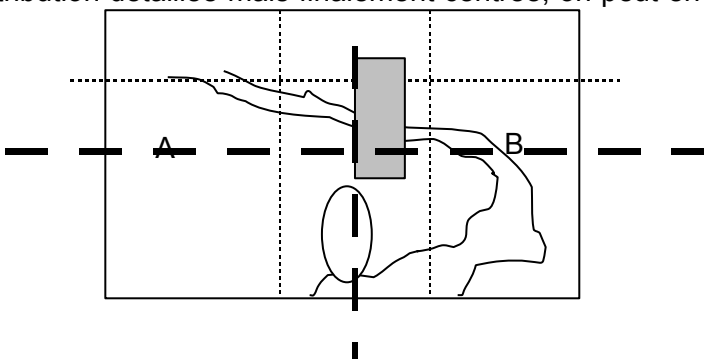


La zone droite (B) accueille le large méandre du Jourdain évoqué plus haut et baignant des rives aux herbes d'espèces nettement différenciées, dont, près de l'épaule du Christ, un iris bleu. Koch note que, comme le modèle du Christ lui-même, il est emprunté à Petrus Christus. L'art de Patinir est de nous proposer une extraordinaire distorsion de perspective puisque, théoriquement à la même distance que le groupe écoutant saint Jean-Baptiste à gauche, on distingue à peine, tant il est minuscule, un pêcheur à la ligne apparemment bien tranquille et totalement fondu dans l'immense paysage tant aquatique que terrestre et céleste, et parfaitement indifférent à ce panorama comme à tout ce qui s'y produit.

[379] Peut-être d'une autre main, comme le groupe serait lui aussi d'une troisième main. Après avoir évoqué ces différentes hypothèses, le catalogue monographique du Prado opte pour une main unique.

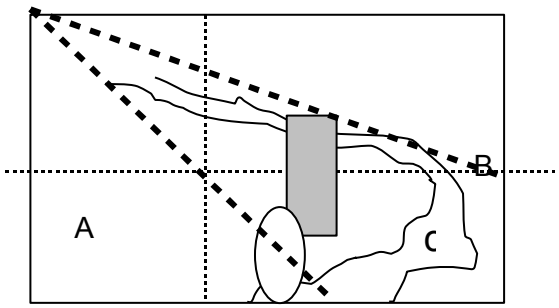
Cette œuvre, très équilibrée dans ses masses et ses valeurs, ne présente pas une composition d'ensemble dont on pourrait dire qu'elle s'impose hormis l'axe central vertical composé de la figure de Dieu le Père, de la colombe, de la main officiante et du corps du Christ presque parfaitement symétrique. Force est cependant de constater une densité plus forte de la partie gauche (arbre symbolique, saint Jean en Baptiste et en prédicateur, groupe, Marie, chameau,) et, bien sûr, de la partie centrale avec le baptême et la grande masse rocheuse légèrement décentrée vers la droite, au regard, à droite, de la zone fluviale, très inhabitée hormis le pêcheur à la ligne et, qui plus est, en forte « dépression » de perspective.

A cette distribution détaillée mais finalement centrée, on peut en opposer une



autre plus nettement symbolique. Une nouvelle fois, nous retrouverions une grande diagonale séparant univers terrestre religieux d'un côté, et, de l'autre, le vaste monde, les deux séparés (ou baignés ?) par le Jourdain.

Entre l'univers religieux et le vaste monde humain, il y aurait une troisième zone (C), intermédiaire, celle du Jourdain.



Cette troisième possibilité peut être confirmée par le fait que le fleuve apparaît comme devant d'abord contourner la montagne sacrée avant de venir baigner les membres du Sauveur. Elle est l'eau du baptême même de celui-ci, certes transitant encore par la main de Saint Jean. Dans la double mesure où il est déjà apparu que la montagne ne pouvait être présentée comme simplement

symbolique (signifiante) mais comme directement interventionniste (intervenante) et où il apparaît possible que Patinir entretienne avec le monde de l'eau un rapport fort et complexe, on peut estimer que cette approche de la composition, qui se combine avec la composition strictement axiale et verticale que relève Koch, est celle qui donne le plus de sens au rapport entre les autres aspects de l'œuvre et sa composition. Et, certes, une fois encore, nous ne retrouvons pas une majestueuse (et rassurante ?) composition orthogonale. Mais il se confirme bien, aussi, que le choix de la composition dépend du regard porté et du sens qu'il confère à l'œuvre, et pas forcément de l'œuvre apparente elle-même. Avec l'angoisse possible de Patinir, résonne – ou ne résonne pas, ou refuse de résonner – la nôtre. Accepter la composition orthogonale, peut-être tout à fait légitime il est vrai, c'est aussi refuser une certaine lecture de l'œuvre, refuser d'admettre qu'elle est traversée par une large métaphore du passage du temps, par une difficulté de Patinir à concilier non seulement foi rigoureuse et vie mondaine, mais, surtout, foi et sentiment de l'immanence du monde. Cette hypothèse nous semble devoir être d'autant plus envisagée que, au regard du panneau central *Baptême du Christ* de Gérard David auquel celui-ci doit impérativement être comparé, une des différences structurelles importantes dans la composition vient de la place donnée par Patinir au Jourdain tant en matière de volume dans l'œuvre que de forme et donc de structuration globale induite du paysage[380].

[380] Signalons également que la recherche de formes biomorphes paraît sans résultat chez David, du moins pour nous et au niveau d'une première exploration.

Saint Jean -Baptiste prêchant

(Musée Royal des Beaux Arts, Bruxelles, 0,353 X 0,452).

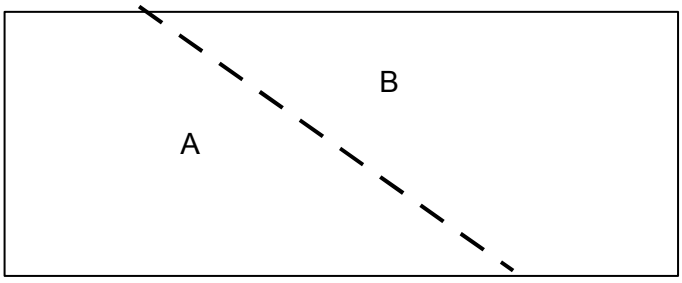
Cette œuvre est à rapprocher d'une autre sur le même sujet qui se trouve à Philadelphie (USA, Philadelphia Museum of Art) et qui comporte les armes de Rem dans le coin inférieur droit. A un point majeur près, la présence ou non du baptême du Christ, les deux œuvres sont très proches dans la composition comme dans les détails et le format, le paysage étant peut-être ici un peu moins contrasté.

Cette œuvre propose de nombreux éléments présents dans le *Baptême du Christ* évoqué ci-dessus sans que nous puissions dire, en raison des débats de datation, si elle les reprend ou si elle les prépare. Signalons surtout, après un premier plan pierreux[381], une zone herbeuse avec un tronc d'arbre, aux racines déterrées[382] touchant le cadre inférieur, enlacé de lierre, au branchage apparemment mort et montant à bord perdu jusqu'au cadre supérieur de l'œuvre, puis le prédicateur penché en avant et appuyé comme dans l'œuvre de Vienne sur un astucieux petit praticable de bois (une branche horizontale portée par une autre fichée en terre, l'autre extrémité fixée à un mince tronc d'arbre), le groupe d'auditeurs central mais plutôt vers le bas, auditeurs eux

[381] Avec de possibles biomorphismes dont une tête de type hippopotame.
[382] Dont nous avons également souligné le caractère biomorphe et boschien.

aussi pratiquement identiques à ceux du tableau de Vienne, avec la même bigarrure de coiffes orientales et occidentales, mais aussi le même hallebardier (cette fois-ci se soutenant lui aussi à un arbre), bien en retrait une même silhouette pouvant être celle d'une des saintes femmes, quelques groupes minuscules de deux ou trois personnes dispersés sur les rives d'un fleuve sinueux qui ne peut encore une fois être que le Jourdain puisque, déjà au loin, vers la gauche de l'œuvre, on assiste au baptême christique (et dans les mêmes conditions : le Baptiste agenouillé sur une pointe avancée de la berge, le Christ partiellement immergé, les deux étant réduits à un groupe particulièrement menu et qui disparaît d'ailleurs dans la version du Musée de Philadelphie avec d'autres « petits détails » pour reprendre l'expression du catalogue de ce musée). On notera le caractère étrangement solitaire de ce baptême et sans aucune présence du Père ou de l'Esprit-saint. Non loin de saint Jean prêchant broute la biche, tandis qu'aux abords de la sainte femme, un lapin tourne le dos au spectateur du tableau. La base de son tronc assez proche de la base du tableau, un arbre en boule, vertical, abrite le groupe d'auditeurs, assez haut pour que son feuillage occupe une large zone du centre de l'œuvre et en atteigne la zone supérieure.

Il faudrait être plus compétent pour pouvoir juger si ce tableau est plus construit et plus intéressant (substantiel) que celui de Vienne. Ici, aucune apparition divine céleste et aucune de ces fameuses roches « patiniriennes » verticales et hautement dressées, si ce n'est, dans le coin supérieur gauche, un massif montagneux avec un pic et une dent bleutés, se détachant sur l'horizon et pouvant s'en rapprocher. Si quelques roches doivent retenir notre attention, ce sont celles qui, à même hauteur que la scène du baptême mais sur l'autre rive du Jourdain, forment comme un cirque de protection entre le vaste paysage horizontal et cette scène elle-même et, surtout, qui sont traversées, pour deux d'entre elles, par une faille laissant passer un chemin fort étroit et, dès lors, particulièrement encaissé. Force est cependant de constater que ces quelques roches n'ont aucun caractère éruptif, que leur sommet est généralement aplati et, pour l'une d'elles, porteur d'un petit fortin. Et l'ensemble se fond déjà dans le ton bleu et froid de la perspective atmosphérique perdant ainsi sensiblement d'une éventuelle dimension spectaculaire et dramatique.



Peu de débat possible sur la construction : elle est assurément diagonale, le triangle inférieur gauche (A) incarnant ou, du moins, incluant le monde de la foi et se terminant, justement, par le massif montagneux, et un triangle supérieur droit (B) incluant un Jourdain très calme avec, en amont du baptême, une barque à rames, et, plus en amont encore, dans ce qui semble toujours une zone d'estuaire avec quelques voiles orientales, de nouveau un vaste paysage de plaines maritimes avec leurs collines lointaines, un cap allongé et, peu discernable, une ville côtière et, à distance, un phare pyramidal ainsi qu'une jetée allant jusqu'au milieu de l'eau.

Une fois encore, un artifice de perspective rend la zone de droite, plus lointaine et, dès lors, plus nimbée de bleu atmosphérique, introduisant dans l'œuvre un certain déséquilibre. D'autant que, à tous égards (masses, tons, couleurs, composition), le Jourdain lui-même, déjà estuarien, s'inscrit prosaïquement dans cette zone et ne semble plus avoir de rôle symbolique majeur. Notons aussi que la ligne d'horizon est sensiblement plus basse que dans toutes les œuvres abordées jusqu'ici et que le ciel est largement traversé de cumulus légèrement effilochés à droite (un vent, modéré, souffle donc vers la gauche, la partie « mystique », mais est remonté par un couple d'oiseaux volant dans l'autre sens). Le point de vue est donc lui-même plus bas, atténuant quelque peu le caractère « patinirien » de l'œuvre.

Il n'en reste pas moins que celle-ci propose une inversion sensible et troublante du sujet : au baptême du Christ, central et basal, est substitué, assis dans l'herbe, le petit auditoire d'un saint Jean-Baptiste déjà légèrement écarté vers le côté du tableau, tandis que le baptême est ramené à une scène particulièrement discrète quasiment imperceptible, sur un fleuve modeste, presque une rivière à cet endroit. L'inversion dépasse la dimension purement thématique et la question des valeurs spatiales réservées aux scènes religieuses par rapport au « paysage courant » proprement dit. Ce à quoi on assiste dans cette œuvre apparemment – et justement – peu spectaculaire, est peut-être une inversion axiologique profonde : c'est l'ensemble du représenté qui relève désormais du prosaïque sans qu'il n'y ait plus de conflit patent entre sphère (zone) mystique et sphère païenne (virgilienne), en un mot sans drame. L'intervention divine, même s'agissant d'un moment crucial – le baptême du Christ et donc le passage de l'Ancien au Nouveau Testament, se trouve prise et dans le cours naturel des choses.

La chose est-elle nouvelle ? Dans une œuvre majeure qui reste toujours troublante, le panneau central de sa *Dernière scène*, Thierry Bouts présente une eucharistie intégralement laïcisée notamment par le décor, les vêtements et l'absence de toute auréole. Il en est de même, dans une bien moindre mesure il est vrai, avec *les Sept joies de la Vierge* de Memling, ou encore la *Lamentation* de Petrus Christus. Bosch lui-même... Mais, alors que ces approches soulignent paradoxalement la religiosité de ces scènes où, il est vrai, d'importants schémas traditionnels ont été conservés, c'est le génie de Patinir qui opère ici avec trois procédés. Le premier, immédiatement perceptible, est le changement d'échelle qui consiste à fondre les scènes religieuses dans une vision cosmique maintes fois relevée. Puis vient la construction, pour le moins ambiguë et sans doute de type « compénétration », à partir d'une longue diagonale qui subvertit les compositions à dominante orthogonale. Enfin, Patinir nous invite mais aussi nous confronte à une poétique de l'eau, toujours complexe et par nature « insondable », et dont il est difficile de dire si elle hésite entre la « double nature » estuaire - fleuve ou si elle privilégie finalement le second, mais dont il est certain qu'elle introduit une immanence de type « cours des choses » malgré le caractère théoriquement transcendant du fait représenté, à tout le moins dans le cas du baptême du Christ. La relative discrétion de l'apparition du Père et de l'Esprit accroît cette impression de déséquilibre au profit du sentiment d'immanence.

Repos pendant la fuite en Egypte

Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid

0,315 X 0,575

Le *Repos pendant la fuite en Egypte* de la collection Thyssen-Bornemisza est le premier d'une série de quatre représentations de ce sujet dont trois sont situées par Koch dans la période centrale. Deux de ces œuvres figurent parmi les plus souvent reproduites de Patinir même si l'on peut considérer qu'elles ne sont pas forcément significatives de ses particularités stylistiques les plus spectaculaires. Comme souvent, derrière une parfaite simplicité apparente dégageant un calme profond et rare, il s'agit d'alchimies riches et complexes. Plusieurs éléments qui lui sont propres donnent à ce panneau un charme particulier : le format finalement modeste et sensiblement plus en longueur que de coutume, le grand bosquet central sombre mais à la forme irrégulière et assez ouverte, le paysage grandiose et doux à la fois en contrebas à gauche et, enfin, le tronc clair, légèrement sinueux et encore fragile du jeune arbre grêle. Au passage, remarquons que bien de ces traits pourraient conduire à une révision de l'attribution si d'autres facteurs ne la confirmaient pas. Il y a donc une particularité de cette œuvre. Dans le catalogue de l'exposition-dossier *Joos van Cleve au Louvre,* Cécile Scaillérez évoque à porpos de cettte œuvre la collaboration de Patinir avec van Cleve et l'éventuelle influence du permier sur le second, à moins que l'on assiste « plutôt à un parallélisme »[383].

[383] In *Joos van Cleve au Louvre*, Cécile Scailliérez, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 32. L'exposition dont ce catalogue constitue le « dossier » et les illustrations de ce dernier mettent en évidence la proximité des deux peintres en matière de facture paysagère et, en particulier, de formations rocheuses fantastiques. On nous permettra de dire que celles de van Cleve, souvent plus excentriques (Repos *pendant la fuite en Egypte,* MRBA, Bruxelles) y perdent en poésie. Quant aux détails apparaissant chez l'un comme chez l'autre, Mme Scailliérez attribue les emprunts à van Cleve et non l'inverse. Elle rappelle que Van Mander

D'autant que le tableau de la collection Thyssen-Bornemisza est très sensiblement différent de la *Fuite en Egypte* de la première période et introduit une rupture : d'une phase active de la fuite on passe *au repos* pendant cette fuite. Au regard de toutes les œuvres mentionnées jusqu'ici, c'est une autre rupture majeure qui est introduite, celle d'une centration sur un personnage féminin dans le cadre d'une scène maternelle, Joseph ne jouant qu'un rôle très secondaire mais étant néanmoins bien visible en second plan. (Faut-il y chercher une relation ?) C'est, enfin, comme toutes les autres déjà abordées, une œuvre en format paysage mais de proportion très différente comme nous nous venons de le signaler et d'où il résulte un sentiment de « peinture fleuve », si l'on permet l'expression. Cet aspect ne peut être indifférent à la présente recherche.

Proche de la source et à mi-distance du fleuve et du ruisseau, portant l'enfant, la Vierge dans sa robe bleue et son voile couleur de neige ou d'écume occupe seule le centre de l'œuvre qui est donc très focalisée sur elle et cette source. Dans les autres *Repos*, elle deviendra d'ailleurs une *mater lactans* confirmant sa symbolique nourricière maternelle et originelle. Cette hypothèse est renforcée si l'on estime que le fleuve lointain prend sa naissance dans la source même qui se continue par le ruisseau, lequel grandit peu à peu. Si la chose est un peu sollicitée du point de vue strictement visuel, elle est techniquement possible par le jeu habile des perspectives mais aussi, surtout, par le fait symbolique lui-même (Marie source d'eau pure alimentant et régénérant le monde[384]).

---

mentionne une vierge de van Cleve située à l'époque à Middelbourg « *à laquelle Joachim Patinir ajouta un joli fond de paysage* » (édition Hymans, I, 1884, p. 244). Reprenant la thèse de Baldass, elle estime que van Cleve et Patinir se seraient connus et fréquentés à Anvers mais aussi à Bruges où, concernant le style des figures, « l'un et l'autre peintre auraient tiré les leçons de deux aspects différents de l'art de Gérard David » (dossier de l'exposition du Louvre, p. 32). Mme Scailliérez rappelle Baldass selon lequel le château apparaissant dans cette œuvre (zone C) figure aussi dans le *Repos pendant la fuite en Egypte* de van Cleve aujourd'hui à Munich (Alte Pinakothek). Dans le même document et à propos de la *Crucifixion* de van Cleve (Tokyo, Musée national d'art occidental), tableau où serait intervenu Patinir, Mme Scailliérez évoque « la symbiose qui existe entre Joos van Cleve paysagiste et Patinir ». Elle identifie comme des traits de Cleve proches de Patinir : « la ponctuation de l'espace par ces concrétions minérales compliquées, la granulation de la lumière sur les bosquets, et même le naturalisme microcosmique qui régit la description d'un monde rustique et idyllique où les moulins, les sources, les miroirs d'eau, les touffes de glais font l'objet d'une attention méticuleuse. Autant de caractères que Joos van Cleve a développés à sa manière à partir de suggestions dont la paternité revient sans doute à Patinir, mais qu'il a traités dans une manière plus luxuriante et plus cristalline qui le distingue sans conteste (…) » (p. 71).

[384] On retrouve fréquemment dans les prières et la poésie médiévales l'assimilation de Marie à une fontaine de joie. Pour exemple, ce motet de Perotin (tout début du XIIIe siècle) :

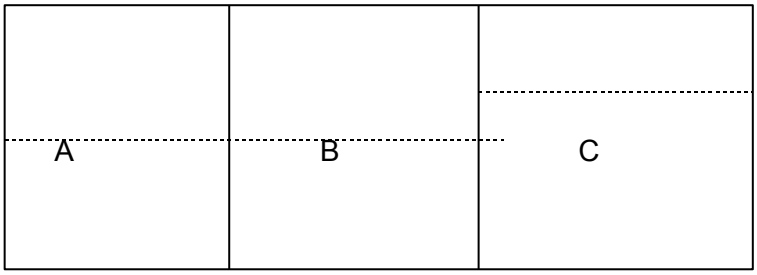
L'œuvre est ainsi composée d'une scène centrale (zone B) où Marie, presque face au spectateur et assise au bord du chemin sur un muret jouxtant une source s'écoulant par une petite fontaine circulaire, porte dans ses bras l'enfant Jésus posé sur sa jambe droite et regardant dans ses mains. Elle a elle-même le regard quelque peu perdu dans le lointain. Son voile lui couvre les cheveux mais se prolonge sur sa jambe gauche et, de l'autre côté, protège le bras retenant l'enfant pour retomber finalement jusqu'au sol. Derrière elle, un bouquet d'arbres constitue une masse centrale obscure et non symétrique (plus haute et plus volumineuse à gauche et atteignant presque le cadre supérieur) où l'on entraperçoit Joseph cueillant des fruits.

A gauche et à deux pas du groupe Marie-Jésus, un tronc coupé à un mètre du sol – mais l'arbre « repart » en donnant un jeune feuillage inattendu et prometteur – sépare cette scène centrale d'une assez importante (un petit tiers latéral) zone paysagère (A), elle-même composée de trois parties horizontales. D'abord une partie inférieure, rurale, rendue vite lointaine par un de ces artifices de perspective qui font le génie de Patinir, avec une maison champêtre dotée d'une large roue à aube, une maison fortifiée ceinte de douves où évolue un couple de cygnes, une prairie vert d'eau, un champ ocre clair où paît l'âne sellé, et, au premier plan, de petites irrégularités du terrain dans des teintes terre sombre. La partie supérieure, dans des tons atmosphériques clairs, représente un paysage collinaire calme et lointain traversé d'un large fleuve encore qu'il pourrait s'agir d'un lac, puis un vaste ciel en partie nuageux, la ligne d'horizon n'étant pas, ici non plus,

---

Breves dies hominis
Virtutum thronus frangitur
Pange melos lacrimosum
Te sanctum dominum
Ave ***Maria fons*** letitie
Ave virgo virginum
Olim sudor Herculis
Condimentum nostre spei
Sic mea fata
Mundus vergens
Mens fidem / Encontre / In odorem
Gaude Maria virgo
Veris ad imperia
O curas hominum
Procurans odium
Diffusa est gratia
Veste nuptiali
Mors vite propitia.
Contemporain de Patinir, Willaert Adriaan, (ca. 1490-1562) devait également composer, parmi bien d'autres, un motet sur le thème de « Maria fons ».

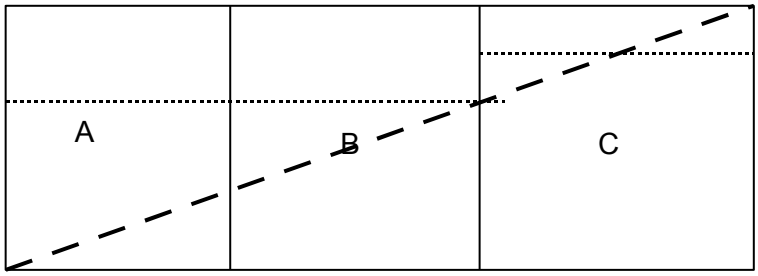
spécialement haute ce qui adoucit encore la scène, Marie et l'enfant n'étant pas engloutie dans une nature proliférante.



De l'autre côté de la zone centrale, une troisième zone verticale (C) sensiblement différente et non symétrique puisque composée d'un étagement de bandes de végétation claires et sombres (bois, champs, prairies) jusqu'à un massif rocheux où, sur un entablement à falaise assez courant apparaît dans un lointain adouci par la couleur atmosphérique une construction fortifiée protégée par quelques-unes de ces formations rocheuses considérées comme patiniriennes. Encore que cette interprétation pourrait être inversée dans le cas où il faudrait voir dans ce château celui d'Hérode, instigateur du massacre des Innocents à l'origine de la fuite en Egypte. Nous aurions alors une situation typique de Patinir et que nous avons déjà rencontrée : un éléments narratif important représenté d'une façon minuscule dans un lointain imprécis. Et quel serait alors le sens de ces roches qui présentent un biomorphisme certain, proche de celui du *Saint Jérôme* de Karlsruhe ? L'une des bandes claires est sans doute le champ de blé du récit apocryphe. Il est, dans sa partie haute, jouxté par une large demeure ou petite bourgade isolée (l'auberge de Bethléem sans doute). Cette zone est traversée dans presque toute sa hauteur et sur sa gauche par un arbre grêle au tronc presque blanc, au feuillage rare et au pied duquel se retrouve le double iris déjà vu ailleurs[385]. En contrebas de la motte où cet arbre prend racine, un ruisseau, sans doute alimenté par la source contournée par un petit chemin bordé d'arbres, avec, ici encore, un effet de perspective accentué.

Une nouvelle fois, cependant, la composition de cette œuvre au sujet pourtant inédit permet d'envisager la superposition d'une segmentation en trois grandes zones verticales et parallèles avec une large diagonale partant de l'angle inférieur gauche.

[385] Comment interpréter, dès lors, la présence simultanée de cet arbre grêle (symbole de la nouvelle foi apportée par le Christ), et de la vieille souche aux nouvelles pousses (régénération de l'ancienne) ? Sans doute la venue du Christ redonnant vie au vieux monde, à la vieille Eglise, etc. Cette symbolique est, rappelons-le, courante à l'époque.



Au-dessus de cette diagonale, dans des teintes plus pâles, toujours le monde prosaïque et immanent, de l'autre côté, l'univers de l'aventure mystique avec la sainte famille à la fuite suspendue, sans doute Bethléem et, dans des hauteurs, un château dont on a vu qu'il peut être le palais d'Hérode. Une fois encore, ces deux compositions, ces deux visions, ne s'excluent pas mais se superposent dépendant de l'orientation interprétative avec laquelle on aborde l'œuvre et que l'on privilégie. Une première vision, croyante et d'un naturalisme élémentaire, se suffit de la représentations orthogonale des trois zones traversées par une ligne d'horizon il est vrai déséquilibrée de l'une à l'autre. Un autre regard oblige à admettre la possibilité, en plus sinon en substitution, d'une « vision du monde » plus complexe.

Outre la simplicité résultant de l'absence de tout lyrisme formel, hormis le grand calme, et de la centration sur la seule Marie, la grande beauté de cette œuvre vient enfin de la nature morte que constitue, au pied de la Vierge, posés à terre, d'une part un double balluchon de toile blanche au contenu inidentifiable mais d'un volume bien modeste, et son bâton d'épaule, et d'autre part, un panier d'osier oblong, avec son couvercle à poignée et, sur le côté, son petit cadenas. On peut détailler à l'envi les significations symboliques de ces objets mais leur premier intérêt est leur poésie visuelle même. On retrouvera ces deux objets agencés différemment mais avec toujours la même délicatesse, dans les *Fuite en Egypte* de Berlin et du Prado avec, en plus dans cette dernière, une gourde faite d'une coloquinte. Dialectique courante, portrait, paysage et nature morte, les trois genres, naissent en même temps en s'autonomisant de la « grande peinture » où ils se sont développés à son profit. C'est le cas dans cette œuvre en particulier dont les explorations physico-chimiques réalisées à l'occasion de l'exposition du Prado amènent à envisager l'intervention de plusieurs mains, notamment pour le visage de Marie.

L'eau, dans cette œuvre, est d'un statut complexe : elle apparaît – ou est suggérée – en fait en de nombreux endroits : le fleuve et les douves mais aussi la rivière non visible actionnant les aubes de la roue dans la partie gauche, la fontaine à côté de Marie dans la partie centrale, la marre déjà mentionnée dans la partie droite. Simultanément, cette présence est sensiblement plus discrète que dans les œuvres déjà abordées, sauf à considérer que le fleuve est presque omniprésent de sa source à ses larges méandres lointains, ne faisant que disparaître temporairement de la vue puisque passant derrière la zone plus escarpée au premier plan de laquelle Marie prend son repos. Cette éclipse visuelle du fleuve est sans doute inévitable puisque celui-ci est remplacé, supplanté, au centre de l'œuvre par la source universelle elle-même, le couple Marie - Jésus dont Joseph a justement été écarté.

Cette relative éclipse ou éloignement du fleuve n'entraîne pas pour autant une éclipse de la question du temps elle-même. Le sujet même de l'œuvre la réintroduit de façon évidente. C'est, d'ailleurs, cette situation précise qui vaut à Patinir d'être mentionné par Bernard Lamblin dans sa thèse *Temps et peinture* achevée et publiée par son épouse Bianca Lamblin après sa disparition. Si c'est une fuite clairement localisée (l'Egypte), il estime que c'est bien cette question du temps qui est directement rejointe par la légende du champ miraculeux. Ces raisons anecdotiques pour lesquelles Lamblin fait place à ces fuites en Egypte dans son travail sur le temps ne paraissent pas forcément les plus convaincantes. Certes, il y a évidemment un paradoxe du repos dans une situation de fuite, puisque tout groupe fuyard cherche par définition à mettre la plus grande distance entre lui-même et ses poursuivants et, plus encore que de la distance, du temps. S'arrêter dans la fuite c'est donc prendre un risque. Mais ce risque est lui-même lié à une caractéristique majeure du temps, sa non-réversibilité. Si l'espace éventuellement mal maîtrisé peut être parcouru en sens inverse, tel n'est pas le cas du temps perdu qui ne peut jamais être « regagné ». S'arrêter dans une telle situation, c'est se confronter plus encore à l'urgence du temps. Enfin, au-delà de ces considérations contingentes, l'un des symbolismes du repos dans la fuite en Egypte est, clairement, que si le Sauveur est homme et a donc besoin de se reposer (ainsi que sa jeune mère) il n'en est pas moins maître du temps.

Dans cette œuvre, la manifestation du temps ne relève cependant pas de ce seul paradoxe narratif. Les différences profondes entre les œuvres

précédentes et cette série de *Repos* paraissent pouvoir être mises en relation avec notre sujet. Outre le changement de format déjà mentionné, il faut évoquer la grande tranquillité, le calme émouvant qui habite ces sujets en particuliers et qui sont, presque par construction, liés au sujet lui-même. Ce sont bien des repos et non de simples haltes que propose Patinir. Ces repos du corps sont aussi, de toute évidence, des repos de l'esprit sinon de l'âme, au moins pour les deux personnages principaux et centraux, Marie et l'enfant Jésus. L'un et l'autre sont presque immobiles, le regard un peu abandonné dans l'immensité d'une nature à la sérénité universelle et émouvante et dont les seuls éléments un peu abrupts, les quelques roches patiniriennes, sont renvoyés dans un lointain adouci par le nimbe bleu pâle de la perspective atmosphérique.

La place centrale du couple divin, transcendantal, vise ainsi à relativiser la vision immanente du temps fleuve et cyclique représenté par le fleuve long et lointain. Temps ancien et nouveau, fleuve du temps, fuite du temps et suspension du temps, les grandes symboliques relevant du temps sont donc fortement présentes dans cette œuvre à la simplicité trompeuse. Sont-elles en conflit ? C'est un des aspects les plus troublants du génie de Patinir que de l'avoir évité.

On doit enfin souligner l'hylozoïsme de cette oeuvre, qui appelle une interprétation anthropologique spécifique de cette *maria lactans,* compte tenu de ce denier caractère en particulier. Déesse mère directement assise sur le monde (en symbiose avec lui sinon en émergeant elle-même) et maîtrisant ses forces occultes qui n'apparaissent qu'au au loin et manifestement en fuite ? L'animisme animalier de Patinir se doublerait ici d'un manichéisme, le règne du mal (le château d'Hérode) se situant dans cette zone zoomorphe fuyante. Il y aurait également un double caractère de la *fuite* en Egypte.

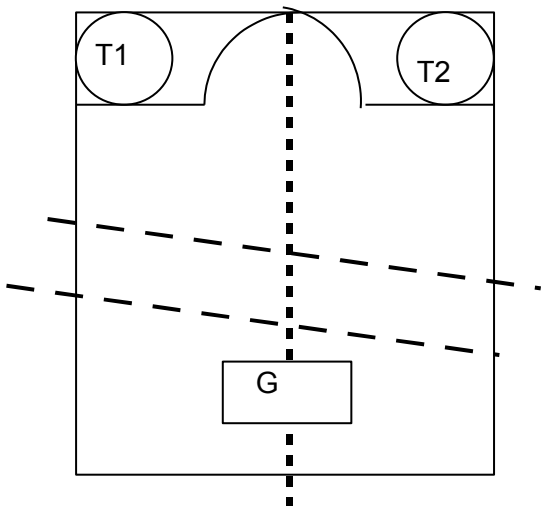
Assomption de la Vierge

Musée de Beaux Arts, Philadelphie (0,62 X 0,59)

L'Assomption de la Vierge du musée de Beaux-Arts de Philadelphie (62X59, cat. n° 378) est peu reproduit. Le musée de Philadelphie n'en fait sur son site qu'une vignette, préférant reproduire bien plus largement une version de seconde main de la prédication de saint Jean-Baptiste et ajouter une reproduction de celle de Bruxelles. Il s'agit là pourtant d'une œuvre attribuée désormais sans débat à Patinir semble-t-il, mais, surtout, tout à fait intéressante sur le plan stylistique comme de la structure générale et de nombreux autres aspects. Cette désaffection iconographique vient peut-être même de cette caractéristique, ainsi que de la surcharge des éléments iconiques liés à la personne du client, le négociant international Lucas Rem, et à ses prescriptions spécifiques et sans doute pressantes. L'œuvre comporte en effet ostensiblement les armes de Rem (un bœuf, sens du mot

« reem » en hébreu, le bœuf étant par ailleurs l'attribut de Saint Luc) ainsi que sa très utilitariste et curieusement devise « ISTZ GVOT SO GEBS GO(T) » (Si cela est bon, que Dieu le donne).

La composition de l'œuvre et complexe. Elle s'inscrit dans un quasi-carré, avec un large panneau central au bord supérieur courbé. Ce panneau est lui-même composé en trois strates horizontales superposées. En partie basse, au premier plan, les apôtres endeuillés dialoguent ou pleurent devant ou à l'intérieur de la grotte (G) initialement destinée à être la sépulture de la Vierge ; au centre, un immense paysage collinaire traverse la totalité du panneau avec ville à gauche et un vaste fleuve – estuaire à droite,



paysage certainement souhaité par Rem, grand voyageur et commerçant international, d'œuvres d'art entre autres ; enfin un ciel lumineux quoique nuageux, au milieu duquel s'élève Marie entourée d'une nuée d'anges en camaïeu blanc, certains l'adorant, d'autres déployant sa cape bleu roi qui découvre une robe presque droite d'un bleu plus clair. Juste au-dessus d'elle, l'attendent le Christ et Dieu le Père, assis sur un même trône allongé qui semble également devoir l'accueillir. Ce trône et le visage de Marie s'inscrivent dans la courbure convexe de la partie supérieure du cadre.

De part et d'autre de la courbure figurent deux tondi. A gauche (T1), il s'agit d'une nativité nocturne dans une hutte adossée à l'obscure silhouette d'une maison de pierre en ruine. Plusieurs anges sont au chevet de l'enfant Jésus reposant sur une litière de paille. Agenouillée, Marie prie tandis que des bergers les rejoignent dans la nuit. Quelques feux et chaumières éclairées de l'intérieur apparaissent dans la campagne nocturne sur la gauche,

Symétriquement au double sens spatial et symbolique, sur le tondo de droite (T2), figure l'Ascension du Christ. Il est représenté avec une main au doigt dressé vers le ciel, l'autre portant une croix-étendard. Il est en suspension dans une mandorle de lumière sur fond de pics rocheux patiniriens n'apparaissant qu'ici mais au statut métaphorique ainsi confirmé, et au-delà desquels, très au loin et en hauteur, apparaissent les trois croix du calvaire. A ses pieds, quatre soldats en armures ou vêtements orientaux sont saisis d'effroi, deux étant jetés à terre. L'armure très ouvragée de l'un d'entre eux est de style franchement maniériste anversois. Ce détail mérite d'être souligné dans la mesure où il démontre que Patinir, ayant fait un autre choix esthétique, connaissait ce style et pouvait s'y exprimer. On doit aussi apprécier le raccourci dans la représentation de cet homme à terre, preuve également d'une bonne maîtrise de cette difficulté iconique. Ce tondo, malgré sa bien petite taille, est très riche en détails puisqu'on peut également y voir, à gauche du Christ et des massifs rocheux dressés, un vaste paysage commençant par une pâture dans laquelle apparaissent les saintes femmes venant vers la tombe ouverte, une bande horizontale de bosquets, une ville construite sur deux collines assez plates et, plus loin encore, un pénéplaine s'achevant par un horizon nimbé sous un ciel pâle mais devenant de plus en plus sombre vers le haut à droite, dans la zone du Golgotha.

Entre ces tondi et la courbure centrale supérieure du tableau, sont proposées deux grisailles. Celle de gauche contient une adoration des mages et celle de droite une Pentecôte. Dans les coins extérieurs entre les tondi et le cadre du tableau, à gauche, saint Jacques ou un simple pèlerin (Rem lui-même qui avait fait le pèlerinage en 1508 ?) avec son chapeau, son bâton et son rosaire, et, à droite, saint Luc (son prénom) et le bœuf avec un livre. Il convient enfin de signaler la présence des armes de Rem dans le coin inférieur droit du tableau. Un détail étonnant et quelque peu trivial, en tout cas bien peu patinirien, doit être signalé : est peint directement sur le cadre du panneau, juste en dessous de ces armes, minuscule jeu de cartes dont la première est retournée : le trois de cœur [386].

Nous retrouvons ici une composition orthogonale commandée par la forme même du cadre, l'axe central (trône / Marie / grotte au milieu du premier plan)

[386] Rajouté par une autre main ? Il faut reconnaître que, en tarologie, cet arcane mineur sied bien au personnage de Rem. Elle représente, entre autres, la concrétisation, le résultat de combinaisons heureuses, la naissance d'un fils, l'accord fructueux entre deux partenaires, un mariage heureux. Le trois de cœur se rattache également à la satisfaction et à la réussite d'un voyage, au bon fonctionnement d'une entreprise.

doublé d'une oblique, à l'angle assez doux, qui est, en fait, une large bande puisqu'elle intègre surtout la partie paysage. Ici encore on note une distorsion de la perspective puisque la partie droite, estuarienne avec un fleuve en larges méandres, peut donner l'impression d'être plus en contrebas que ne le voudrait la logique topographique apparente, au regard de la partie gauche, collinaire avec une importante ville terrestre (Jérusalem très certainement avec le temple circulaire mais aussi, le dominant, une complexe place forte). Une enceinte de remparts descend peu à peu jusqu'à l'eau du fleuve. La ligne d'horizon elle-même suit d'ailleurs cette déclivité générale au point, à droite de l'œuvre, d'être sensiblement plus basse. A noter que cette déclivité n'intervient pas brutalement mais est introduite dès le haut du premier plan par le toit de la grotte-tombeau lui-même légèrement en pente vers la droite. Il y a donc une unité tout à fait exceptionnelle de l'œuvre sous ce rapport. Un bande boisée, plutôt sombre, elle aussi en déclivité, sépare la zone biblique du premier plan en net contraste de valeur avec la zone du monde. D'un côté de la sépulture inutilisée, un lapin blanc et un agneau animent une clairière, tandis que de l'autre côté est évoquée l'anecdote apocryphe tirée de la *Légende Dorée*, laquelle inspire d'ailleurs toute l'œuvre : un groupe attaque la procession funéraire de Marie. Ici encore, on doit sans doute voir dans cette zone de premier plan un espace religieux spirituel, tandis que le vaste microcosme du lointain est le monde humain profane ou « temporel ».

Est-on devant un paysage fantastique ? Pas vraiment. Devant un microcosme, un paysage cosmique ? Seulement pour la zone centrale, assez étroite d'ailleurs. Constate-t-on de nombreuses coulisses et autres artifices de perspective ainsi que les alternances colorées maintes fois soulignées par les commentateurs de Patinir ? Pas de façon évidente. Par contre, très certainement, une vision duale de la vie terrestre, avec, d'une part, une communauté élue à un destin mystique, d'autre part, un monde temporel établi dans la longue durée. Y a-t-il gouffre et vertige ? Pas vraiment non plus, en tout cas pas avec l'étendue du paysage, mais, peut-être, avec cette lente distorsion de perspective qui s'affaisse vers la grande masse d'eau au cours calme. Faut-il y voir une tentative de rendu de la courbure terrestre ? Pourquoi pas, mais l'intéressant serait alors le parti pris d'une courbure non symétrique. Le commun des mortels n'est pas, comme les apôtres et les personnages divins, au centre du monde et celui-ci n'est pas forcément stable. Le monde lui-même s'écoule et l'écart avec celui de la foi se creuse, malgré la piété certaine de Rem et, à tout le moins, son culte marial. Ainsi deux temps se

confrontent-ils peut-être dans cette œuvre complexe et sans doute insuffisamment regardée : celui du divin et de ses acolytes immédiats, celui de la création où trouve sa place une ville industrieuse, plus développée qu'opulente (nous ne sommes pas devant Sodome).

Paysage avec Saint Jérôme

Musée du Louvre, Paris (0,76 X 1,37)

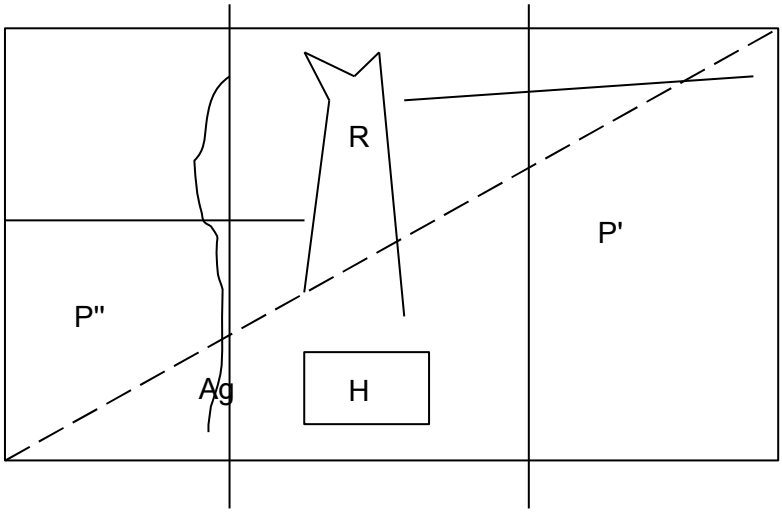
Le Louvre a la chance de posséder cette œuvre d'assez grand format et dont les auteurs de la notice le concernant dans le *Catalogue monographique* du Prado[387] estiment que l'attribution est indubitable et surtout qu'« en nul autre tableau, on ne voit aussi clairement le style de Patinir ».

Ce style est détaillé de la façon suivante qui introduit quelques précisions au regard des « inventaires » déjà mentionnés : « la combinaison du format, avec sa nette prédominance du paysage sur les personnages et sa manière caractéristique de représenter ce dernier, c'est-à-dire avec des montagnes rocheuses, l'association de la représentation de la majorité des éléments paysagers *vus de haut* avec la représentation des figures, des rochers, de l'arbre et de l'architecture représentés, eux, *face au spectateur*, et l'intensité et la saturation des couleurs »[388]. Les deux auteurs notent également la qualité formelle de la représentation du saint et rappellent la possibilité d'une intervention à plusieurs mains, fréquente à Anvers, comme pour la *Tentation de saint Antoine* du musée du Prado, où elle est avérée.

« Paradigmatique »[389] du style de Patinir, il n'est pas sûr que ce *Paysage avec Saint Jérôme* le soit de l'œuvre et, en tout cas, de toute l'œuvre.

[387] Cécile Scaillérez, Alexandre Vergara, *op. cit*. p. 331 (traduit par nous, soulignés par nous).
[388] *Idem*, p. 331.
[389] *Idem*, p. 331.

Notre sentiment est qu'il s'agit d'une pièce sombre d'abord au sens courant du terme. Au centre bas une mauvaise petite hutte de branchage mal recouverte d'une bure ou d'une peau constitue l'abri du saint (H)[390]. Celui-ci est agenouillé en prière devant un crucifix. Un



livre (attribut type de ce grand intellectuel) est posé à terre, fermé, près de ses genoux. Légèrement à droite de cette hutte, le chapeau et la cape du cardinalat sont accrochés à la première branche d'un tronc d'arbre déchiqueté et, surtout, traînent à terre (comme le veut la tradition iconographique : saint Jérôme ayant été porté au cardinalat à titre posthume, il n'est normalement pas revêtu de ces vêtements). Un massif de roches patiniriennes, uniformément sombres et verticales, constitue l'immédiat arrière-plan de cette scène, les plus hautes atteignant presque le cadre supérieur. Sur l'une de ces roches, une blanche petite chèvre (symbole de la faiblesse devant la tentation chez Esope, comme le rappellent les commentateurs du catalogue monographique du Prado)[391] semble regarder vers le bas avec une certaine frayeur. La moins élevée de ces formations rocheuses, à gauche, porte une petite maisonnée. Cette formation, comme celle qui est juste au-dessus du saint ermite, se termine par une forme en U ou en V. L'ensemble de ces formations rocheuses, dont l'une comporte une sorte de porte naturelle pour un chemin que suit une caravane de chameaux, n'est pas parfaitement symétrique et progresse en hauteur de la gauche vers la droite de l'œuvre. Koch note que cette œuvre est très proche de Bosch pour la symbolique

[390] La forme de plusieurs huttes de saint Jérôme chez Patinir, comme celle de la cabane suspendue dans le *Saint Christophe,* oblige peut-être à évoquer la *souccah,* cabane qui doit être doublement ouverte en bas sur les hommes et en haut sur Dieu, et qui peut n'être qu'adossée à une autre construction comme c'est justement le cas des huttes de saint Jérôme. Cette cabane est associée au jeûne du Kippour et doit être construite dans la fin de ce cycle de festivités du nouvel an (Roc Hachana). Nous ne pouvons que redire ici qu'une analyse iconologique rigoureuse de Patinir nous paraîtrait devoir inclure un regard israélite.

[391] *Idem*, p. 326.

animale, laquelle se trouve être étant absente de la copie de la Ca d'Oro (Venise), copie achetée par Lucas Rem et portant ses armes.

A droite de cet ensemble rocheux, un paysage (P'), sombre, est constitué, de bas en haut, d'une forêt obscure, d'un sentier où chemine un personnage isolé déjà de toute petite taille du point de vue de la perspective, d'une nouvelle bande de végétation sombre, d'une suite de vallonnements dont l'un est planté d'une croix au bord d'un chemin, d'un puissant édifice religieux entouré de son petit bourg ouvert par une porte fortifiée, le tout au pied d'une puissante chaîne montagneuse dont les premières formations sont patiniriennes. Cette formation montagneuse occupe l'angle supérieur droit de l'œuvre et poursuit la progression évoquée ci-dessus.

A gauche de la partie centrale, on retrouve un paysage (P'') en trois strates. La strate inférieure est collinaire et composée de champs, chemins, bois et pâturages avec leurs troupeaux. La strate médiane est fluviale, en net contrebas avec ses méandres, ses tertres surmontés de donjons, son horizon lointain lumineux et pâle. La strate supérieure est composée d'un ciel occupé de quelques larges cumulus. Traversant verticalement toute la partie de droite de ces trois composantes du paysage (partie rocheuse – herbeuse, grand paysage fluvial, ciel), on retrouve aussi l'arbre grêle (Ag) avec ses racines partiellement dénudées et son maigre feuillage se détachant sur les masses nuageuses claires. Il pousse sur la zone de rochers et de terre herbeuse qui constitue ici comme souvent le premier plan de l'œuvre.

Trois zones peuvent donc être distinctement observées dans cette œuvre : paysages rural et fluvial puis grands nuages à gauche, hutte du saint et roches patiniriennes au centre, paysage montagneux avec édifice religieux à droite (très certainement le monastère lié à la légende du saint). Il n'en est pas pour autant possible de limiter la composition à trois masses, la seconde, assurant un rôle central de verticalisation. Une fois encore, cette œuvre de Patinir est aussi (*d'abord* ?) traversée par une puissante diagonale allant de l'angle inférieur gauche à l'angle supérieur droit. Une fois encore les massifs patiniriens jouxtent les lieux spirituellement actifs tandis que les collines de formes plus courantes s'inscrivent dans le vaste paysage du monde temporel. L'arbre grêle, s'il a bien la signification symbolique que lui donnent habituellement les commentateurs (le jeune arbre de vie lié au nouveau message christique et s'affirmant difficilement) naît, certes, dans les roches

austères du désert érémitique mais se déploie aussi sur le siècle. Intervention salvatrice ou simple intégration de celui-ci dans la maison du père ? Ici encore, il ne ressort pas nettement que, s'il les distingue, Patinir oppose *moralement* les deux univers[392].

Enfin, nous ne pouvons que rappeler ici ce que nous avons déjà signalé dans notre troisième chapitre, à savoir le fait que la masse rocheuse patinirienne centrale (R) qui surplombe toute la scène du saint ermite en prière dans sa tanière a un sommet en U suffisamment marqué pour qu'il soit difficile de ne pas y voir des cornes et même le *cornuto*, soit une plus que possible évocation satanique, avec un être mi-animal mi-racine fuyant aussi vite qu'il le peut sur l'arbre grêle dont la signification et celle du *cornuto* seraient ainsi soulignées. D'autant que, comme le remarque Koch, parmi les très nombreux animaux symboliques figurant dans l'œuvre, un hibou posé sur la ligne faîtière de la hutte peut symboliser, comme fréquemment dans l'iconographie de l'époque, le diable lui-même, ainsi, il est vrai, que la sagesse (savoir) de l'ermite et sans doute les deux dans une logique biblique. Cette ambivalence vaut, près de la source, pour la salamandre, symbole du diable et de la tentation mais aussi de la constance, ici considérée comme une vertu. Il semble que, cette grande masse rocheuse « diabloforme » aidant, il faille donc aller plus loin que le commentaire mesuré des commentateurs de l'œuvre dans le document du Prado, lorsque, s'appuyant, sur la présence d'une chèvre dans la gravure d'*Adam et Eve* de Dürer qui avait rapidement et beaucoup frappé le milieu des artistes, ils estiment que cette chèvre et la salamandre « peuvent très bien avoir été destinées à signifier la tentation et le diable, tandis que le perroquet et le saint, également au centre du tableau, pourraient représenter la sagesse et la force nécessaire pour repousser la tentation satanique »[393].

Le conditionnel ne paraît pas de mise : Lucifer est bien au centre de l'œuvre. Le problème est alors de comprendre la raison d'un tel travail de symbolisation et donc d'occultation partielle. D'autant que l'on pourra également noter que, la présence d'« yeux » les confirmant, est possible l'identification de (très) nombreux biomorphismes, convergeant vers le saint

[392] Dans *Mirror of the earth* (p.11), Walter S. Gibson signale que la « dichotomie de terrain » proposée par Patinir correspond assez à celle déjà retenue par les peintres de l'Italie du Nord durant le demi-siècle précédent et qu'il a pu facilement observer compte tenu de la forte « circulation de l'art à Anvers dans cette période » et qui est concrétisée par « l'influence de Léonard de Vinci et de Joos Van Cleve » (traduit pour nous).
[393] *Op. cit.* p. 328, traduit par nous.

ou vers la chèvre dans presque toutes les parties du tableau sauf dans le grand paysage temporel de gauche, ce qui n'est sans doute pas fortuit. On aurait alors, loin de l'activité courante des hommes, la représentation sous-jacente de la lutte du bien et du mal dont la nature entière chercherait à être spectatrice attentive, et peut-être actrice, ce qui nous paraît plus difficile à déterminer. Et pour quel rôle : simple témoin, soutien actif du saint ou du diable ? Cette dernière hypothèse est d'autant plus envisageable que, pour ses nombreux autres *Saint Jérôme*, Patinir fera désormais, toujours pour ce massif central refuge de l'ermite, un choix si radicalement différent et fréquent que l'on peut envisager une « réaction » soit personnelle, soit de son entourage. C'est en effet à un véritable revirement que l'on va bientôt assister. On aboutirait par ailleurs à ce paradoxe : la nature domestiquée par l'homme (le vaste paysage fluvial en zone de gauche) n'est pas le lieu du diable qui semble ne s'intéresser qu'au « désert » sans que l'on sache si c'est au sens biblique et redevenu actuel de lieu aride et inhabité, ou au sens médiéval de forêt profonde, peu fréquentée et où les forces, voire les esprits de cette nature peuvent de nouveau se donner libre cours.

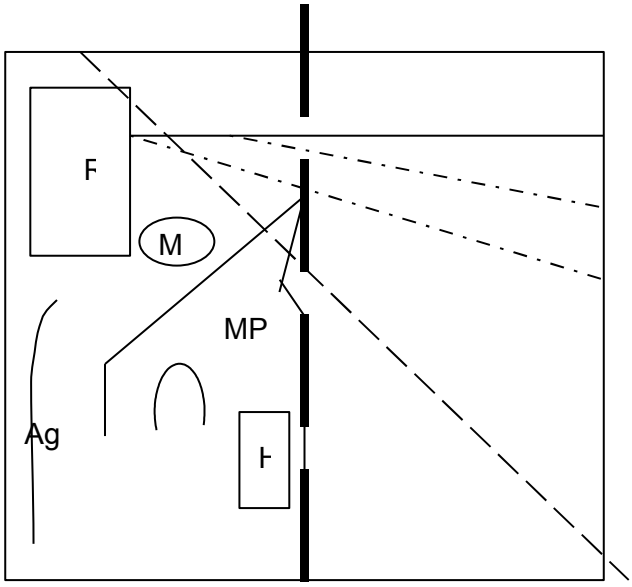
Paysage avec Saint Jérôme

Musée du Prado, Madrid (0,74 X 0,91, signé près du bas au centre : JOACHIM PATINIER).

Pilar Silva Maroto, auteur de la notice du catalogue monographique du Prado, signale que ce *Paysage avec Saint Jérôme* a été découpé en haut et qu'il faisait peut-être partie d'un triptyque[394]. Sa datation au regard de celui du Louvre (antérieur ? postérieur ?) semble délicate. Il présente, à bien des égards, une disposition proche de ce dernier quoique aucune structure de composition ne s'impose clairement dans cette œuvre qui va s'éclaircissant selon une diagonale de gauche à droite et de bas en haut. Le haut de l'œuvre est occupé par un ciel présentant deux zones très contrastées. Le bas n'est pas composé de rochers mais d'un sol herbeux.

C'est dans un quart inférieur gauche que se situe la zone spirituelle ou mystique avec de haut en bas : roches patiniriennes dressées vers le ciel (R), monastère (M) sur un modèle identique à celui du *Saint Jérôme* du Louvre (peut-être un édifice réel le long de la Meuse)

[394] *Op. cit.*, p. 292.



mais situé sur un tertre gravi par un échafaudage curieux et bien incertain de planches suspendues et où monte un homme solitaire, hutte de Saint Jérôme (H) lequel, cette fois, ne se mortifie plus mais enlève l'épine de la patte du lion tout en dialoguant avec lui tandis que le crucifix est posé au sol à côté d'un livre et, cette fois-ci, d'un crâne et non d'une pourpre cardinalice, l'ensemble au pied d'un massif patinirien de roche couleur amarante, oblique et curieusement acéré (M P). Une zone herbeuse désormais familière constitue la base de l'œuvre sur toute la largeur. On y voit des arbustes morts hérissés, tandis qu'en son milieu, près de la hutte, se dressent d'autres arbres, certains légèrement en avant d'une forêt près de laquelle s'en détache un au feuillage en boule, émeraude et parfaitement épanoui. Plutôt à gauche, sur un chemin (traces d'essieux), marchent deux hommes dont l'un, petit et en vêtements clairs, semble guider le second, aveugle, de plus grande taille et en vêtements gris, les deux finalement assez proches (postures et positions dans l'œuvre) des marcheurs du *Saint Jérôme* de Karlsruhe, mais cheminant dans l'autre sens et vus quasiment de profil et non de dos. Il faudrait voir dans ces deux personnages une allusion au statut de saint patron des malvoyants attribué symboliquement à saint Jérôme en raison de son rôle de traducteur et commentateur éclairant des Ecritures.

Dans la mesure où, pour le *Saint Jérôme* du Louvre, une forme satanique est indiscutablement apparue dans le massif abritant l'ermite, il est tentant de chercher la reproduction éventuelle du phénomène sur celui du Prado, notamment dans le massif abritant le saint ermite. L'exercice est fécond mais

réserve néanmoins une surprise. Ce n'est plus à une telle forme démoniaque que nous avons affaire mais à un gigantesque quadrupède ailé tournant son torse vers le monde et ses naseaux vers le ciel, sans doute un chien. Une ouverture lumineuse sur l'antre du saint permet habilement de séparer bien distinctement pattes avant et pattes arrière, tout le reste de la masse étant à bonne proportion. Le lecteur attentif de la *Légende dorée*, ne peut qu'être encouragé dans cette interprétation. Le chapitre consacré à Saint Jérôme indique que, après son séjour au désert, « ayant ainsi fait pénitence pendant quatre ans, il alla demeurer dans la ville de Bethléem, s'offrant comme un chien domestique à l'étable de son maître ». Mais s'agit-il vraiment d'un chien ? Si l'existence d'une formidable (sens littéraire) masse rocheuse biomorphe nous paraît ici encore indiscutable, on peut aussi lui attribuer assez certainement une forme de dragon *ailé* avec, de façon moins certaine mais qui ne peut être éludée, la présence sur son dos d'un cavalier porteur d'un heaume. C'est, à notre avis, sur l'ensemble du monde que veille le grand chien et qu'il y protège la foi. Et s'il garde le monde (du malin ?), une fois encore la double composition du monde (partie spirituelle, partie temporelle) ne relève pas d'une opposition et ceci moins encore dans cette œuvre que dans toutes les autres évoquées précédemment.

Koch note que, au regard du *Saint Jérôme* du Louvre, Patinir donne plus d'espace à la région collinaire en l'étendant sensiblement à gauche. Il constate que c'est l'œuvre la plus « témérairement déséquilibrée – ou plutôt dynamiquement équilibrée » – de Patinir. Nous partageons ce point de vue surtout si l'on peut conférer à cet équilibre l'idée de compatibilité des contraires que nous venons de suggérer. Il considère par ailleurs ce tableau comme un des chefs d'œuvre du peintre et signale que, acquisition tardive mais importante de Philippe II, il devint une œuvre majeure du chapitre de l'ordre des Hiéronymites installé par ce souverain à l'Escurial ce qui donnerait au massif plutôt la forme d'un lion. L'identification du massif cynomorphe ou léoforme (animal défendant la foi) n'en serait que plus plausible. Et l'on doit cependant noter ici que cet élément iconique massif, dominant presque tout le paysage, dominance que l'absence de composition nettement structurée de l'œuvre rend encore plus forte, sera repris par le peintre à maintes reprises dans d'autres œuvres. Ce qui rend d'autant plus curieux le fait qu'il n'est jamais ni identifié ni étudié en tant que tel par les commentateurs habituels de Patinir.

Dans l'arrière-plan de la partie gauche s'élèvent de nouvelles roches patiniriennes. Verticales et bleuies par la perspective, elles se détachent sur des nuées presque noires et crevant en pluie sur, de nouveau, la partie maritime d'un large estuaire où évoluent quelques bateaux.

Jusqu'à la partie fluviale de l'estuaire, la partie droite inférieure est une alternance de prés et de haies avec, dans un demi lointain, un étang curieusement dessiné selon un rectangle parfait et avec deux cygnes. Dans l'un de ces prés, le lion se précipite vers l'âne de la *Légende dorée*. On sait qu'il précède la caravane dont les membres avaient justement volé ce même âne placé sous la garde de ce même lion et qui apparaît dans un sous-bois. Légèrement en dessous, une nouvelle fois les deux personnages errants, le premier guidant l'autre. Vers le milieu du tableau, juste à droite de ce qui serait le poitrail du cynomorphe, un village avec une sorte d'aqueduc entre deux portes fortifiées. Plus haut encore, peu avant une anse de l'estuaire, émergeant à peine d'un bois profond, une construction ou un petit ensemble de constructions blanches, peu identifiables pour nous aujourd'hui mais qui l'était sans doute à l'époque.

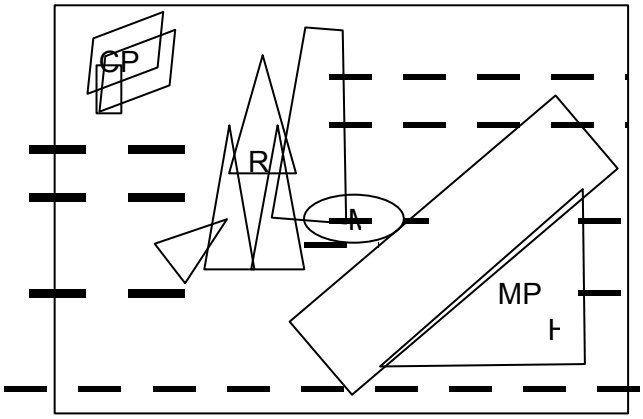
Au-delà des rives supérieures de l'estuaire apparaissent encore quelques lignes de bois et de plaines déjà dans le bleuté atmosphérique et, dans le haut du tableau comme du paysage, d'ultimes collines rocheuses se détachant sur un horizon lumineux et sous un ciel azuréen légèrement nuageux. A droite de cette anse de l'estuaire, sur une avancée de terre, une ville portuaire avec ses remparts et ses jetées ou pontons, certainement identifiable à l'époque, notamment par le clocher (ou beffroi) qui apparaît nettement. Sur la rive opposée, très réduit par effet de perspective, dans un paysage serein, une nouvelle formation rocheuse comme une forteresse fossile. Au fond d'une seconde anse, un deuxième fleuve passe sous un pont aux arches nombreuses et conduit vers une autre ville dont on distingue surtout quelques tours. Pour le ciel, enfin, il convient de signaler, à gauche, la tempête battant l'estuaire. Elle se trouve ainsi, de fait, située au-dessus de la zone de gauche de l'œuvre, plutôt consacrée à la représentation du saint et des principaux éléments religieux.

Saint Jérôme

National Gallery, Londres (0,365 X 0,34)

De tous les *Paysages avec saint Jérôme* de Patinir, celui de la National Gallery est sans doute le plus spectaculaire au strict plan graphique. Il est considéré comme *« le meilleur »* par Koch. Celui-ci voit dans ce « joyau » une « étude autosuffisante et dramatique de paysage de rochers et de cieux menaçants ». Faut-il vraiment y voir une simple étude ? A lire Koch et Friedlander, il semble que oui. Malgré sa petite taille (36 centimètre sur 34), c'est assurément une œuvre puissante. Peut-être aussi en raison même de cette petite taille, de ce caractère d'étude ou de copie hâtive qui oblige à ne garder que l'essentiel (la zone du saint), et à aller aux lignes de force. A noter que saint Jérôme est représenté deux fois, la première, très visiblement et au premier plan dans la hutte, la seconde, minuscule mais en cardinalice, à

l'entrée du monastère où il semble accueillir les voleurs de l'âne devenus repentants.



Cette œuvre se caractérise donc par la représentation presque exclusive d'un paysage rocheux patinirien de nouveau très tourmenté et éruptif, tout au bas duquel l'ermite, dans une petite hutte (H) de branchages à un toit de toile, enlève son écharde au lion. Celui-ci est peu visible dans la pénombre de la roche (une première masse rocheuse, MP, le domine dans laquelle il paraît très difficile, une fois que l'on s'en est aperçu, de ne pas voir un colossal chien assis sur son séant, le museau levé et la même ouverture que précédemment remarquée entre les deux groupes de pattes). Au-delà de cette première masse sombre, le paysage s'élève avec le même cheminement à échafaudage que précédemment arpenté par un vieillard à bâton et un chien. Et, sur un même type de plat déjà relativement en hauteur, le monastère (M) avec la scène de repentance des caravaniers. Le tout est encore surplombé par une gerbe de roches (R) dont le sommet se détache sur un ciel noirâtre. A gauche de ce massif, le paysage se prolonge en hautes et âpres collines et pics (CP). Peu d'éléments narratifs dans cette composante si ce n'est, dans de premières nuées, une petite construction de pierres en forme de belvédère précédée d'une arche et avec une statue (peut-être) que l'effet de distance rend peu identifiable, à moins qu'il ne s'agisse d'un autel sacrificiel comme celui, très proche et « en activité », du *Repos dans la fuite en Egypte* du Prado. A droite, peu développé et, surtout, peu détaillé, un paysage plus rural puis maritime avec fleuve et estuaire. Lorne Campbell, auteur de la notice sur ce tableau dans le catalogue monographique du Prado relève que « certains auteurs estiment que, dans ses images de saint Jérôme, Patinir compare les sentiers de la vertu (à travers les régions montagneuses de gauche) et le vice

(à travers les plaines fertiles de droite) »[395]. Cette formulation synthétique nous oblige à revenir sur le problème d'un éventuel moralisme de Patinir. Nous ne pouvons que dire à nouveau combien cette conception, en tout cas comme système central d'interprétation de l'œuvre de Patinir (et, bien sûr, des Ecritures elles-mêmes), paraît bien simpliste et, en tout cas, insuffisante. On ne peut que rappeler ici, par exemple, le célèbre passage du Nouveau Testament (celui-ci étant certes souvent contradictoire) selon lequel « il y a beaucoup de maisons dans la maisons du Père » (Jean, 14,*1*) et qu'il faut rendre « à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu » (Matthieu, 22, *21*). Le Nouveau Testament ne condamne pas le monde temporel. Saint Augustin reconnaît les deux cités et Paul, rappelons-le, a estimé que le pouvoir sur la cité terrestre venait de Dieu lui-même.

Peut-on ici évoquer une composition ? L'exercice est incertain. D'autant que le format actuel résulterait d'un important découpage. Si l'on en croit une œuvre de l'atelier de Patinir actuellement au Musée Von der Heydt de Wuppertal (Allemagne), très comparable selon les spécialistes, ce découpage a fait disparaître sur la droite un fragment sans doute important du paysage avec une zone estuarienne bien plus ample, différentes anecdotes légendaires liées à saint Jérôme mais aussi l'étang rectangulaire et le petit château blanc au milieu d'un bois déjà rencontrés. Se dégagent donc de ce qui reste de l'œuvre, dans une sorte de « premier plan » général, trois lignes de force qui structurent l'œuvre. On peut ainsi voir un premier jeu de masses obliques : le chien, les roches verticales, la continuation du paysage collinaire. Puis viennent des verticales, souvent dans les mêmes éléments. Enfin apparaissent des bandes horizontales tant à gauche qu'à droite et pour lesquelles le paysage maritime joue, avec l'horizon, un rôle certain, mais aussi les coulisses du paysage collinaire de gauche. Car, il faut bien le reconnaître, cette œuvre au lyrisme vibrant (le tableau de Wuppertal est encore plus dramatisé, « patinirisant »), renoue avec des éléments iconiques que l'on commençait à oublier, notamment les aiguilles rocheuses et les roches biomorphes à gueules dressées, soit une puissante présence transcendantale. Est-ce alors un hasard si le paysage « mondain » ne figure pas sur cette œuvre (ou en a été retiré) ? Nous sommes, en tout état de cause, dans un retour au temps biblique et divin, loin de toute immanence et du temps des hommes.

[395] *Op. cit*. p. 306.

Paysage avec extase de Sainte Madeleine

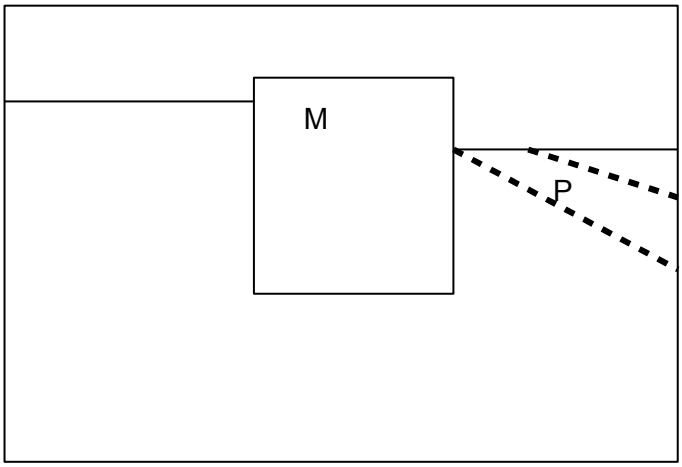
Kunsthaus, Zurich (0,26 X 0,36)

Le *Paysage avec extase de Sainte Madeleine* (Zurich) est suspecté par Koch d'être une copie du Maître des demi-figures. Le catalogue monographique du Prado l'attribue à Patinir et à son atelier. Les arguments stylistiques fournis par Koch (caractère notamment un peu sec et peu inspiré de l'ensemble) peuvent convaincre.

Selon un schéma devenu familier, cette œuvre est divisée en deux grandes zones, l'une spirituelle, montagneuse et austère plutôt à gauche, l'autre presque virgilienne et maritime à droite. Cependant, la césure est banalement verticale, sans présenter nettement la dynamique oblique si souvent remarquée dans les œuvres plus assurément patiniriennes sur les mêmes thèmes. De plus, de nombreux éléments types du paysage patinirien semblent réduits à l'état de procédés proposés d'une façon presque scolaire et, en effet, avec une poésie sans émotion. Enfin, le traitement fait à sainte Madeleine peut paraître bien dérisoire et encore moins inspiré que tout le reste[396]. Cependant cette œuvre peut intéresser ici dans la mesure où elle

[396] Sauf si l'on considère à quel point il correspond à l'observation de Grégoire de Nysse selon lequel « s'étant approchée de la Lumière, l'âme devient Lumière. » (Cité par M-M. Davy, *op. cit.*, p. 115.)

constituerait, justement, un compendium des topos iconiques patiniriens. Tout y est en effet : vastes paysages, chaumières et rivières et fleuves sinueux, large estuaire, villes portuaires lointaines, montagnes mystiques, chemins et sentiers potentiellement initiatiques[397], praticables de planches, bois touffus aux feuillages soulignés par des petites taches claires, arbre en boule plus isolé en avant du bois, marcheurs solitaires ou en couple, animaux divers, nature morte au pied de la Vierge, dispositif insolite d'arche-pont[398] etc. De plus, si la zone estuarienne est parfaitement maîtrisée, le traitement et la perspective paraissent, en bas, bien sommaires.



Seuls manquent l'arbre grêle (respect d'un apanage du maître ?) et, tout aussi curieusement, les alternances clair-sombre dont on a toutefois signalé plus haut qu'elles n'ont peut-être pas le caractère patinirien systématique que leur prêtent certains commentateurs. Manque aussi, donc, l'oblique, ce qui donne à penser qu'elle n'avait pas été clairement identifiée comme un trait patinirien, et peut-être pas identifiée du tout. Nous ne remarquons pas non plus de formes assurément zoomorphes.

[397] Dans *Peinture et temps*, Paris, Edit. Meridiens-Klincksieck, 1987, Bernard Lamblin estime à propos de Poussin que « les diagonales des chemins qui zigzaguent dans les premiers arrière-plans jouent un rôle essentiel dans les paysages de cette époque. Elles introduisent une illusion de temps dans l'univers de la présence immuable. » (*op. cit.* p. 392). Cette considération nous paraît valoir pour l'ensemble des époques du paysage. Dans les paysages étrangement vides des Pays-Bas hollandais plus tardifs, ils introduisent une dimension plus « inattendue » encore, si l'on ose dire, puisque justement, le chemin reste, dans un paysage immobile, le lieu d'une possible survenue, d'un « instant » nouveau, rompant la monotonie essentielle du paysage.

[398] De petits ponts, souvent compliqués d'une articulation avec une arche et/ou une porte de ville ou une muraille, notamment entre zone religieuse et zone plus païenne, constituent, on l'a vu, un véritable topos patinirien. Le rôle du diable dans l'édification des ponts à l'époque médiévale, évoqué dans toute l'Europe, doit alors être rappelé, dans la mesure où ces légendes sont susceptibles d'apporter un éclairage sur la question que posent la permanence de ce topos et son degré de sophistication. A l'inverse, dans *Faire la paix au Moyen Age*, Paris, Ed. Odile Jacob, 2007, Nicolas Offenstadt signale que, au moins jusqu'à l'assassinat du duc d'Orléans par Jean Sans Peur, les ponts et la proximité de rivières ou de plans d'eau ont souvent été utilisés pour des cérémonies de rétablissement de la paix.

L'intérêt majeur de cette œuvre qui serait la réplique d'un original perdu est de proposer une représentation à tendance réaliste du massif (M) de la Sainte-Baume et, du moins, de son creux caractéristique (voir clichés du site), où Patinir se serait lui-même rendu en pèlerinage avec Gérard David entre 1512 et 1515. Ce réalisme ne concerne que la grotte proprement dite – et encore, puisqu'il est transformé en quasi-cylindre, celui-ci étant disposé à gauche d'un vaste paysage estuarien bleuté (P) et sous un ciel chargé de nuages qui traverse l'ensemble de l'œuvre de même que la strate de bois et prairies inférieure, les deux lignes d'horizon de part et d'autre du massif étant à des hauteurs sensiblement différentes.

Cette œuvre nous paraît cependant importante à d'autres égards. Outre le fait qu'elle résulte d'un déplacement sur site, la rencontre entre Patinir et ce massif à la forme étrange n'a pu que le conforter dans sa pratique de donner de telles formes exceptionnelles aux lieux directement associés aux saints et faits miraculeux constituant les sujets de départ de ses œuvres. Nous pensons notamment au *Paysage avec repos pendant la fuite en Egypte* de

Berlin. Il y aurait pour Patinir une adaptation physique spontanée, voire une participation active de la nature aux scènes et événements qu'elle abrite. On aurait ici la manifestation d'une évolution de cet artiste vers ce panpsychisme que les débuts ne permettaient pas d'inférer aussi nettement. Nous n'excluons pas que, d'une certaine façon et comme la Renaissance, Patinir ne se paganise avec le temps.

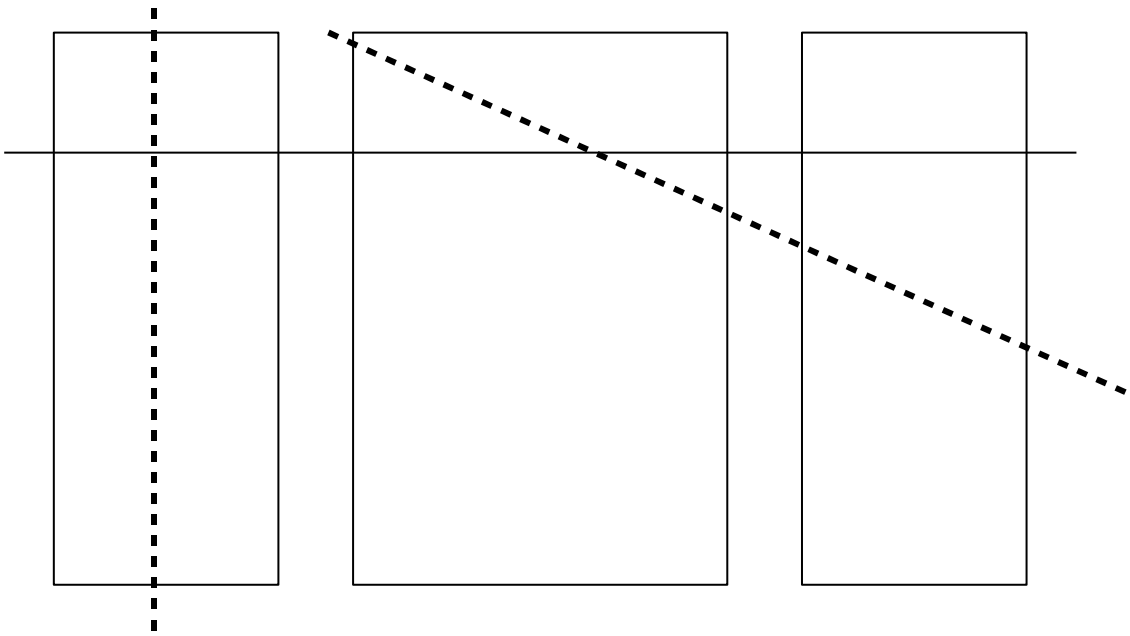
Triptyque avec Pénitence de Saint Jérôme

The Metropolitan Museum of Art, New York; USA (partie centrale :0,812 x 1,203, volet de gauche : 0,378 x 1,226, volet de droite : 0,375 x 1,222).

Koch qualifie le *Triptyque avec Pénitence de Saint Jérôme* (New York) de *« Master's finest altarpiece »*. Cette œuvre, assurément majeure, présente sur le panneau de gauche (face intérieur d'un volet mobile) un baptême du Christ reprenant la même structure iconique que celui de Vienne : au premier plan, presque de face, dans l'eau jusqu'à mi-mollets, le Christ est baptisé par un Jean-Baptiste agenouillé sur la berge, au-dessus de celui-ci, une scène plus lointaine où on le voit prêcher dans les mêmes conditions, tandis que, montant toujours vers un horizon très élevé dans l'oeuvre, les méandres du Jourdain serpentent entre des masses rocheuses aux teintes claires et patiniriennes mais sans caractère menaçant. L'une d'elles dépasse nettement la ligne d'horizon au point de rejoindre dans une partie sombre du ciel une

béance où apparaît Dieu le Père dardant des rayons vers le Saint-Esprit situé à mi-hauteur du panneau au-dessus du couple composé par Jésus et le Baptiste. Tout à fait à droite de ce panneau, s'élevant de la berge opposée à celle de saint Jean, le petit arbre grêle.

Le panneau de droite représente saint Antoine à genoux devant un petit monticule de roches et de pierres. Il semble regarder saint Jérôme une main levée presque à hauteur du visage, l'autre tenant un livre et un rosaire. Trois petits personnages regroupés à sa gauche essaient de le distraire, dont l'un en lui subtilisant ce livre. Ce sont les fameux « tentateurs ». Ces personnages sont très « boschiens », l'un, partiellement caché, juvénile, au visage masculin (ce n'est pas sûr), aux traits gracieux et purs, et tourné vers le saint, les deux autres, des chimères, une sorte de duègne mi-humaine mi-aviaire pour l'un, un soldat casqué mi-homme mi-arbre porteur d'une hallebarde. Derrière eux, un bois assez touffu et au fur que l'on monte vers l'horizon, une chapelle, puis une ville portuaire avec son temple en rotonde, un imposant estuaire (ou un très large fleuve), et, au-delà d'un double cap aux lignes très planes, un bel horizon marin calme et lumineux. Saint Jérôme occupe le centre inférieur du panneau central. Devant son crucifix posé au sol, il est agenouillé sur une petite pâture au bord d'un minuscule filet d'eau et s'apprête à se frapper la poitrine avec une pierre. La tonalité, lumineuse mais sans éclat, met en évidence les innombrables détails de cette œuvre à la taille importante (1,94 mètre de largeur totale pour 0,82 mètre de haut) avec une clarté et une précision où se déploie tout le charme patinirien même si, justement, cet équilibre de lumière lui enlève, d'une certaine façon, son fameux mystère et, notamment, ses bleus intenses et profonds. De ce point de vue, cette œuvre présente donc une particularité, mais par défaut.



C'est un paysage continu qui assure l'arrière-plan des trois volets avec, sur celui de droite, une double zone séparée de façon oblique mais avec moins d'opposition dramatique et une plus grande continuité de tons (d'ailleurs plus doux) qu'auparavant. Cette oblique traverse et le panneau central et le panneau de saint Antoine. Est-ce un hasard ? il n'en est pas de même, pour le panneau du baptême du Christ soit le panneau de gauche. Ce dernier, assurément plus transcendantal et sacral, est traversé verticalement par le Jourdain qui serpente de la droite jusqu'à l'horizon à travers des formations escarpées et introduisant une quasi-verticale continuée dans le ciel par la représentation de Dieu et de son rayonnement. C'est à droite, panneau de saint Antoine, et sans que nous puissions dire s'il faut y voir une relation (saint Antoine, le plus « mondain » des trois saints ?), qu'est déployé l'estuaire évoqué plus haut. Dans le large panneau central, on retrouve une double composante avec, à gauche, un milieu lui aussi escarpé et, à mi-hauteur, sur un plat, le monastère (un édifice apparemment très réaliste et donc inspiré d'un édifice existant du vivant de Patinir) du saint puis des montagnes abruptes montant jusqu'au ciel, et, à droite, un de ces vastes paysages avec, çà et là, dispersés dans une nature généreuse et sereine, un moulin, une bourgade, une tour de guet, un horizon très lointain aux innombrables constructions humaines éparses et parfois à peine perceptibles. Tout un monde…

Au second plan derrière le saint, très réduits grâce à un nouvel artifice de perspective, et donc découplés cette fois-ci du monastère, l'âne, les voleurs en train de se faire pardonner par saint Jérôme, leur caravane de chameaux broutant. Dans le ciel, les nuées du panneau de gauche sont reprises, au moins au-dessus de la partie montagneuse (et donc « mystique ») du paysage. Dans l'angle inférieur droit du panneau, près de lui, une souche creuse où reprennent quelques pousses. Au pied de cette souche, diverses fleurs reproduites avec la plus grande minutie : fraises en fleur et fruit, plantain, chardon, fougère... Dans l'angle inférieur opposé, un double filet d'eau émerge de la base des petits rochers, avec dans le filet de gauche des salamandres et dans celui de droite une fleur blanche. Le tout est regardé par un chardonneret posé sur un des rochers. Rien n'est proposé explicitement

pour suggérer que cette source, après avoir disparu derrière la petite pâture de saint Jérôme, devient le Jourdain dans le panneau de gauche.

Aucune masse rocheuse ou autre composante ne nous paraît pouvoir être considérée comme biomorphe à l'exception du petit monticule à droite de saint Antoine. Il s'agit clairement d'une tête canine à gueule ouverte apparaissant aux rayons infrarouge comme recouvrant un singe ou batracien boschien initialement prévu, sans doute, pour être un des membres du groupe des tentateurs, le rocher n'étant pas, lui, biomorphe dans cette première version. Cette substitution dans la version définitive (à l'initiative de Patinir ? de son client ?) apporte un éclairage sur le rôle des masses biomorphes qui peuvent ainsi apparaître comme une substitution plus discrète à l'introduction d'éléments lourdement tératologiques, désormais considérés comme la manière de Bosch et de ses quelques suiveurs directs.

Il convient enfin de signaler que nous nous trouvons devant une œuvre réunissant trois saints particulièrement associés à une expérience du désert et auxquels il faut bien sûr ajouter le Christ qui a lui-même passé quarante jours au désert, à l'occasion desquels le diable vint le tenter en lui proposant toutes les richesses du monde[399]. L'expérience érémitique est donc au centre de l'œuvre. Comme on le voit, ce n'est pas un érémitisme totalement isolé, « coupé du monde », c'est un érémitisme « dans le siècle ». Et ces trois ou quatre ermites, d'ailleurs temporaires, quoique figurant sur des volets différents, sont, on l'a vu, réunis par le paysage.

[399] Maryan W. Ainsworth et Karen Thomas, auteurs de la notice sur cette œuvre dans le catalogue monographique du Prado, signalent qu'il résulte des différentes analyses physico-optiques, que ces quatre personnages centraux peuvent être de la main de Patinir à la différence d'autres tableaux sur des sujets semblables. Il semble également que le groupe boschien constituerait un apport final non prévu au stade de la préparation de l'œuvre, stade où des espace réservés, qui apparaissent dans les études physico-optiques instrumentées, permettent de mesurer l'écart entre le projet et le résultat final. Cet écart serait assez important chez Patinir qui non seulement n'aurait pas toujours bien respecté les emplacements exacts prévus au début du projet mais aurait improvisé en d'innombrables petits détails, notamment des personnages. C'est ce qui a conduit la jeune chercheuse Ana Gonzalez-Mozo, lors des conférences qui ont accompagné l'exposition du Prado, à estimer que « Patinir a largement peint pour lui-même ». Ce point de vue, en rupture avec la conception traditionnelle de la relation commanditaire (ou marché) / artiste n'a pas été sans provoquer une certaine surprise et même désapprobation chez les conservateurs et dirigeants du musée présents. Nous avons modestement tenté de soutenir cette observation inattendue mais pénétrante en suggérant que cette nouvelle attitude faisait assurément partie de ce que l'on peut appeler le moment Patinir.

Repos pendant la fuite en Egypte

Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegallerie, Berlin (0,62 X 0,78)

Ce *Repos pendant la fuite en Egypte* (Berlin, Dahlem) constitue assurément un autre sommet de l'œuvre de Patinir même si, avec Walter S. Gibson, on doit attribuer la Vierge et l'enfant eux-mêmes à la main d'un autre peintre, « probablement celle de Joos Van Cleve »[400] ce qui expliquerait le léger décalage de la main de la Vierge d'avec le brasero mais aussi, tout simplement, les caractéristiques inhabituelles de ce groupe pour un panneau de Patinir.

Une attitude particulièrement gracieuse de la Vierge réchauffant sa main tendue à ce petit brasero, tenant de l'autre son enfant lui-même détourné vers un chardonneret (symbole de la passion), la très belle nature morte panier / bâton / balluchon à ses pieds, et, tout autour, la grandeur et la prodigieuse

[400]In *Mirror of the earth, op. cit.*, p.9. Le catalogue monographique du Prado, sous la plume de M. Vergara, voit aussi une « vague inspiration de la gravure de Dürer *La Vierge et l'enfant avec un singe* (*op. cit.*, p. 181). Concernant le personnage central de l'œuvre, Cécile Scailliérez, estime dans *Joos van Cleve au Louvre*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991, p. 32, que « la figure semble davantage rapportée dans le paysage et certainement issue de l'atelier de Joos van Cleve ». Elle note d'ailleurs que « le style de Patinir peintre de figures est assez caractérisé, et à l'inverse la conception spatiale et la facture des paysages de Joos van Cleve plus fluide et plus cursive (…) » (idem).

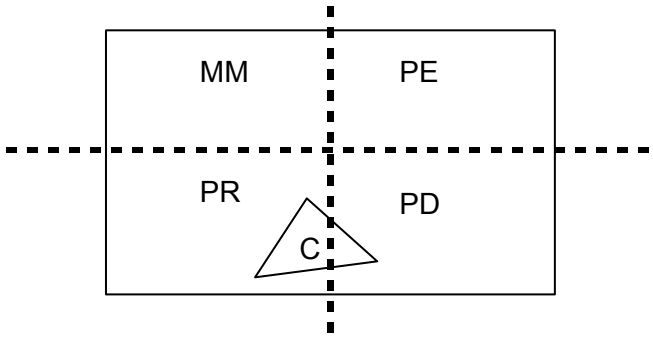
diversité d'un paysage marqué par un changement évident d'échelle : le fameux microcosme comme écrin du couple divin, mais aussi l'homogénéité d'ensemble. Pas d'harmonie au sens de compatibilité des incompatibles puisque, cette fois, il n'y a pas opposition des contraires, ou à peine, mais un vaste continuum. Durant ce bref répit dans sa fuite, Marie trône sur un monde passagèrement apaisé. Massif montagneux devenu familier mais unique, central, aucunement menaçant car intrinsèquement protecteur : une sorte de muraille tronconique abritant un édifice religieux sans néanmoins l'enfermer. Ce n'est pas uniquement la lumière qui circule calmement ici, mais les êtres humains, les animaux, les choses, le regard, sans entrave, à l'infini et dans un temps parfaitement disponible.

Mais s'agit-il bien d'un édifice religieux et, si oui, de quelle nature ? Le *Repos pendant la fuite en Egypte* du Prado, attribué par Koch à la dernière période de Patinir, montre un édifice identique, avec le même cheminement complexe (chemins et escaliers) mais avec, cette fois, des sacrifices indiscutablement païens en cours d'exécution. Cette situation d'activité religieuse qui permet une identification sans équivoque éclaire donc d'autres édifices comparables et notamment celui de *L'Extase de Sainte Madeleine.* Dès lors, protection ou autre chose, masque par exemple? C'est dans ce cas que la forme de cette montagne prend une importance certaine.

Cette forme est, en fait, particulièrement curieuse dans le cas précis de cette œuvre puisqu'elle peut être identifiée comme un véritable masque facial de type loup vénitien[401] présenté de profil par plusieurs détails : non seulement la forme générale mais aussi la présence évidente d'une place pour l'œil, un volume pour le nez, un trou pour la respiration et/ou la bouche. Enfin, détail plus troublant encore, qu'il puisse s'agir d'un masque est nettement souligné par le fait que le côté du profil censé se continuer dans la roche tronconique en est, en partie du moins, détaché par un net tracé sombre et, mieux encore, un jour de lumière à l'endroit même où pourrait être attaché le ruban destiné à

[401] Le masque de carnaval alémanique, très rigide, lourd et enveloppant, véritable investissement, propriété de son utilisateur ou de sa confrérie, destiné à être conservé parfois plusieurs années, couvre l'ensemble de la tête, visage et crâne. Il appelle souvent une sorte de bonnet intérieur intermédiaire pour en adoucir le port. (Nous remercions de ces précisions Michel Adnès, auteur d'une thèse sur *La Cartographie du Nouveau Monde* mais aussi ancien collaborateur du Bread and Puppet pour la réalisation de leurs célèbres marionnettes.) Nous ne sommes donc pas devant des éléments biomorphes, par ailleurs nombreux dans cette œuvre, notamment mâchoires et animaux telluriques émergeant à mi-corps et dressés vers le ciel à gauche de l'arbre jeune puis sur la rive gauche de l'estuaire. On notera également à gauche de l'œuvre, vers le bas, un pont de confluence, dispositif en soi intéressant et souvent présent chez Patinir.

le fixer sur le visage. Il ne manque d'ailleurs que ce ruban, il est vrai rendu inutile par l'absence de porteur de ce masque. A moins que, justement, ce ne soit le malin, invisible, qui soit ainsi masqué. Comment, dans une œuvre aussi apparemment apollinienne et irénique, expliquer cette présence / absence centrale et spectaculaire du mal et, si l'on ose cet oxymore, de sa manifeste dissimulation ?



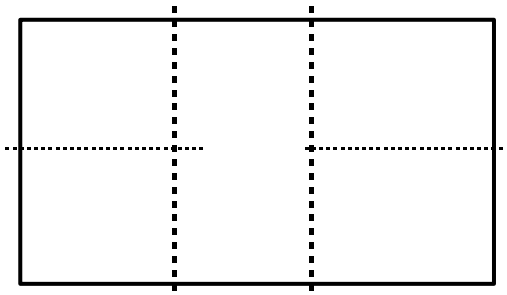
Il est alors difficile de ramener la composition d'ensemble de cette œuvre à quelques grandes zones caractérisées. Une approche par les bandes alternées ne s'impose pas non plus. Trois options se présentent.

La première, orthogonale, distingue quatre zones séparées par deux axes médians. A gauche, la montagne « magique » (MM) au milieu d'un paysage terrestre plutôt austère domine, dans le quart inférieur, un paysage rural habité (PR). A droite, dans le quart supérieur, nous retrouvons un paysage estuarien (PE) et dans le quart inférieur un paysage désertique (PD) avec source en bas, animaux symboliques habituels et, entre les deux, un petit hameau où se perpètre en quelques rares scènes le massacre des Innocents. Les quatre univers sont articulés par un curieux jeu de pont et porte de pierres légèrement au-dessus du brasero. Les deux paysages de droite (désert et monde « mondain ») sont traversés par le jeune arbre[402] qui prend racine dans le premier paysage au pied de la source entre deux arbres morts dont l'un porte un chardonneret. Cette approche en quatre grandes parties équilibrées, en quatre mondes distincts mais, on le voit, non séparés, pose le problème de l'emplacement du couple Marie-Jésus : désert ou monde rural habité ou instrument de la jonction des deux, voire des quatre. Nous aurions

[402] Il convient toutefois de mentionner que le jeune arbre est peut-être aussi, ici, celui qui pousse à la droite de Marie, presque sous la protection de la paume de celle-ci, de l'autre côté du brasero, non loin du panier lequel lui aussi sert de perchoir à un petit oiseau.

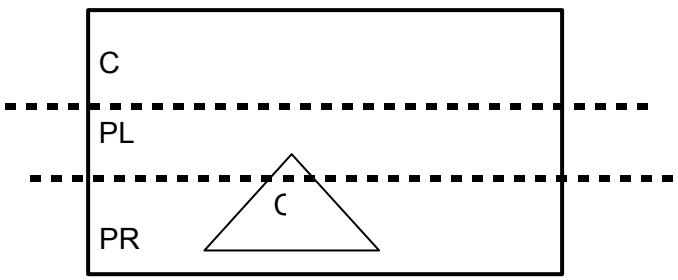
alors bien une interprétation irénienne et anti-augustinienne. De plus, ces quatre mondes ne sont pas anodins puisque on retrouve ici les quatre éléments fondamentaux encore si reconnus à l'époque patinirienne : air, feu (brasero), eau et terre. Faut-il y voir une forte signification symbolique et, par exemple, le Christ associé au feu purificateur mais aussi porteur de fusion, et la montagne magique à l'air ? Nous pensons que cette hypothèse d'ensemble ne peut être écartée.

La seconde option fait une place plus centrale au dispositif montagne - couple divin auquel est alors associé l'arbre mince quasi central entouré des deux petites pousses mortes, l'une d'entre elles portant, on l'a vu, le chardonneret. Nous aurions alors ce zonage :



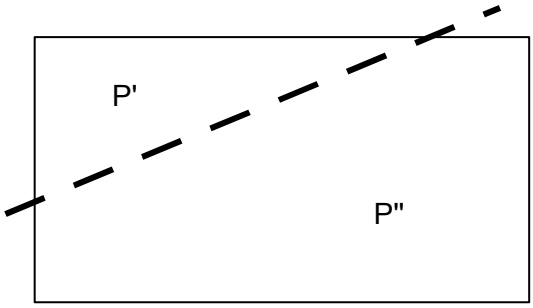
Une zone centrale, « religieuse », avec, à gauche, une zone terrestre, et, à droite, une zone aquatique. On peut associer cette option avec la précédente en intégrant un axe central horizontal. Une telle variante combine donc reconnaissance d'une zone centrale d'inspiration religieuse et représentations des quatre éléments et leurs univers. Peut-elle être combinée avec la précédente ? Ce n'est pas sûr. Elle nous semble en effet manquer alors de sens. De plus, l'association de la « montagne magique » et du couple évangélique paraît délicate.

Une autre option, tout à fait légitime, consisterait à relever que l'œuvre se présente d'elle-même sous un schéma différent et relativement nouveau avec trois bandes horizontales ciel (C), paysage lointain (PL), ligne transversale de maisons et paysage rural avec le couple au repos (C).



Nous ne retenons pas cette hypothèse qui négligerait le positionnement et le « fonctionnement » de la « montagne magique » mais qui s'explique peut-être par les conditions de réalisation de l'œuvre. M. Vergara, auteur de la notice concernant ce tableau dans le catalogue monographique du Prado, signale que, par les couleurs comme par la place et les détails, la ligne de maisons qui traverse l'œuvre n'est sans doute pas de la main de Patinir. Il en conclut que de nombreuses mains auraient collaboré à cette œuvre « pour des raisons que nous ne connaissons pas »[403].

La dernière option consiste à considérer que ce tableau est d'abord et de nouveau traversé par une large oblique qui, c'est la seule fois, amènerait le paysage terrestre et austère (P') à l'emporter sur le paysage plus virgilien (P").



Cette hypothèse serait intéressante dans la mesure où le couple divin se situerait, ici, dans la zone virgilienne, « humaine », et serait notamment séparé de la montagne aux rites potentiellement païens. Et ses conséquences ne seraient évidemment pas minces au plan du sens. Elle conforterait ce qui, on l'a vu, paraît se dégager de presque toute l'œuvre patinirienne, à savoir que l'humanité (le fait d'être humain avec toutes sortes d'activités, y compris l'activité charnelle compte tenu de la présence d'une « auberge » dans le village de gauche) n'est pas intrinsèquement dans le mal même si elle ne présente pas, il est vrai, la même « hauteur » que celle de la voie chrétienne et spirituelle, voire simplement intellectuelle, vécue avec exigence. C'est, semble-t-il, l'esprit de l'humanisme bruegélien dont Patinir serait bien ainsi le précurseur, humanisme peu moralisateur qui fait notamment une large place aux simples et aux pauvres, apparemment non « élus » et non « prédestinés ». Il ne paraît cependant pas possible de privilégier formellement cette hypothèse et, une nouvelle fois si l'exercice a un sens, c'est l'option des quatre éléments qui nous semble s'imposer. Mais on a vu qu'ils sont, iréniquement, réunis par le couple divin.

[403] *Op. cit.*, p. 181

Ainsi, dans cette œuvre, le paysage – l'espace – est le support d'une ample interrogation d'abord religieuse et « spirituelle » mais sans doute aussi métaphysique. Il n'est peut-être (sans doute) qu'un prétexte pour une réflexion sur ce qui le porte et qui en est l'aune : le temps.

C'est qu'à l'époque qui est encore celle de Patinir, tout espace est d'abord du temps, tout est d'abord temps. Ce bas monde est le monde « temporel ». Les mesures de distance sont encore sommaires et le temps reste le plus souvent l'unité de compte de l'espace comme de l'activité humaine. Toute distance est estimée en heures ou jours de parcours, de traversée ou simplement de travail. Concernant le villageois médiéval, Paul Zumthor rappelle que « ses travaux se déroulent selon les us traditionnels, au point de se distinguer mal des cycles naturels. (...) La taille d'un domaine s'exprime par le temps qu'il faut ou par le nombre de charrues nécessaires à le travailler, la quantité de semence qu'il exige. Le *journal* français, le *morgen* allemand, c'est la surface d'un lopin labourable en un jour »[404]. Plus loin il rappelle qu'« un territoire implique mémoire longue »[405] et le terroir s'avère un « espace d'enracinement et d'expérience profonde, contrée natale, elle où mieux que partout ailleurs on sait mesurer la marche du temps à la couleur des feuilles et à la forme des nuages »[406]. Peut-on être plus patinirien ?

Les *Repos pendant la fuite en Egypte* de Patinir entretiennent donc avec le temps un rapport multidimensionnel. Le calme émouvant de ces étendues vient de leur nature paradoxale : elles sont du temps et, ici, du temps suspendu, du temps brièvement immobile. Le second paysage patinirien est un paysage parménidien, souligné par l'intention de suspension et de repos après les drames narratifs des paysages d'inspiration héraclitéenne (mortification volontaire, incendie et châtiment divin, fuite, martyre). Certes, ce temps héraclitéen n'est pas loin. D'une part, ces personnages, justement, ne bénéficient que d'un répit souligné par la hâte de Joseph dans ses cueillettes, le caractère lui aussi hâtif des objets jetés à terre et, enfin, l'aspect menaçant du château ou des constructions en surplomb. D'autre part, subsiste la modeste source au pied des personnages centraux, source qui ne se développe en fleuve que dans un lointain profond. Mais surtout, enfin, ce paradoxe intense que ces personnages immobiles sont eux-mêmes la source

[404] In *La Mesure du monde*, Paris, éditions du Seuil, 1993, p.76.
[405] *Idem*, p. 79.
[406] *Idem*, p. 80.

du drame tragique auquel est consacré le Nouveau Testament. Seul d'ailleurs, nous invite à nous soustraire à cette représentation virgilienne du monde (plénitude, immanence et danger), le petit arbre plus ou moins tors et grêle qui opère sa fragile mais opiniâtre et volontariste croissance.

Chapitre 8.
Fleuves profonds

(DERNIERES ŒUVRES)

Repos pendant la fuite en Egypte
Musée du Prado, Madrid (121 X 177)

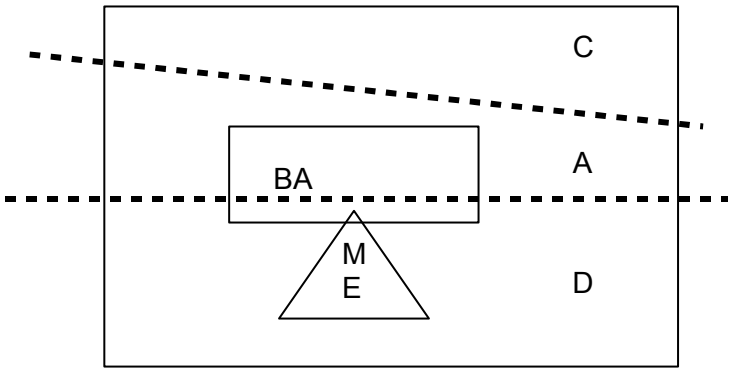
La Vierge du *Repos pendant la fuite en Egypte* (Prado) est une *madona lactans*, seul exemple connu chez Patinir. Koch considère d'ailleurs que le style de cette Vierge doit beaucoup à Metsys, qu'il s'agisse d'une inspiration directe ou d'une coopération.

Cette œuvre comporte de nombreux emprunts dont un sacrifice animal adapté de Bosch (*Triptyque de Saint Antoine*, Lisbonne), et, ici encore, la nature morte avec le panier de David[407], toujours sous le même angle et complétée

[407] Dans *Mirror of the earth*, p.9, Walter S. Gibson souligne ce panier de vannerie et « autres articles de voyage » comme des apports de David, mais note que là s'arrête la parenté, la *Fuite en Egypte* étant chez David d'abord « une image de dévotion » , tandis que Patinir « introduit un élément narratif largement supprimé dans la peinture plus iconique de David » (*David's*

d'une coloquinte-gourde (avec bouchon cette fois), nature morte qui a du beaucoup émouvoir puisqu'elle sera maintes et maintes fois ré-empruntée elle-même à Patinir par son élève Joos Van Cleve et de nombreux autres disciples et suiveurs.

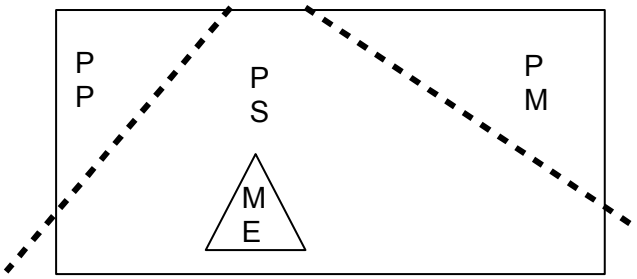
Mais, outre le choix d'une Marie allaitante très humblement assise à même le sol, d'autres différences ou particularités sensibles doivent être mentionnées. Pour celles qui intéressent le présent travail on notera surtout : le recours à un point de vue moins élevé et générant une perspective moins spectaculaire, la quasi-disparition de l'habituelle étendue d'eau, et surtout, la limitation du grand paysage patinirien de fond. Même la structure chromatique est moins typée en termes d'étagements et surtout d'alternance clair - sombre. Nous sommes à bien des égards, au plan plastique, devant une œuvre plus sage, plus apollinienne.



La composition est dominée par un étagement de plans plus ou moins horizontaux et dégageant, en tout cas, une impression globale d'horizontalité, sans doute liée au caractère féminin du thème : ciel (C) sur un horizon étale hormis les massifs rocheux de gauche peu dressés, zone construite et avec importants bouquets d'arbres (A) et, enfin, zone plus dégagée (D) accueillant le petit tertre sur lequel est assis le groupe mère-enfant (ME) au-dessus du bouquet d'arbres (BA).

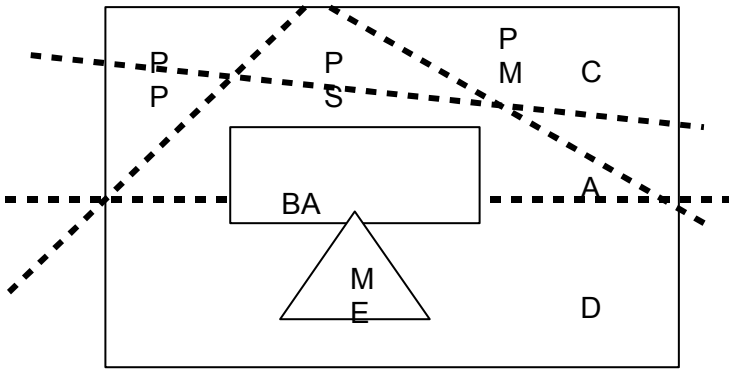
Un autre zonage est envisageable qui peut donner à tort le sentiment d'être familier :

more iconic depictions, traduit par nous). Les éléments rajoutés par Patinir sont le massacre des Innocents, des scènes de l'Ancien Testament, le miracle du champ de blé. Rappelons également la thèse selon laquelle ce serait David qui aurait emprunté la nature morte à Patinir.



On a ici en effet, à gauche, un paysage païen (PP) avec le temple aux sacrifices, un paysage solitaire (PS) en zone centrale quoique légèrement déportée à gauche, et, enfin, un paysage lointain et mondain (PM).

Ces deux zonages ne sont pas totalement incompatibles et leur combinaison donnerait une composition complexe et plausible mais, par sa complexité même, peu convaincante en terme d'interprétation.



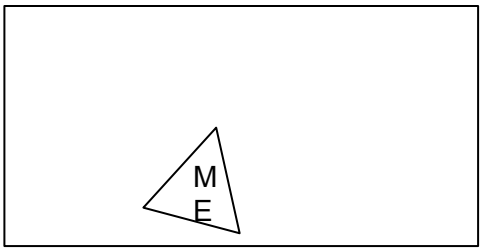
Il faut toutefois signaler ici que notre lecture va à l'encontre de celle devenue courante reprise, par exemple, par Mme Silva Maroto dans le catalogue monographique du Prado. Selon cette interprétation cette œuvre présenterait « la cité de Dieu – la *civitas dei* de saint Augustin – au fond, dans les montagnes escarpées à gauche, avec le château fortifié, difficilement accessible, et le mal, identifié avec la cité terrestre – la c*ivitas terrena* de saint Augustin, que suivent les personnages en leur vie quotidienne, développée sur tout le plan moyen et le fond, à la droite du tableau »[408]. Mais nous persistons à mal voir comment pourrait relever de la *civitas dei* un temple manifestement païen voire belzébuthéen. Nous pensons que réside ici un

[408] *Op. cit.*, p. 188 (traduit par nous).

enjeu crucial de l'interprétation patinirienne. Nous aurions donc une œuvre à deux niveaux majeurs de lecture : un niveau manifeste de piété et dévotion courante, et, moins accessible, un niveau spéculatif, voire occulte, et potentiellement hérétique.

L'option d'un zonage séparant nettement paysage païen et paysage solitaire, Joseph étant inclus dans ce dernier, nous paraît cependant devoir être privilégiée en raison de la présence du même jeu de pont et arche que rencontré précédemment et sans doute destiné à séparer - articuler les deux univers.

Enfin, une composition infiniment plus simple doit être envisagée. C'est celle qui place le groupe marial (ME) sur l'*ensemble* du monde (M), que celui-ci soit païen, laborieux, luxurieux, violent, politique, économique, voire naturel, etc.



Cette hypothèse, qui n'exclut évidemment pas une « sous-composition » pour la zone du monde (M) elle-même, serait la plus en faveur d'une intense dévotion à l'égard de la Sainte Famille et d'une vision du monde somme toute distanciée et sceptique, pour ne pas dire pessimiste, en tout cas mélancolique. Nous ne l'excluons donc pas dans la mesure où ces attitudes nous paraissent souvent inspirer l'œuvre de Patinir et où il y aurait accord avec le regard de la Vierge, curieusement pensif. Mais alors, et la beauté du monde ? Un leurre ? Ou même l'œuvre du malin ? Il est intéressant de noter que ce tableau, tardif dans la production de Patinir, fait une place limitée et, justement, distanciée à ce vaste monde tel qu'il nous l'a souvent présenté de façon « admirable » et tel qu'il ne le fera plus souvent : une fois avec le *Saint Christophe* de l'Escurial, et une autre, en effet très ambiguë, avec la *Tentation de saint Antoine*. Resterait cependant posée, comme pour toutes ses œuvres mais peut-être ici en particulier, la question de l'intention personnelle de l'artiste au regard de celle de ses clients, voire de ses co-exécutants. Vision du monde de Patinir ou des tiers impliqués de leur époque ?

Un inventaire détaillé des éléments iconiques gagnera donc à se faire prosaïquement. A partir de la gauche de l'œuvre, nous distinguons au premier plan et montant jusqu'au bord supérieur un arbre au feuillage peu fourni et sur lequel grimpe une vigne sauvage, soit la nouvelle loi croissant sur les restes de l'ancienne. Entre le bord gauche de l'œuvre et cet arbre, un paysage avec, au premier plan, des végétaux très détaillés, puis, au-dessus, dans une campagne tranquille, Joseph, assez éloigné mais se rapprochant du groupe central avec une sorte de jatte dans les mains. Encore au-dessus une très élégante construction religieuse circulaire que dessert un escalier de pierre porté par un pont à double arche, et enfin un paysage montagneux escarpé, « patinirien » mais sans caractère spécialement spectaculaire ni inquiétant et sous un ciel lumineux et calme[409]. La construction est-elle chrétienne ou païenne ? Aucune croix ne la pare et, au contraire, c'est une couronne qui est posée sur le toit (ou clocher) et vers lequel se tend une créature chimérique. Cette construction est affublée d'une sorte de bâtiment annexe précédé d'un long escalier que montent des fidèles porteurs d'agneaux et d'oies qui vont être sacrifiés sur un autel à une sorte de dieu bouc apparemment bien vivant, nous optons donc pour un édifice païen. Dans les hauteurs qui surplombent ces édifices, domine une ultime place forte crénelée, sans activité visible.

Pratiquement mais pas tout à fait au centre, plutôt dans une moitié inférieure, la scène de la Vierge dans un ample manteau blanc sur sa robe bleue, allaitant l'enfant et avec, à ses pieds, le bâton au double baluchon, la gourde et le panier. Ces personnages se situent encore dans la première moitié gauche. Toute la moitié droite est occupée par un paysage rural sous un bel horizon nuageux. Non loin de la Vierge, un petit groupe de rochers dont s'échappe une eau de source alimentant un début de rivière bordée d'herbes et des végétaux également dessinés avec un grand luxe de précision. Au fur et à mesure que le regard s'élève vers le bord supérieur de l'œuvre, on aperçoit une pâture avec l'âne broutant, le champ de blé en phase de moisson traversé des soldats interrogeant les paysans sur le passage des fuyards, un autre champ, d'une couleur presque mauve et en train d'être hersé puis semé, un hameau avec le massacre des Innocents. De l'autre côté d'un massif d'arbres c'est une belle demeure assez isolée (une maison de plaisir compte tenu de la présence des deux tourterelles sur le faîte) avec une truie allaitant sa portée (autre symbole négatif à l'époque)[410], et enfin, dans

[409] Pour Walter S. Gibson, (*Mirror of the earth,* p. 9), l'atmosphère de calme de cette *Fuite* la particularise au regard des représentions habituelles avec leur désert hostile notamment.

[410] Cette petite région de l'œuvre est rendue plus négative encore par la présence du petit homme déféquant devant la façade de la première maison.

une proportion infiniment plus réduite que précédemment, un vaste paysage avec, tout à droite de cette zone réduite de l'œuvre, une petite région fluviale (ou lacustre). Enfin, un vaste horizon pénéplainien, atmosphérique et lumineux sur lequel se découpe une ville lointaine avec son clocher ou son beffroi[411].

Deux détails doivent encore impérativement être mentionnés. D'abord, c'est, à l'ombre d'un large groupe d'arbres servant de fond à la scène mariale, un petit personnage déjà lointain et armant une arbalète, en ployant sous l'effort. Puisque l'on sait que le miracle du champ moissonné va protéger la mère et l'enfant, cet arbalétrier[412], caché derrière eux, constitue le seul véritable élément directement menaçant dans cette œuvre (sauf autre hypothèse suggérée plus loin). Puis, surtout, au-dessus de la source, c'est le piédestal sphérique d'une statue d'idole « vaincue » et dont, comme fréquemment chez Patinir, n'apparaissent plus que les pieds restés fixés. Outre le miracle du champ de blé, cette peinture évoquerait donc aussi celui de la chute des idoles à Héliopolis. Ce miracle est mentionné dans l'évangile apocryphe de saint Matthieu et l'*Evangelicum Infantiae Salvators Arabicum* et parmi de nombreux autres qui seraient intervenus entre Bethléem et l'Egypte. Toutes les idoles de la ville d'Héliopolis s'écroulèrent lors du passage de la Sainte Famille. L'arbre se dressant à droite de la Vierge peut représenter le miracle de l'arbre fruitier (un dattier en l'occurrence, que Jésus aurait fait plier pour que Marie puisse y cueillir de quoi se nourrir) et la source celui de l'eau qu'il aurait fait jaillir pour étancher leur soif.

Dans La *Peinture flamande au Prado*, Adrian Vischer voit surtout dans une large partie de cette œuvre une représentation paradisiaque. Il s'appuie sur de nombreux détails narratifs : « le pommier presque nu n'est autre que l'arbre de la Science du bien et du mal qui avait commencé à se dessécher après la chute originelle, mais reprend vie avec la venue du Christ [la vigne] apportant la rédemption, les nombreuses fleurs et plantes ayant une connotation christique ou mariale » [413]. Est aussi mentionnée la torche royale à l'extrême gauche au premier plan symbolisant le Christ, la chélidoine située à côté de cette torche symbolisant, elle, en tant que fleur printanière, la passion du

[411] « Sans doute Héliopolis », selon Walter S. Gibson (*Mirror of the earth*, p.9), « décrite dans les évocations apocryphes de la Fuite, où des idoles païennes tombent de leurs colonnes à l'approche de l'enfant Christ ». (Traduit par nous.)
[412] Cet arbalétrier tient une flèche dans la bouche. Ce détail en fait un emprunt à une gravure de Dürer de 1503 (*Martyre de saint Sébastien*) où un bourreau présente la même caractéristique.
[413] In *La Peinture flamande au Prado*, Fonds Mercator / Albin Michel, Paris, 1989, p.76.

Christ, etc. Adrian Vischer signale également que le livre que nous avons déjà mentionné, *Bœk van der Leven Ons Lief Heere Jhesu Christi* (Le livre de la vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ), paru à Anvers en 1488, peut avoir influencé Patinir. Cet ouvrage considère en effet la fuite en Egypte « comme un pèlerinage présenté au croyant en guise d'exemple pour son propre pèlerinage à travers la vie ». D'une façon générale, pour ce commentateur, à peu près tous les éléments de cette œuvre, à commencer bien sûr par « l'exemple de la Sainte Famille et du Christ », sont destinés à « inciter le contemplateur à suivre la voie difficile et à résister aux dangers et aux tentations »[414].

Revenons au piédestal de la statue brisée. Il semble qu'il n'a pas été apporté une attention suffisante à ce dernier élément. Ce piédestal présente en effet la caractéristique d'être non seulement presque parfaitement sphérique, mais d'être posé sur une lourde roche taillée dont la surface supérieure est un pentagone mais dont le volume général apparaît, par un bel artifice de peintre, comme un cube. Sommes-nous devant une vision mathématique de l'ordre du monde, vision dont Vinci devait prendre la défense contre ceux qui, « avec la foule des sophistes » vont « méprisant les mathématiques qui contiennent la vérité sur les objets de leur ressort » ? Signalons que cette forme inattendue à cet endroit de l'œuvre – et assurément mise en avant – constitue un autre emprunt possible à Dürer. Elle est assez proche de celle du rhomboèdre présent dans la célèbre *Mélancolie I*, laquelle propose également une échelle, objet fréquent chez Patinir, ainsi qu'une zone estuarienne. Il est d'ailleurs intéressant de constater que la gravure de Dürer comprend aussi, non loin du rhomboèdre et à terre, une sphère qui est très certainement elle aussi en pierre. Enfin, dans le tableau de Patinir, la herse, très rapprochée de cet ensemble géométrique, est elle aussi trop ostensible pour ne pas mériter réflexion. On peut y voir un écho du triangle (compas) que manipule le personnage de la fameuse gravure. Mais nous aurons de toute façon avec le rhomboèdre (ou le quasi-cube) et la sphère parmi les principaux symboles géométriques du Timée. Cette œuvre paraît décidément appeler une analyse et une interprétation iconologiques plus approfondie que celle proposée jusqu'ici et qui fasse plus de place aux éléments « philosophiques » au regard des éléments moralo-religieux qu'ils soient testamentaires, historiques, apocryphes ou autres et jusqu'ici privilégiés.

[414] *Idem*.

Si l'on fait l'hypothèse que, compte tenu notamment de sa taille et de sa place, cette combinaison de formes ne peut être fortuite, comment ne pas reconnaître ici des symboles platoniciens. Ces symboles sont manifestes mais aussi majeurs. On les retrouvera peu ou prou chez Poussin, le « peintre philosophe », en particulier dans le *Paysage avec Saint Matthieu* et le *Paysage avec Saint Jean* mais aussi dans son dessin de 1640 du Cabinet des dessins et estampes des Offices, *Une académie platonicienne*[415], puis chez Cézanne qui postulait que ces formes fondamentales faisaient le cœur de toute représentation picturale ? Or, on peut également noter que la source qui s'échappe des roches est ici associée à cette construction platonicienne bien davantage que, comme dans d'autres *Repos pendant la fuite en Egypte*, à la zone où est assise Marie, la *fons* des auteurs de dévotion. Platon source de vie pour Patinir, au moins à cette époque de sa vie ? Si l'on ajoute, enfin, qu'une roche biomorphe en forme de chouette[416] peut éventuellement être observée immédiatement en dessous parmi celles dont s'échappe la source, on est alors devant un ensemble iconique tout à fait curieux et intéressant. Et, dès lors, par exemple, comment interpréter l'âne peint sous un angle tel que, sous couvert de paître, il en vient à montrer ostensiblement son postérieur à l'ancienne idole détruite ? A l'ancienne idole et/ou au dispositif platonicien ?

C'est ici, en conséquence, que l'interprétation de la source, renforcée par la présence de la possible chouette, devient importante. Plusieurs hypothèses sont ainsi envisageables :

- l'âne est bien dans une attitude de dérision mais cette dérision concerne l'ancienne idole,
- l'idole est associée au dispositif géométrique platonicien et l'âne est dans une attitude de dérision à l'égard des deux,
- le dispositif géométrique platonicien, resté debout, est dissocié de l'idole mais n'est pas davantage reconnu par Patinir et l'âne exprime le sentiment de

[415] Dans son article « L'Académie de Poussin » publié dans le catalogue de l'exposition des Galeries nationales du Grand Palais à Paris (septembre 94 - janvier 95), Carl Goldstein note (p. 75) que ce dessin s'inscrit « dans la même tradition que les gravures de Bandinelli, décrivant une académie selon le critère le plus répandu : une communauté vouée à l'étude de sujets de nature philosophique et humaniste ». Mais Carl Goldstein de noter immédiatement que « Les activités plus pratiques, tel le dessin d'après nature, n'ont pas leur place dans ces images, pas plus que dans une académie platonicienne ». A supposer que ces prescriptions purement théoricistes aient déjà eu cours au début du siècle précédent, cet âne insolent à l'égard des symboles platoniciens n'aurait donc représenté, si l'on permet l'expression ici, qu'une « réponse du berger à la bergère ». Le tempérament mélancolique et solitaire de Patinir, du moins pour ce que l'on peut en savoir, ne devait guère non plus se retrouver dans le caractère collectif de ces académies ou tout autre chose s'en rapprochant.

[416] Des roches potentiellement biomorphes apparaissent dans le massif supérieur de gauche, en accentuant le caractère païen voire démoniaque.

l'artiste à l'égard des spéculations métaphysiques en général,
- le dispositif géométrique platonicien, souligné par la chouette et alimentant la source est intrinsèquement reconnu par Patinir comme, en effet, source de vérité, et l'âne symbolise... les ânes (ou les sophistes dénoncés par Vinci[417]),
- ce dispositif platonicien est, vision ficinienne, positivement associé à la personne du sauveur, tous deux sont sources de vie et de vérité, et l'âne symbolise... ceux qui refusent cette assimilation néoplatonicienne,
- l'âne n'a rien à voir dans cette affaire où reste cependant pendante la question de la relation Christ-idées platoniciennes dans laquelle Patinir voit l'expression d'un dualisme : univers spirituel et religieux mis en avant et source de vie d'un côté, univers matériel et philosophique de l'autre, en retrait, certes, mais en adossement et vraie source de vérité, le spectateur étant placé devant un dualisme d'un nouvel ordre,
- les spéculations platoniciennes sont, au contraire, associables aux idoles et croyances païennes mais elles en constituent un socle qui leur survit et dont la vitalité peut constituer une transition vers la vraie religion, peuvent même s'intégrer à elle, voire leur constituer également un socle. Si tel était le cas, on se trouverait, pour le moins, devant une œuvre sensiblement plus complexe que l'interprétation dévotionnelle la laisse percevoir (c'est notre sentiment), mais également très hardie, ce qui justifierait le recours à ces procédés métaphoriques.

Une fois encore, Patinir, en renaissant autant qu'en humaniste, respecte les croyances chrétiennes mais serait toutefois du côté du « comprendre pour croire », de l'*intelligere ut credere*, et refuserait l'inverse, « croire d'abord pour comprendre », le problématique *credere ut intelligere*. Une telle interprétation ne s'impose pas mais n'en paraît pas moins légitime. La compatibilité du message et de l'intervention christiques exprimés par les Ecritures avec les textes philosophiques plus ou moins récemment redécouverts ou popularisés est au cœur des débats de l'époque dite de la Renaissance. Patinir connaît l'existence de ce débat, se sent concerné et prend position. Avec une poésie extrême il articule foi pleine de tendresse et interrogation métaphysique.

Enfin, qui a mis à bas la statue de l'idole ? L'arbalétrier ? Il est en tout cas bien placé pour cela et paraît bien loin de ses collègues intervenant dans le village. Il changerait alors de statut et deviendrait un protecteur caché. Mais il réarme son arme ? Ne va-t-il pas, dans le second tir qu'il prépare, viser Marie

[417] Voir plus loin.

et l'enfant ? Serait-il alors l'ennemi de toutes les croyances ? Et pourquoi un carreau d'arbalète ? Est-ce la flèche qu'il faut craindre par-dessus tout ? La flèche de Zénon ? La flèche du temps ? Nous reconnaissons tout de suite que ces deux dernières hypothèses, séduisantes, paraissent peu recevables.

La réflexion sur la composition générale de cette œuvre éclaire-t-elle sa ou ses compréhensions possibles ? Deux visions, on l'a vu, paraissent possibles. D'abord se présente celle des trois zones verticales : la première du bord gauche jusqu'à l'arbre à la vigne et donc incluant le massif austère, le temple païen et une zone de nature plus calme avec saint Joseph ; la seconde, entre cet arbre et une verticale suggérée par un tronc d'arbre blanc en haut et à la verticale du socle platonicien, est celle de la scène centrale (Marie allaitant) et au-dessus d'elle comme un demi-cercle d'arbre, apparemment protecteur mais dans lequel se cache l'arbalétrier ; enfin la zone rurale marquée par différents objets verticaux (autres arbres, morphologie de l'âne, maison, herbes...). Un arbre assez vertical, derrière Marie et très légèrement à droite se situe presque au centre de l'œuvre et confirmerait la légitimité de cette première vision.

La seconde vision consisterait à compléter la précédente de transversales. Elle permettrait de dégager plus de sens en ce qu'elle situerait la sainte famille et l'âne dans une zone propre (premier plan) distincte de l'autre zone (supérieure) où se situerait le temple païen et le massacre des Innocents (ainsi que l'arbalétrier). Cette seconde vision est accentuée par un jeu de courbes partant des angles inférieurs et constituant comme une demi-mandorle évasée autour de la Vierge et en partie liée à la morphologie du petit tertre sur un premier talus à même lequel est assise Marie. Mais en rajoutant une verticale centrale, on reviendrait à la division, déjà rencontrée, en quatre quasi-carrés, chacun attribuable à un élément : le feu pour le carré supérieur gauche puisque Marie ne se réchauffant plus à un brasero, le seul feu présent dans cette œuvre est désormais celui du lieu sacrificiel (pour une fois en activité), la terre pour le carré inférieur gauche avec saint Joseph, l'eau pour le carré inférieur droit en raison de la source, et l'air pour le carré supérieur droit avec le grand paysage où la surface aquatique habituelle a, rappelons-le, presque disparu. Au centre, plutôt près de la terre et de l'eau, Marie, allaitant, est donc bien rapprochée des éléments plus telluriques. Elle est protégée de l'air et surtout du feu par le rideau d'arbres. Cette approche par les éléments nous paraît toutefois moins certaine que précédemment. Et

d'une façon plus générale, il convient de signaler que le groupe marial ne se situe pas exactement au centre de l'œuvre, ce qui réduit la portée des deux autres approches. Elle ne rend pas non plus compte du fait que, par son format même mais par aussi d'autres éléments peut-être moins aisés à expliciter, cette œuvre dégage la forte horizontalité, plus féminine, que nous avons déjà évoquée. Cette horizontalité est aussi plus immanente.

Que penser, d'ailleurs et justement, de ce positionnement décentré du groupe marial ? Il ne peut évidemment pas être fortuit. Il a donc une fonction. On voit qu'entre autres effets, il invalide une vision purement verticale de l'œuvre, vision qui confèrerait au couple divin une dimension explicitement transcendantale. Aucun autre élément d'équilibre n'étant proposé, il n'en reste pas moins que c'est bien ce groupe marial qui constitue le cœur de l'œuvre, le dispositif platonicien[418] n'étant pas assez important en volume, semble-t-il, pour constituer un élément d'équilibre et donc de partage fort du sens de l'œuvre. Patinir, dont la composition est ici très incertaine, est-il troublé par son propre sujet, cette Marie allaitant et, par ailleurs, couverte d'un très large manteau d'un blanc immaculé qui ne peut qu'avoir posé problème (bleu clair dans le *Repos* de la collection Thyssen, rouge dans celui de Berlin), au point de reléguer vers un arrière-plan, lui-même réduit, ses objets et ensembles iconiques de prédilection et les préoccupations allant avec ? L'hypothèse que Marie et Jésus soient associés au monde global de la foi et des croyances y compris païennes par opposition à un monde de la « réalité » ne peut être exclue. La question qui intéressera le philosophe sera dès lors de savoir où se situent les symboles « platoniciens ». Au plan de la composition, ils peuvent être assignés à l'un ou l'autre des deux mondes ou se voir attribuer un rôle transitionnel. Nous optons pour une assimilation au monde des croyances et de la foi.

Et ceci tout en laissant la nature ordinaire envahir l'œuvre et en proposant l'inattendu dispositif platonicien. On est en présence, comme toujours avec Patinir, d'une œuvre infiniment plus complexe que la douce poésie apparente ne le laisserait supposer. Il s'agirait sans doute d'une œuvre ambitieuse aux interprétations théologiques mais aussi philosophiques délicates pour les spectateurs (et rendues telles pour ceux-ci), et peut-être pour l'auteur lui-même.

[418] On peut aussi signaler que certains de ses éléments figurent dans la *Mélancholia I* de Dürer.

Paysage avec Saint Christophe

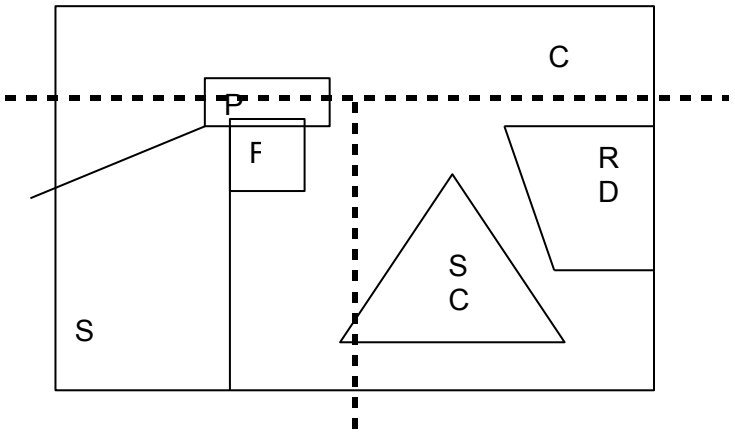
Musée du Prado, Madrid (1 X 1,50)

Dürer indique dans le journal de son voyage aux Pays-Bas qu'il a fait cadeau à Patinir de modèles de saint Christophe. C'est évidemment un des intérêts majeurs de cette œuvre que de permettre de voir quel usage en a été fait, même si nous ne disposons pas de ces modèles et même si nous ne savons pas si Patinir et le peintre allemand s'étaient mis d'accord sur des attitudes, des vêtements et une morphologie types. D'autant que l'on ne peut exclure, investigations physico-optiques aidant, que ce soit Quentin Metsys qui ait, *in fine*, peint ce personnage central qui présente, comme l'enfant Jésus, des traits propres à certaines figures de ce collaborateur occasionnel et ami de Patinir.

Patron des voyageurs aussi bien terrestres que maritimes, saint Christophe est bien sûr un sujet de choix pour la peinture de paysage. C'est un des quatorze saints auxiliaires[419]. On peut penser que c'est aussi un sujet de

[419] Pour le dictionnaire *Théo* (déjà cité), « on désignait sous ce nom (du latin *auxillium*, secours) un groupe de saints particulièrement efficaces pour répondre aux invocations qui leur étaient adressées » (p.43). Immédiatement après, les auteurs précisent qu'« ils étaient souvent représentés ensemble ». Ce qui contribuerait à justifier la rencontre de Jérôme et Antoine dans certaines œuvres de Patinir, mais contribuerait simplement dans la mesure où leur réunion repose sur d'autres considérations, biographiques et spirituelles notamment. Dans son *Automne du Moyen Age,* Johan Huizinga indique que « L'Eglise, après le concile de Trente, abolit

peinture dévotionnelle pour le voyageur lui-même. Il s'agit donc souvent, par conséquent, de petits formats[420]. Or, estime Koch, le *Paysage avec Saint Christophe* du Prado est remarquable par sa taille (1 mètre sur 1,5 mètre) ainsi que par *« l'étendue du paysage proposé, la multitude des détails intéressants, et son atmosphère ».* Il y aurait donc une sorte de contradiction constitutive dans cette œuvre qui est, cependant, à la mesure de son personnage principal, le colosse Christophe[421].



Outre un paysage moins lyrique encore que pour le précédent et d'une richesse en effet inusitée chez Patinir en matière de détails anecdotiques, notons d'abord une structure sensiblement différente de tout ce que nous avons vu jusqu'ici pour les grands paysages. Sous un ciel transversal (C), l'œuvre paraît divisée par un axe central vertical en deux grandes parties quasiment égales et le monde aquatique est, ici, de chaque côté. C'est une vaste presqu'île ou péninsule (P) qui se profile au centre comme une île mystérieuse, un continent lointain[422] tandis qu'une zone agitée, plutôt boschienne, occupe une partie de la droite (RD). Ceci est-il destiné à

l'office spécial de des quatorze Auxiliaires par crainte que la croyance ne s'y attachât comme à un talisman. Et, de fait, la superstition existait déjà, d'après laquelle il suffisait d'avoir regardé l'image ou la statue de saint Christophe pour être sauvegardé, pendant le reste du jour, d'une mort accidentelle » (op. cit. p. 178).

[420] Voir aussi plus loin notre passage « Gueux et géants » dans notre chapitre « Le *melting pot* anversois ».

[421] Christophe, Cananéen fier de sa force herculéenne, veut la mettre au service du roi le plus puissant du monde. Ce sera bien sûr le diable. Jusqu'à ce qu'il s'aperçoive que son maître a peur d'un crucifix. Il se convertit pour se mettre au service de ce nouveau maître et tient le rôle de passeur vers l'une ou l'autre rive. De nombreuses anecdotes enrichissent bien entendu cette trame, dont celle où il transporte l'enfant Jésus qui lui paraît peser bien lourd pour un enfant qui va lui expliquer que, en fait, il porte avec lui le poids du monde sur ses épaules… (Voir Voragine, *Légende Dorée,* Paris, GF Flammarion, 2000).

[422] Dans *Mirror of the earth* Walter S. Gibson souligne « une unité spatiale, une nouvelle simplicité d'organisation » dans cette œuvre où Patinir « abandonne les temps clairs et les soleils de midi pour une atmosphère d'une impalpabilité rare ». (p.14, traduit par nous).

accentuer le caractère protecteur de la région en question, celle que rejoignent saint Christophe (SC), disproportionné très au-delà de son nécessaire rendu de géant, et l'inappréciable fardeau sous lequel il ploie ? Ou à accentuer, par comparaison, le caractère dangereux de celle qu'ils fuient et qui occupe la rive droite de l'œuvre ? Cette zone de droite semble en effet bien confuse avec ville partiellement en flammes, passants agités, troupes en mouvement (sans doute le diable et son armée selon la *Légende Dorée,* laissant derrière eux un cadavre au milieu de la place d'un petit village), bandes en armes autour d'un troupeau comprenant peut-être une licorne, navires au combat, galère menaçante filant vers le port, vent fort gonflant les voiles des embarcations à l'eau et courbant, sur la rive, le petit arbre grêle isolé que l'on retrouve donc ici encore et qui est peut-être, cette fois, l'ancien bâton de saint Christophe planté en terre car il se trouve près d'une cabane « construite au bord du fleuve » comme saint Christophe en avait reçu l'injonction de l'ermite, toujours selon Voragine).

Quant à la région refuge, elle n'en est pas moins troublante : d'abord, appuyé à un arbre mort, ce vieillard bien mal en point, au visage physiquement et moralement las (l'ermite qui a converti saint Christophe et l'a convaincu de devenir le passeur de ce dangereux fleuve), puis une rive rocailleuse d'où, à peine plus loin, un personnage attire (ou repousse ?) un corps dans un couffin au fil de l'eau avec un message sur papier à la ceinture, message que le catalogue monographique du Prado identifie comme une mise en garde à ne pas traverser le fleuve sans recours à la protection du saint passeur[423]. De l'autre côté de l'arbre mort vaguement tordu et montant jusqu'au bord supérieur de l'œuvre, se trouve un autre arbre assez généreux mais avec encore une branche presque complètement desséchée. Est appuyée à ce second arbre une étrange et misérable masure de ruines et de branchages couverte d'une mauvaise toile, également ouverte vers la terre et vers le ciel, habitée de quelque vagabond à demi nu près d'un feu de fortune où il semble faire sécher son froc (ce personnage serait, avec divers autres détails, inspiré de Bosch). Il n'est d'ailleurs pas aisé d'identifier la nature du petit édifice en construction (ou en réparation) que prolonge cet abri. On y voit au moins un ouvrier au travail sur un échafaudage, tandis que d'autres ont fait accoster une barque apparemment chargée des mêmes briques roses que celles du chantier, et que, sous une arche, un vieillard torse nu boit à une écuelle. Juste une scène de genre glissée, parmi d'autres, dans une œuvre au sens plus

[423] *Op. cit.*, p. 271.

large ? Un pèlerin (selon certains commentateurs) ou, selon le catalogue du Prado, un bûcheron agenouillé, sa cognée posée à côté de lui, prie devant un minuscule oratoire abritant une scène de crucifixion et une petite statue de Marie avec l'enfant. Cet oratoire est accroché au tronc du second arbre dans les branchages duquel est « aménagé » un assez grand abri de toile déchirée et ouvert à tous les vents, emprunté à Bosch. C'est une double échelle, très incertaine, qui permet d'accéder à cette habitation bien improbable et pour l'instant vide ou désertée. Dans le dos du vieillard, au bord gauche de l'œuvre, une souche morte et tordue, à moitié creuse avec, non loin, différentes touffes d'herbes et un ruisseau où pêche un héron. Tout autour, peintes avec précision, les plantes et fleurs symboliques auxquelles nous ont habitués Patinir.

Toute cette petite zone est centrée sur une sorte de petite place, elle-même fermée par une barrière que, justement, un personnage, plutôt patibulaire --peut-être aussi un vagabond – essaye d'ouvrir en passant sa main vers l'intérieur. Derrière lui, à quelque distance, apparaissent sur le chemin qui part de cette barrière les visages de deux personnages plus jeunes, plus avenants et semblant revenir des champs. Non loin, un chien noirâtre et agressif en effraye un autre, parfaitement blanc, un peu ridicule et pas très rassuré. Signalons également que, au-dessus de toute cette région et au-dessus d'elle seulement, le ciel, ailleurs « nuageux clair », devient gris et menaçant. Signalons enfin qu'au tout premier plan, dans l'angle inférieur gauche, naît une petite source (S) à l'eau quelque peu teintée de rouge par reflet du vêtement du saint et qui, après être passé derrière quelques pierres, se verse dans le fleuve ; près de cette source, les fameux iris et fraisiers (symboles pour les uns de repos et pour le catalogue monographique du Prado de la création) mais aussi deux salamandres, parfois sataniques mais ici, compte tenu sans doute, de leur combat contre un crabe, « exemple de la fermeté du chrétien dans l'adversité »[424]. Sur une grève émaillée de cailloux (pierres précieuses encore non taillées ?), on remarque enfin un petit coquillage maintes fois visible chez Patinir à cet endroit et qui peut être interprété comme un symbole d'amour maternel et protecteur. (La symbolique du coquillage, à ne pas confondre avec la coquille, est complexe ; dans certaines civilisations, c'est un symbole de fertilité.)

[424] Selon le catalogue monographique du Prado, p. 272.

Ce petit monde, souvent boschien lui aussi, est-il si rassurant ? Où saint Christophe, véritable géant auquel a été donné un visage sémite souligné mais sans être pernicieux , contrairement à la *Légende Dorée*[425], (c'est même un des seuls regards lumineux de l'œuvre sans doute attachée à reproduire l'*« éclat de son regard* » selon Voragine), conduit-il, posé sur son épaule, l'enfant, avec son visage nettement nordique, ses boucles blondes, sa main droite bénissant, l'autre retenant le globe de cristal posé sur ses genoux, les deux personnages étant survolés par des oiseaux noirs de mauvais augure? Et que signifie, derrière l'édifice en construction, la petite anse avec une flottille de modestes embarcations faisant relâche au bord d'un quai où discutent des personnages enturbannés et au bout duquel, surtout, s'élève la seule roche isolée patinirienne, qui plus est de couleur sombre ? A son autre extrémité, cette anse se termine par un massif rocheux, lui aussi patinirien mais sans caractère spectaculaire et sur le sommet duquel une construction fortifiée (F) quoique dotée de quelques élégantes ouvertures géminées, domine l'ensemble avec, à ses pieds, un jardin de cyprès et de palmiers,

Les aspects narratifs de cette œuvre paraissent, on le voit, pouvoir faire l'objet de nombreuses interprétations, éventuellement contradictoires[426]. Ils nous confirment le possible scepticisme déjà rencontré chez Patinir devant une conception dualiste du monde où un bien désirable serait *nettement* d'un côté et le mal radical tout aussi nettement de l'autre. En tout cas, force est de noter que saint Christophe détourne manifestement son regard de cette rive prétendument accueillante et que le regard du Christ, fort méditatif et intérieur, n'y est pas fixé non plus.

[425] Celle-ci attribue au cananéen « une énorme stature » avec « douze coudées de hauteur et un visage *effrayant* » (souligné par nous). Ce n'est pas la première fois que Patinir confèrera de tels traits à ses personnages. On peut penser que c'est déjà le cas avec le saint Jérôme de Karlsruhe. Son saint Antoine (voir plus loin) n'a pas non plus des traits nordiques.

[426] De nombreux détails anecdotiques de cette œuvre ne proviennent pas de la *Légende Dorée*. D'où, alors ? Sans doute d'autres sources de faits et légendes mais aussi de l'« imagination personnelle » de Patinir, comme le suggère Carmen Garcia-Frias Checa, auteur de la notice concernant cette œuvre dans le catalogue monographique du Prado (p. 271). Cette observation n'est pas anodine. Elle conforte l'idée d'une prise de distance de Patinir d'avec les stricts canons de représentation des scènes objets de ses œuvres, ceci au moins pour certaines d'entre elles. Ajouté au fait que les analyses réflectographiques et radiographiques montrent que Patinir a largement improvisé dans l'introduction, et le retrait, ou encore l'emplacement de nombreuses petites scènes, voire de simples paysage, il s'ensuit bien qu'il a pu rechercher une part importante de satisfaction narrative et picturale personnelle dans son travail. Patinir introduit peut-être dans la peinture, ce qui était réservé au dessin et, d'après Panofsky à propos de Dürer, à la gravure, à savoir des recherches mais aussi des satisfactions personnelles s'éloignant des canons du marché. Peut-être est-ce aussi la raison pour laquelle on a rapidement catalogué ce peintre comme opérant dans un genre mineur. La liberté, fût-elle simplement au service d'une rêverie intime, avait-elle sa place dans un genre institutionnel ?

L'appareil de couleurs est, ici, assez égal, sans zones particulièrement sombres ou claires (si ce n'est le coin inférieur gauche de l'œuvre, soit l'endroit même où avance saint Christophe) à distribution potentiellement symbolique (hormis l'horizon central). Les deux parties terrestres en activité sont largement composées de vert et d'ocres jaunes ou rougeâtres. Le fleuve dangereux est, on l'a signalé plus haut, presque rougi aux pieds de Saint Christophe, habillé de blanc et de rouge, puis devient gris vert et s'éclaircit au fur et à mesure qu'il rejoint l'arrière-plan lui-même. Sous l'effet de la perspective atmosphérique, de larges massifs montagneux claircissent au point de presque se confondre, à l'horizon, avec le ciel nuageux clair déjà mentionné.

Œuvre complexe sur presque tous les plans, ce *Saint Christophe* défie l'interprétation et en particulier l'interprétation monosémique. Il ne fait cependant pas de doute que la question du temps puisse y être, entre autres, identifiée. Outre les allusions possibles au passage entre l'Ancien et le Nouveau Testament, il convient de relever que, patron des voyageurs, dans la tradition chrétienne, saint Christophe l'est au sens large, c'est-à-dire qu'il est aussi le protecteur des voyageurs de la vie. Il protège sur le chemin et le temps de la vie. Il est le saint qui accompagne, qui passe son temps avec le croyant. Il peut donc protéger aussi, par exemple, de la mort sans confession, véritable terreur médiévale et il est invocable à cette fin. A ce titre, saint Christophe s'inscrit pleinement dans une problématique du temps, celle de l'eschatologie personnelle, qui mène au premier jugement, le jugement particulier, le plus redoutable.

Tentation de saint Antoine

Musée du Prado, Madrid (155 X 73, Signé en bas à droite : *OPUS JOACHIM [.] AT[..]NIER.*)

Ce tableau, de plusieurs mains, propose dans sa partie supérieure, un des paysages les plus amples et les plus en lointain de Patinir. Œuvre tardive d'un peintre reconnu, elle a sans doute bénéficié de moyens importants, d'où la qualité des pigments, mais aussi d'un parfait aboutissement de l'artiste dans son style qui touche assurément ici au génie et porte d'emblée le genre « paysage » à une acmé poétique. Elle n'en reste pas moins une œuvre intermédiaire puisque nettement composée de deux parties, ce paysage admirable n'en occupant qu'une.

Egyptien de naissance, ayant rapidement distribué ses biens pour vivre dans la pauvreté et la prière, Antoine se retira notamment dans un vieux fort en ruine tandis que lui servait un tombeau une cavité creusée à même le roc. Trop souvent visité à son goût, il se réfugie vers le Sud, dans la direction de la mer Rouge. Saint Athanase, patriarche d'Alexandrie, rédigea sa vie en

insistant sur ses démêlés avec le démon. Ce récit, largement diffusé, contribua à la popularisation de la vie monastique, saint Antoine étant alors qualifié de père des ermites. Il a rapidement pu être invoqué contre diverses maladies des récoltes, contre la peste et contre le célèbre mal des ardents (ergot de seigle) plus tard désigné « feu de saint Antoine », ce qui a peut-être une résonance dans le tableau de Patinir (cabane et cheveux enflammés). La *Légende Dorée* lui consacre un chapitre à fortes connotations charnelles. Tout ceci en a fait un saint très populaire et, bien sûr, la scène des diablesses tentatrices un sujet très fréquemment repris. Il est une des principales figures des pères du désert et un des premiers inspirateurs de leur spiritualité très particulière[427].

La *Tentation de Saint Antoine* du Prado, que des copies datées permettent de situer avant 1522, est fréquemment citée pour la collaboration, désormais confirmée par les rayons X, d'un tiers, sans doute Quentin Metsys, ami assez intime de Patinir pour, après le décès de celui-ci, se charger du tutorat de deux de ses filles. Cette collaboration est attestée par la double attribution dans l'inventaire des collections de Philippe II qui en fut l'acheteur. C'est un bon exemple, mais peut-être un des derniers, de production picturale à plusieurs mains, comme les ateliers de l'histoire de la peinture en avaient si souvent donné l'exemple jusque-là, avant que, Renaissance aidant, à l'individuation du sujet politique et civil soulignée par André Chastel, ne corresponde l'individuation de l'artiste lui-même et une personnalisation définitive de la production picturale. On sait que cette collaboration avait été nécessaire peut-être même contractuelle, Patinir n'ayant jamais revendiqué une grande aisance dans le traitement des personnages (entre autres). La Vierge du *Repos pendant la fuite en Egypte* de Berlin était sans doute elle

[427] La lecture du célèbre ouvrage *Le Livre des anciens, apophtegmes des Pères du désert,* traduction française de Lucien Regnault traduisant lui-même de la traduction du grec en latin par le bienheureux Paschase (Solesmes, Editions de Solesmes, 1995), laisse apparaître une spiritualité totalement indifférente à la nature environnante, celle-ci n'étant pour ainsi dire jamais évoquée, autrement, bien sûr, que pour son caractère mortificatoire. On aurait ainsi une confirmation des points de vue rapportés dans notre première partie et selon lesquels la nature ne serait, dans le socle spirituel chrétien, qu'un support voire une épreuve pour l'activité et la réalisation de l'homme. Consciente du problème et elle-même proche de la nature, Marie-Madeleine Davy estime que « les moines d'Orient avec Antoine, les moines d'Occident avec Benoît ne méprisent pas la terre en tant que créature de Dieu ; il leur faut se mettre à part afin de parvenir à une parfaite unification impossible dans le siècle. Ensuite Chartreux et Cisterciens, ces grandes fondations médiévales toujours vivantes, répondront à ce besoin d'expérience intérieure qui anime certains hommes que le désert séduit, comme lieu d'expérience, d'amour, de connaissance et de repos en Dieu » (in *Le Désert intérieur,* Paris, Albin Michel, 2003, p. 56). Il y aurait, dès lors, une forte opposition entre la mystique du désert et le regard somptueux que Patinir pose sur la nature et notamment dans cette œuvre consacrée à saint Antoine. Notons que l'on trouve également dans les *Apophtegmes* et, semble-t-il, dans toute cette spiritualité, de très nombreuses mises en garde contre les femmes.

aussi due à Metsys. Koch voit même dans cette *Tentation* une intervention de Metsys dépassant le seul prêt de sa main pour les personnages mais concernant aussi la disposition des épisodes et l'invention d'autres éléments importants comme l'introduction de la duègne, réplique de sa *Duchesse laide* de *Londres*.

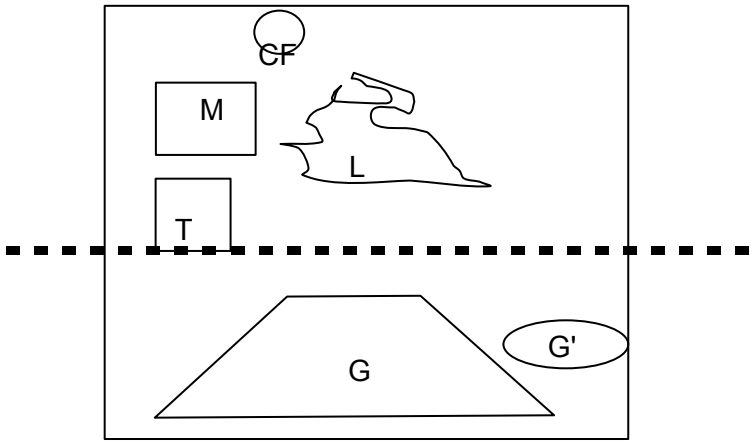
Il estime aussi que, au regard du même thème traité par Bosch (Lisbonne) avec une « poésie d'une incroyable inspiration », Patinir et Metsys demeurent « littéraux et terre-à-terre ». Serait-ce incompatible ? N'y a-t-il de poésie que dans le fantastique ? On peut considérer que cette œuvre est, elle aussi, d'une poésie d'une incroyable inspiration, mais d'une inspiration différente, d'un autre type. Quant aux cinq épisodes du chapitre *ad hoc* de la *Légende Dorée*, ils sont en effet évoqués : attaque de l'ermite par des brigands mais aussi des démons sous forme de bêtes sauvages boschiennes tandis qu'une armée de créatures inquiétantes se rapproche de la scène, assaut d'autres démons boschiens à l'occasion d'une élévation du saint au ciel pendant une prière, Antoine épuisé gisant inerte au sol mais réconforté par le Christ lui-même (scène importante et pourtant une nouvelle fois minuscule perdue dans le champ se situant entre le lac et le premier groupe des tentatrices), tentation du saint par des courtisanes démoniaques, sous la conduite d'une harpie directement inspirée de la duègne, groupe de la main de Metsys, ou un second groupe de quatre femmes plus ou moins nues et affublées de deux animaux boschiens dans une partie nautique, enfin Antoine méditant calmement sur un banc dans un abri attenant à sa chapelle[428].

Le dispositif de perspective est très subtil : l'ensemble est vu d'un point élevé mais, le groupe principal (saint Antoine tenté par les courtisanes) étant sans doute lui-même sur une hauteur, il s'ensuit qu'il peut occuper une place importante et quasiment de premier plan. C'est, une nouvelle fois, le déphasage des plans cher à Patinir et qui lui permet ces disproportions si spectaculaires et à l'effet poétique certain. Ce fut sans doute aussi, en l'occurrence, le moyen de justifier l'intervention d'un collègue aussi prestigieux et dont l'apport est lui aussi si substantiel. Cette coopération étant connue, on peut facilement lui attribuer des effets. Deux observations au moins semblent pouvoir être faites en toute bonne foi. En premier lieu, il y a bien une rupture de perspective certaine entre ce groupe et le reste de l'œuvre, notamment

[428] Le catalogue monographique du Prado propose pour cette dernière scène l'explicitation hardie selon laquelle, répondant au *Saint Antoine* de Dürer (1519), Patinir soulignerait « les dangers qu'entraîne une interprétation personnelle de la Bible, interprétation convertie en nouvelle tentation pour le chrétien » (p. 148, traduit par nous).

pour la duchesse. On peut même se demander, compte tenu de son placement derrière une sorte de petite butte et de sa taille légèrement sous-dimensionnée, si elle avait bien été initialement prévue. En relation avec ce premier point, on peut aussi constater une rupture de style entre les deux mains, l'une élégante et précieuses, l'autre moins délicate mais plus lyrique. Cette rupture apparaît en particulier avec les autres personnages, notamment le groupe nautique, d'un tout autre pinceau, certainement de la main de Patinir. Et si nous devions, par exemple, considérer l'ensemble du paysage comme l'écrin de cette scène largement féminine, on pourrait légitimement se demander lequel de l'écrin ou du joyau nous intéresse le plus aujourd'hui. Et cette double contribution n'en produit pas moins, on permettra de le dire, un résultat d'une poésie intense, profonde et, si le mot a effectivement un sens, « inspirée ».

On peut ainsi considérer que l'œuvre se divise en deux grandes zones cette fois-ci superposées à partir d'une horizontale médiane. L'essentiel des scènes narratives (épisodes de la *Légende Dorée*) se situe dans la moitié inférieure de l'œuvre, hormis le combat fantastique (CF) avec des démons célestes nettement boschiens dans une petite trouée nuageuses et la minuscule représentation finale d'Antoine.



La partie supérieure est donc presque entièrement consacrée à un « simple » paysage, immense et lointain, d'une exceptionnelle beauté. Son organisation est sensiblement différente de celles auxquelles nous sommes habitués. Un premier tiers gauche est occupé par une région montagneuse de roches patiniriennes mais constituant un véritable massif (M) et pas seulement un groupe de quelques pics émergents, encore que celui de gauche, dressé vers le ciel, soit nettement biomorphe. Au pied de ce massif, vers le centre, une assez petite ville (ni clochers ni palais) au bord d'une étendue d'eau (L) cette

fois-ci centrale, ne présentant pas nettement de caractère de cours d'eau et, surtout, ne débouchant pas directement sur un rivage maritime. Au contraire, cette étendue d'eau paraît complètement fermée. Elle ne semble même parcourue par aucun courant et le seul navire actif semble y être poussé par un vent moyen. Enfin, cette eau reflète presque comme un miroir les grands objets urbains qu'elle baigne, dont une tour un peu avancée, en protection d'une ville.

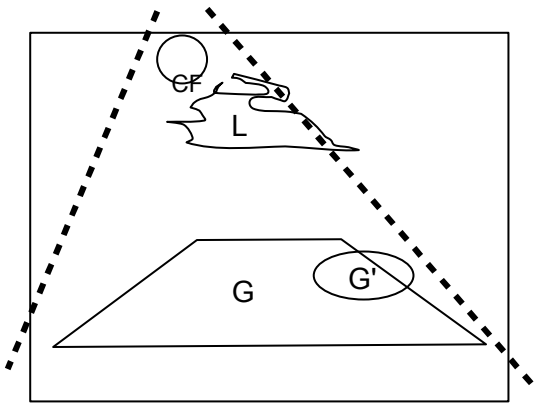
Sur l'autre rive de ce qui semble donc plutôt un lac intérieur, et toujours dans la partie supérieure mais maintenant à droite, est proposé un paysage plane avec bois et herbages, pratiquement inhabité sauf un petit village avec son moulin et peut-être un pigeonnier, mais pas un champ cultivé. Tout au loin, sur la largeur du tableau, parsemée de petites tours et clochers, une longue et haute ligne d'horizon très égale, au bleu atmosphérique, s'étire sous un ciel d'abord pâle avant de devenir, en altitude, encombré de nuages calmes à droite, agités et de plus en plus sombres à gauche au-dessus du massif montagneux.

Entre le groupe des personnages du premier plan inférieur et cet immense paysage patinirien, la partie horizontale médiane du tableau est, une fois encore, plus occupée d'un côté (ici, à gauche), avec, de l'autre, une zone « dépressionnaire » comme il en a donc souvent été rencontré. La zone occupée comporte d'une part un tertre (T) protégé par des ravins et portant la chapelle de saint Antoine, et, plus vers le centre du tableau, la scène de sa première agression. Outre la morphologie fabuleuse des démons, on notera que cette scène se déroule dans une sorte de tente ou hutte appuyée à un arbre dans lequel est installé exactement le même type de cabane suspendue que dans le *Saint Christophe* du Prado mais avec une bien moindre place[429]. Sur la couverture de cette cabane, un démon brûle tandis que, au sol, c'est saint Antoine dont la chevelure est également enflammée. Aux abords immédiats de la hutte, il convient enfin de relever une assez inattendue bouche de souterrain : le futur tombeau « creusé dans le roc », porte de l'enfer pour les démons ou authentique souterrain communiquant peut-être avec une autre bouche mal déblayée apparaissant dans la cour de la chapelle ?[430]

[429] L'hypothèse d'une *souccah*, évoquée plus haut (analyse du *Saint Christophe*), mérite d'être reprise ici dans la mesure où nous aurions là, sous une autre forme, l'opposition métaphorique déjà rencontrée entre l'Eglise et la Synagogue.

[430] Quel village au monde n'a pas une légende de souterrains allant de l'église et/ou du château à un bois profond ou une clairière ?

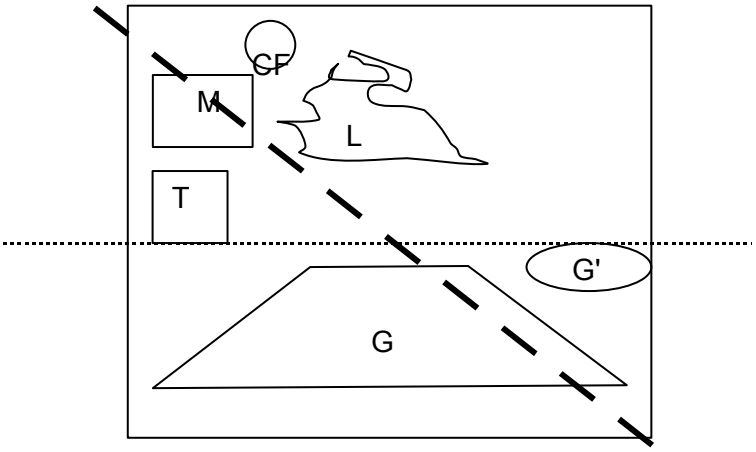
Notons que cette première approche de la composition aboutit aussi, tout simplement, à un zonage élémentaire : les éléments narratifs largement assurés par Metsys en bas, le paysage en haut. Pourquoi pas ? Mais résultat d'une division du travail, d'un choix antérieur, d'un arbitrage d'un autre ordre ? Impossible de trancher mais ce second regard aurait l'avantage de nous proposer, certes en partie supérieure, un premier paysage intégral et sans doute conçu comme tel.



Un troisième regard, strictement compositionnel et sans grande portée interprétative, amènera cette fois à admettre une composition pyramidale avec le groupe de la tentation principale (G) à sa base et, au sommet, le lac (L) lui-même triangulaire.

Cette conception, plus équilibrée et plus académique, laisse sur la droite la scène de la tentation nautique qui constitue peut-être un groupe secondaire ; en revanche elle délaisse, à gauche, le tertre avec la chapelle mais aussi l'étonnant massif montagneux solitaire et désolé bordant le lac, alors que le centre de la pyramide serait un peu vide, la cabane de l'agression des démons ne suffisant pas réellement à la « meubler », étant elle-même trop déplacée sur le côté. Un des avantages de cette approche est cependant de souligner le tout premier plan et de mettre en valeur les nombreux végétaux symboliques déjà rencontrés ailleurs ainsi qu'un coquillage aux côtés du rosaire de saint Antoine tombé à terre, mais aussi un singe tirant en arrière saint Antoine par ses vêtements, l'une des interprétations symboliques de l'époque pour le singe étant d'être à l'image de l'homme mais aussi de personnifier la lubricité. Ce singe est interprété comme démoniaque par Koch. Notons ici que, au contraire, il aide peut-être saint Antoine à se soustraire aux courtisanes et notamment à celle qui lui tend une pomme.

Une fois encore, il faut donc remarquer, troisième regard, qu'une grande diagonale est nettement suggérée qui va de la pointe extérieure de la traîne de la robe d'une des trois courtisanes jusqu'au sommet le plus pointu du grand massif désolé. Est alors constituée une double zone de quasi-triangles,



l'un supérieur et presque exclusivement consacré à une nature ordinaire, calme et peu peuplée, l'autre à une nature plus complexe et lieu des conflits mystiques. Seule la position du fantastique combat céleste réduit la valeur de cette hypothèse. Il est alors intéressant de noter que la scène des plaisirs nautiques que saint Antoine décline fermement (sans doute un exorcisme compte tenu de la position particulière des doigts)[431], figure dans la zone de la nature ordinaire et humaine. De nouveau Patinir peut ainsi donner l'impression de revisiter un dualisme manichéen et rigoriste au profit d'une morale plus humaine.

Et plus humaniste ? Il s'inscrirait alors assez bien dans une piété de type érasmienne, profondément respectueuse des symboles du culte chrétien, et notamment de la Vierge, mais sans dolorisme ni austérité systématique. A ces deux niveaux d'engagement spirituel, viendrait s'en ajouter un troisième, plus philosophique et sans doute plus métaphysique : une sensibilité particulière au monde créé, à l'étant, dans sa dimension apparemment la moins transcendante et presque immobile et immanente. Certes, une fois encore

[431] Il est intéressant de constater que les personnages de cette partie nautique correspondent exactement au passage où Philon d'Alexandrie prescrit qu'il faut entrer dans le désert « nu, dépouillé des couleurs et des sons » (in *Legum allegoriae,* introduction et traduction par Claude Mondésert, Paris, Editions du Cerf, 1962, p.135, cité par Marie – Madeleine Davy, *op. cit*. p. 81.). Cette exactitude relève-t-elle d'une simple coïncidence ou faut-il en déduire une culture chrétienne approfondie chez Patinir et dans son entourage ? Il est certain qu'une telle hypothèse obligerait à des analyses de son œuvre beaucoup plus pointues que celles actuellement consenties y compris la nôtre, nous en convenons volontiers.

cette approche compositionnelle est-elle desservie par la présence, il est vrai lointaine, du combat fantastique. Mais on peut aussi y voir la reconnaissance d'une présence des démons sur terre (et dans les cieux…) sans que celle-ci aboutisse nécessairement à une condamnation radicale du monde, le fameux *contemptus mundi* associé depuis le début (Caïn) à l'*homo viator*.

La possibilité de relever une composition pyramidale devenue classique mais aussi l'incitation à revenir à l'interprétation dialectique déjà faite plus haut, témoigne peut-être d'un débat, dans un œuvre de la maturité, entre deux « visions du monde », expression qui aura rarement été aussi justifiée. Peut-être est-elle aussi, il est vrai, le résultat de la coopération entre les deux auteurs de l'œuvre, Metsys étant, quoique plus raffiné, généralement reconnu comme plus traditionnel et moins spéculatif dans ses systèmes de représentation. Y a-t-il eu projet partagé ou simple concertation sur la composition, voire division du travail… et des zones ? nous ne le saurons bien sûr jamais. On voit cependant difficilement qu'une telle coopération n'ait pas donné lieu à échanges dans un tel domaine. Quoi qu'il en soit, la composition de cette œuvre prête, une nouvelle fois, à deux ou trois lectures au moins, non incompatibles mais à des niveaux existentiels différents et, entre autres, capables d'intégrer une vision plus simple.

Paysage avec la barque de Charon

Musée du Prado, (64X103)

Le *Paysage avec la barque de Charon* (Madrid, Prado, autres titres possibles notamment : *Le Passage du Styx*) peut sans doute être considéré, avec *L'Incendie de Sodome,* comme une des œuvres les plus tragiques de Patinir mais dans un climat paradoxalement peu dramatique .

L'ensemble est vu d'un point franchement élevé dont on avait quelque peu perdu l'habitude dans les dernières œuvres de Patinir. De part et d'autre d'un fleuve gris-vert, large, plutôt sombre, sont nettement situés deux territoires opposés tant spatialement que symboliquement avec, à gauche, ce qu'il est convenu d'identifier comme un paysage paradisiaque et, à droite, une figuration sinon de l'enfer même, du moins de ses abords, de ses « portes ». Par exemple, l'auteur de l'article sur Patinir du *Dictionary of Art* (Macmilan) attribue à Patinir « une vision pessimiste » du fait que la barque de Charon semble se diriger vers la « mauvaise » rive. Pour Hans Devisscher, auteur de l'article consacrée à cette œuvre dans *La peinture flamande au Prado* la réduction de cette œuvre à un simple épisode mythologique « ne constitue en aucun cas une explication suffisante », une interprétation chrétienne s'imposant en raison de l'ange qui « montre avec insistance que la voie

entourée de rochers menant au paradis pour difficile qu'elle soit, est la voie à prendre. Le glaïeul, le nénuphar jaune et les coraux rouges sur les rives de cet affluent [le Styx avant sa rencontre avec le Tarare] se réfèrent à la passion et à la mort du Christ sur la croix »[432]. Et ce commentateur de noter que « bien qu'elle représente un autre moment, la peinture de Patinier véhicule un même message que celle de Bosch, la leçon du *memento mori*. Elle nous rappelle que, lorsque l'heure ultime a sonné, il nous incombera, et à nous seuls, de décider de notre sort après la mort. Elle nous incite à suivre la voie de Dieu, la voie difficile, celle menant au paradis »[433]. Qu'en penser ? Y a-t-il chez Patinir une intention morale, *a fortiori* moralisatrice de type édifiante ? Et chez Bosch !? Il paraît possible et même vraiment permis d'en douter. Certes, Patinir n'est ni immoral, ni antimoral, ni, bien sûr, « amoral ». On peut simplement penser que sa préoccupation centrale n'est pas là et est, au fond, infiniment plus profonde. L'intéresse certainement davantage qu'une vision excessivement binaire et manichéenne, un rapport au monde plus cosmique, métaphysique, une réflexion dans laquelle trouverait aussi place une réflexion sur le mal en soi.

Peut-être aussi faut-il voir dans ce personnage qui semble préférer s'orienter vers les bouches de l'enfer...une « simple » curiosité. Rappelons que Politien avait loué Ficin d'avoir « ramené des enfers » l'antique académie. En 1521, faisant lui aussi l'éloge de Ficin, le grand architecte florentin Ferrucci saluait celui qui avait mis au jour le dogme platonicien, enseveli dans la poussière par la faute des temps. Depuis Dante, l'enfer a son intérêt et c'est le voir d'une façon bien étroitement moralisatrice que de le placer automatiquement du « mauvais » côté. Enfin, Patinir, comme Bosch, paraît être avant tout un poète libérant son imagination justement par l'image et ne cherchant pas nécessairement à théoriser, conceptualiser. La morale de Patinir, au-delà de l'observance certaine des grandes lois humaines, est peu normative. C'est surtout une éthique : un grand respect du monde mais aussi une authentique et profonde interrogation. C'est alors l'impression d'ensemble susceptible de se dégager de son travail qui préoccupe Patinir, on peut y voir l'explication du relatif et donc double silence de cette œuvre.

Cette position non théorisante le conduit, une fois encore, à innover. Ainsi Koch relève-t-il *« le fait très remarquable qu'il n'y a, de toute évidence, aucune œuvre antérieure survivante dans tout l'art occidental d'une*

[432] In *La peinture flamande au Prado,* op. cit., p.71.
[433] *Idem,* p. 72.

composition avec Charon comme personnage central », innovation attribuable, note-t-il, soit à Patinir lui-même, soit au commanditaire de l'œuvre. Cette constatation est d'ailleurs l'occasion pour l'universitaire de Princeton de relever que le mythe de Charon était déjà bien connu mais avec deux présentations différentes : infernale chez Dante, plus pathétique chez Virgile. Ce distinguo est sans doute déterminant en ce qu'il contribue à éclairer le choix entre interprétation moralisatrice ou métaphysique évoqués plus haut. En fait, une juste interprétation de cette œuvre paraît dépendre de celle du personnage embarqué par Charon, personnage très inattendu, quasi nu, grêle, presque enfantin de taille mais assez droit à la proue de cet esquif et nullement effrayé. Une âme ? Peut-être mais ce n'est pas certain. Ce petit personnage et son non étonnement sont pourtant ce qu'il y a de plus réellement étonnant dans cette œuvre. Et cette attitude de non effroi est sans doute la vraie clé de l'œuvre.

D'autant que, outre la prolongation du paysage paradisiaque sur la rive « adverse », un autre détail amène à une certaine prudence à l'égard d'une interprétation trop manichéenne de l'œuvre. C'est la présence, dans le grand lointain de la partie paradisiaque, d'une église et d'un profil urbain. Ainsi, une fois encore, le monde temporel n'est-il donc pas si radicalement coupé d'un univers paradisiaque, lequel, d'ailleurs, semble se caractériser davantage par son calme que par une grande euphorie, par l'*ubris*...

Notons d'emblée que Koch estime que la partie paradisiaque (zone de gauche) se prolonge sur le premier plan de la zone de droite, en raison du caractère tempéré de la végétation que l'on peut y constater, dont un lys, sur ce premier plan également agrémenté d'un perroquet et d'oiseaux divers, mais avec, aussi, la présence d'un singe, « agent du diable dans *La Tentation de Saint Antoine* et qui en ferait donc une sorte de limbe *»*. Mais peut-être, selon Koch, ce singe est-il là pour un effet de « continuité visuelle entre les deux côtés du tableau et pour éviter une rigidité statique excessive ». Une interprétation aussi contingente sur une œuvre d'une telle portée et à une époque de maturité de l'artiste paraît peu recevable et renvoie au problème général de l'interprétation de Patinir.

Nous avons jusqu'ici suivi l'ordre de présentation des œuvres proposé par Koch, il est donc loyal d'indiquer que celui-ci pense que cette œuvre n'est pas réellement la dernière et se situe sans doute plus tôt que d'autres évoquées

précédemment, et ceci notamment en raison de son caractère eschatologique. Il signale également de nombreux emprunts à Bosch : similitude globale avec un triptyque de ce dernier, et inspirations de détail : la chaîne de crapauds fermant la porte de l'enfer, un certain type de représentation des flammes infernales ou de la fontaine céleste, animaux fantastiques divers. De nombreux animaux sont en effet représentés, notamment dans la partie « paradisiaque » : licorne, couple de paons (symbole du paradis), paire de lapins, biche, perroquet et oiseaux divers, couple de cygnes.

La composition générale de l'œuvre est directement et à un niveau rare au service d'un sujet de départ simple : un fleuve entre deux mondes mais qui pour le paysagiste encore plus que pour tout autre en fait partie et assure une fonction de trait d'union entre les deux rives. Elle se ramène ici, hormis le ciel, au même nombre de zones, lesquelles sont à peu près parallèles mais obliques au regard des lignes du cadre. La surface de la partie dite paradisiaque est un peu plus large que celle de la partie dite infernale. La large barque à fond plat est à mi-distance entre les deux et l'étonnant génie de Patinir est, une fois encore, de donner l'impression d'un ample fleuve alors que la petite embarcation occupe en fait le tiers de sa largeur ou presque.

Trouve-t-on la même simplicité dans le système de couleur ? Ici encore, la palette de Patinir s'unifie et ce ne sont pas les couleurs qui viendraient au secours d'une vision nettement dualiste. Mais peut-être est-ce le cas des tons, plus sombres à droite, plus pâles à gauche et pas vraiment plus toniques. Peut-être même sont-ce des valeurs froides qu'il faut globalement constater, hormis les quelques flammes des bouches de l'enfer. Peu d'enthousiasme où qu'on place son regard. C'est, au fond, un calme étrange qui plane sur cette œuvre immobile et parfaitement intemporelle, calme personnifié - à défaut, justement, d'être incarné - par l'équivoque et bien placide passager de la barque.

IIe partie.
LE TEMPS DANS LE CONTEXTE PATINIRIEN

Chapitre 9.
Le melting pot anversois

La connaissance des mentalités permet-elle de déterminer avec précision celle d'un individu particulier ? Au-delà de la question de la possibilité de cerner avec précision et exhaustivité les lignes de force d'une époque donnée sur un territoire donné, se pose aussi nécessairement celle du déterminisme. On est alors tenté de paraphraser la formule de saint Thomas relative à l'astrologie (*astra inclinant sed non determinant*) et de dire que les contextes, pour peu que l'on puisse les connaître réellement, influencent mais ne déterminent pas les œuvres individuelles et les œuvres d'art en particulier. On est également renvoyé à des distinctions délicates entre « paysages » (décidément !) mental, intellectuel, spirituel, culturel, idéologique etc. (*contenus* des représentations), mais aussi cognitif (nature des *opérations mentales*, lesquelles entretiennent sans doute d'inévitables relations d'interdépendance avec ces contenus et leur contexte). Un doute méthodologique s'installe alors, d'autant qu'un certain positivisme étroitement mécaniste des sciences dites cognitives et des neurosciences incite désormais à la prudence.

Pourrait-on néanmoins faire l'économie d'un tel regard même si, comme toujours, une grande prudence s'impose ? On est même tenté de dire que ceci vaut en particulier pour Patinir, artiste « inclassable » comme on l'a vu et surtout à cette époque transitionnelle ou de rupture. Car il faut parler ici d'un paysage culturel d'une extraordinaire complexité par le nombre et la diversité des éléments en jeu. La position d'Anvers, devenue ville phare de négoce international et hautement cosmopolite, ne fait, bien sûr, qu'accentuer les choses. On aura compris ce qu'il est tenté de montrer dans ce chapitre : que, dans ce contexte culturel extraordinairement divers et intense qui a été celui de Patinir, la question du temps comme clé de la perception du monde se présente à de multiples niveaux d'une façon réelle, forte, nouvelle et sans doute pressante.

Avant de rentrer dans le vif du sujet et pour éviter tout simplisme culturel et historique, il paraît encore nécessaire d'insister sur cette complexité du paysage intellectuel mais en reconnaissant qu'elle n'est pas propre à cette époque. Par complexité, nous n'entendons pas seulement « le nombre et la

variété des éléments et de leurs relations » pour reprendre une définition classique dans les milieux de l'ingénierie, mais leur caractère peu compatibles, antinomiques, voire conflictuels, c'est-à-dire globalement illogiques. Est complexe ce qui génère des effets pervers, est porteur de contradictions systémiques. Ainsi est-il facile d'imaginer aujourd'hui un Occidental, notre contemporain, amateur d'art conceptuel mais aussi de peinture ancienne voire très ancienne, et bien sûr d'art « abstrait », touchant périodiquement sa vieille guitare électrique de rocker mais auditeur fréquent de musique romantique et baroque et, pourquoi pas ? de fado, amateur de romans policiers et de récits de science-fiction mais aussi lecteur de philosophie et d'économie, sympathisant d'un parti de la gauche « matérialiste » et laïque attentif mais pratiquant une confession religieuse à titre privé et peut-être même tenté par la spiritualité orientale ou le symbolisme maçon, solidement français tout en étant très attaché à des racines béarnaises mais aussi « européen », fonctionnaire assez jacobin et défenseur actif du service public tout en étant partisan d'une économie de marché. Etc. etc. Devant une telle situation, quelle ligne directrice retenir ? Et au nom de quelle « surdétermination » supposée ?

Anvers nous pose à peu de choses près le même problème. La tentation est alors grande de s'attacher à un topos majeur et de dérouler la pelote. L'exercice peut être fécond à condition d'être prudent. C'est bien évidemment le cas avec Erasme. L'ombre de l'immense Erasme, même simplement putative, pèse en effet inéluctablement sur toute analyse et interprétation de la culture de son temps. Selon Gustave Cohen cité par Luis Reis Santos dans sa préface au livre de Georges Marlier, le grand humaniste établit « la liaison entre la mystique flamande et allemande et l'humanisme gréco-latin »[434]. L'humanisme, pas forcément la Renaissance. Nourri de patristique, Erasme est certes en accord avec l'esprit de la Renaissance sur les questions du retour à la lecture des anciens contre une théologie étriquée, et pour une plus grande reconnaissance de la dignité et de la valeur de l'homme. Mais, attaché à une piété religieuse sincère et austère, il n'adhère nullement au retour du paganisme, latent ou manifeste, de la Renaissance italienne par ailleurs largement tournée vers une exaltation temporelle de l'individu. Clerc lui-même, il n'est pas séduit par le caractère flamboyant du héros renaissant. C'est, entre autres, cet esprit de mesure qui l'éloignera de Luther[435].

[434] In *Erasme et la peinture flamande de son temps,* Damme, Editions du Musée Van Maerlant, 1954, p. VI.

[435] Johan Huizinga rappelle que les références « païennes » étaient fréquentes depuis longtemps : « On a souvent tenu pour un criterium certain de l'avènement de la Renaissance

Outre une sensibilité intime aux beaux-arts peut-être réelle mais limitée (comme le suggère André Godin dans l'article évoqué plus loin), le vrai problème de la relation d'Erasme aux arts plastiques est la conception instrumentale (et encore, subalterne, et donc assez « traditionnelle ») qu'il en a et, qui plus est, dans une perspective moralisatrice, et forcément d'inspiration religieuse le concernant. Non seulement les dépenses artistiques lui paraissent rapidement superfétatoires : aux jeunes gens des chorales on ferait mieux d'apprendre les Lettres, mais, dans *L'Eloge de la folie*, il dénonce avec verve et une certaine insistance la vanité de la recherche d'immortalité de l'artiste à travers son œuvre. Marlier note ainsi qu'Erasme est « avant tout un moraliste, un philosophe et un philologue », fort éloigné des sciences naturelles. « Quant à la beauté gratuite et autonome, l'art pour l'art, c'est une notion qui lui est encore plus étrangère »[436].

Dans un éclairant article de l'Encyclopaedia Universalis (*Humanisme et arts visuels*), André Godin, dont la contribution à la traduction française et à l'édition des œuvres d'Erasme est connue, relativise l'influence du grand humaniste sur les arts de son temps telle que semble l'évaluer Georges Marlier, notamment à travers les productions des chambres de rhétorique sur le thème des usuriers, des pauvres exploités, du clergé scandaleux, etc. De plus, Erasme est loin d'avoir été le premier à promouvoir ces thèmes récurrents de la logique sociale. Si l'*Eloge de la folie* a été un « best seller » de son époque dans ce domaine, un autre l'avait précédé : la célèbre et très étrange *Nef des fous* de Brant, nom qui devait justement être donné à une des œuvres majeures de la peinture occidentale par Jérôme Bosch, soit la génération antérieure. Quant à la satire sociale, elle est représentée déjà de longue date dans la littérature néerlando-flamande avec une transposition généralement jugée remarquable du roman de Renard, le *Van des vos Reyanerde*, due au clerc gantois Willem.

Patinir a-t-il connu *La Nef des fous* de Sebastian Brant [437] Lu : impossible à dire, entendu parler : on peut le penser. Et même vu. Ce texte vivant et subtil est paru en 1494 vingt ans avant *L'Eloge* à Bâle. Cette ville rhénane

l'apparition d'expressions ou de divinités païennes. Mais ce paganisme littéraire était bien plus ancien. » Il donne alors des exemples pris chez des auteurs du XIIe siècle, chez Alain de Lille ou Deschamps (*L'Automne du Moyen Age*, *op. cit.*, p.341.)

[436] *Op. cit.*, p. 52.

[437] Nous nous appuyons ici sur l'édition de La Bibliothèque Alsacienne, adaptation française de Madeleine Horst, 1977.

humaniste et donc internationale est alors connue pour ses imprimeurs. Elle est dès lors propre à toutes les diffusions et transmissions littéraires rapides, La *Nef des fous* a ainsi rapidement parcouru l'Europe et fait l'objet de nombreuses traductions et de nombreux plagiats du vivant même de son auteur (qui s'en plaint assez !). Une sorte de *best seller* encore, mais à une époque où les droits d'auteur sont inconnus et courantes les copies non autorisées. On sait que ce livre fut d'abord publié en latin avant d'être traduit en allemand, entre autres, par Brant lui-même. On peut penser qu'il avait forcément atteint les milieux germanophiles et / ou humanistes flamands, Bosch en étant l'indice le plus sûr concernant les élites artistiques, même si son inspiration est sensiblement différente et infiniment plus profonde. Le livre de Brant, au sel évident, s'acharne à dénoncer la vanité humaine sous toutes ses formes et finit par constituer un modèle historique de texte moralisateur voire conservateur pour peu que l'on ne voie pas là un simple pléonasme. Si les travers classiques de la vanité humaine y sont naturellement stigmatisés, c'est en effet aussi le cas de toutes les aventures intellectuelles et scientifiques. Bien sûr, auteurs de livres inutiles (le tout premier chapitre), enseignants incultes, « études qui ne mènent à rien » (chapitre 27), parents démissionnaires sont allègrement stipendiés, mais aussi : explorateurs, antéchrists, participants des Carnavals, paysans spéculateurs, artisans perdant le sens du travail bien fait (ah! autrefois...), amasseurs de livres non lus (parmi lesquels Brant a l'élégance de se placer), etc., sans parler des défauts « de base » : mensonge, ingratitude, avarice, ou encore, bien sûr, imprévoyance... Ne redoutant aucune vengeance mesquine, il ose même s'en prendre aux imprimeurs et à leurs ouvriers, tous jugés portés à la paresse voire à la boisson et laissant passer d'innombrables coquilles.

On se situe bien, néanmoins, non seulement devant un texte de forte inspiration chrétienne pré-réformée, mais aussi malgré tout, humaniste : ainsi des références, plus ou moins explicites, sont-elles faites en très grand nombre aux récits mythologiques et sans doute à d'autres sources encore. Pour un artiste, la lecture d'un tel texte ne pouvait qu'être génératrice d'anxiété. Si tout ce qui n'est pas comportement chrétien fondamental et austérité courante est vanité, qu'en est-il de l'art ? Patinir, esprit manifestement inquiet et sans doute sceptique, a certainement été habité de ces inquiétudes proches de celles de bien de nos artistes contemporains à la sensibilité plutôt sociale ou environnementale, lorsqu'ils constatent que leurs œuvres ne peuvent être acquises que par les détenteurs des plus gros

revenus et sans doute à la tête des activités les plus prédatrices socialement ou écologiquement. Car il n'est pas possible que ce type de réflexion n'ait pas agité les esprits des peintres comme cela avait déjà été le cas pour les poètes et les philosophes. Encore qu'il faille cependant relever que les peintures et autres œuvres d'art ne figurent pas parmi les attributs du luxe systématiquement vilipendés par Brant. Ce sont surtout les constructions ostentatoires, les chiens et autres impedimenta de la chasse, les vêtements, les bijoux précieux et les livres. Ce qui éclaire sur le climat culturel *réel* de l'époque, sachant que, bien sûr, n'existent encore ni la notion de culture, ni celle d'activité artistique. On le sait aujourd'hui la hiérarchie entre les « activités » ou « productions » dites culturelles n'est assurément pas la même que de nos jours. L'organisation d'un grand banquet, d'un tournoi vaut largement une belle peinture, même – et surtout – si ce sont les mêmes « artistes » qui en sont chargés. « L'art doit soutenir l'essor de la piété ou accompagner les plaisirs mondains ; on ne le conçoit pas encore comme beauté pure »[438] observe Johan Huizinga

Et comme ce fut le cas avec d'autres textes dans une veine identique produits par les grands esprits de l'époque, il est utile de noter que Brant, malgré ces démonstrations discrètes de culture savante, veilla non seulement à écrire en langue courante, mais à faire accompagner son texte de gravures qui en ont facilité l'accès aux non « lettrés » et aux analphabètes. Ces illustrations sont parfois attribuées à Brant lui-même, d'autres fois à Dürer, au moins pour plusieurs d'entre elles (soixante-dix sept selon Anzelewski). Une observation attentive de ces gravures sur bois au trait fort n'est pas sans intérêt pour notre sujet. Si ces gravures dépeignent le plus souvent des scènes urbaines et même intérieures, certaines comportent des paysages. Ces derniers, de type collinaire, font souvent écho au paysage rhénan et patinirien : petits oratoires au bord de chemin serpentant, champs au labour, arbres grêles et isolés de bois et bosquets, buttes étagées, collines surmontées de châteaux, nuées complexes, et même quelques rochers verticaux appelés sans doute autant par le cadre graphique que par l'inspiration elle-même, etc. Une de ces gravures retient particulièrement notre attention, celle qui illustre le chapitre 24 (p.91) « De porter sur soi tous les soucis du monde ». Dans un médaillon posé au dos d'un homme pliant sous le poids de ce fardeau, il s'agit assez exactement d'un paysage estuarien comme Patinir nous y a habitués :

[438] In *L'Automne du Moyen Age*, op. cit. p. 20. Il poursuit immédiatement en estimant qu'« on pourrait risquer le paradoxe que le moyen âge n'a connu qu'un art appliqué. La signification et la destination avaient toujours le pas sur la valeur purement esthétique. »

chemins côtiers, villes portuaires, embarcations diverses, caps et promontoires, horizon lointain et aplani. Ce chapitre brocarde « celui qui prétendrait / mettre des gants aux chiens / et empêcher les oies / de s'en aller pieds nus, / qui voudrait balayer / la poussière des routes, / niveler les montagnes / et raser les vallées ». Ce naïf ne trouverait « aucun apaisement / ni repos nulle part ». S'adressant à ce compère, Brant lui demande d'ailleurs directement : « Que te servira-t-il / de monter sur un trône / si ton âme plus tard / descendait aux enfers ? » Au-delà de ces exhortations rebattues, on doit constater que le type de grand paysage estuarien que représente fréquemment Patinir est spontanément assimilé par un moralisateur comme Brant, qui a certainement déterminé les choix iconiques de ces illustrations, à un univers de complexité, de préoccupations, de « soucis » et non à un simple monde de luxe babylonien comme on aurait pu être tenté de le penser. Cette interprétation, si elle est appropriée, confirmerait l'intention patinirienne qui serait de respecter et sans doute concilier les deux Cités.

A l'âge adulte, Patinir est aussi le contemporain de la parution d'un texte majeur de la littérature flamande : l'*Elckerlijc* (« Chacun »), texte qui fit vite grand bruit aux Pays-Bas (plusieurs impressions autour de l'année 1500). Certains historiens de la littérature estiment que cette œuvre aurait eu une audience internationale et aurait même inspiré la création du célèbre *yeoman* anglais, le dernier avatar ayant été le *Jedermann* d'Hofmannstahl. C'est l'histoire d'un homme aisé qui a conservé pour lui ses richesses sans les consacrer à de bonnes œuvres. Au terme de sa vie, il est menacé par la mort elle-même d'un bien sombre destin après son trépas. Liliane Wouters, évoque ainsi la fin de cette édifiante histoire : « Finalement, la Connaissance l'envoie à la Confession, ce qui redonne aussitôt la santé à sa faible vertu, qui pourra l'accompagner dans son pèlerinage vers la mort. / Mais la rhétorique ne visait pas exclusivement à dissiper de façon rationnelle les doutes terrestres. Elle tentait aussi de susciter des réconciliations plus positives avec la vie matérielle : si le diable en faisait un mauvais usage, depuis le péché originel, pour tendre sans cesse des pièges à l'homme faible, la terre restait néanmoins, en dernière analyse, le paradis – hélas perdu – créé par Dieu pour l'éternité. Et, dans ce jardin d'Eden, on pouvait trouver du plaisir, un plaisir jamais plus remis en question, même s'il fallait prêter une attention extrême aux mauvais coups du diable. C'était précisément dans la nature que l'on pouvait trouver des forces, des dérivatifs et des passe-temps permettant de lutter contre la mélancolie, qui est si souvent l'antichambre d'un égarement

misérable au royaume des enfers. La terre et les biens matériels constituent également un remède, accordé aussi spontanément par Dieu que tous ses bienfaits spirituels »[439]. Un homme comme Patinir, attaché à la terre, surtout non idéalisée, n'a pas pu ne pas être sensible à une telle morale.

Erasme est donc loin d'être le seul inspirateur de l'art flamand de son temps, et encore moins de tous ses peintres. Marlier le note lui-même en indiquant qu'il a « complètement écarté les peintres qui, tels Joachim Patenier et les autres paysagistes de la première moitié du XVIe siècle, ne paraissent guère avoir eu d'affinités avec l'auteur des Adages »[440].

Cette observation est doublement intéressante. Elle témoigne de ce que Marlier, historien de l'art belge, considère Patinir surtout comme un paysagiste. C'est donc oublier l'ambiguïté souvent relevée chez Patinir qui reste un peintre de sujets religieux. Marlier aurait pu s'intéresser, par exemple, à ses *Saint Jérôme*. Car l'intérêt de Patinir ou de ses commanditaires pour saint Jérôme est un choix d'époque et sans doute un choix « érasmien », alors que, ainsi que le note Georges Marlier lui-même (p.171) jusqu'à la fin du XVe siècle, les élites préféraient saint Augustin. Saint Jérôme, traducteur de la Bible, auteur de la Vulgate, grand lettré, solitaire pratiquant l'ascèse au désert et résistant aux tentations, devient un modèle pour « tous les religieux animés d'une soif de renouveau et de non moins vives préoccupations morales » mais aussi soucieux de mettre « fin à l'ignorance et aux mœurs dégradées du bas clergé ». L'opposition saint Jérôme - saint Augustin reviendra au premier plan en 1517 lorsque Luther, constatant son estime décroissante pour Erasme, note que celui-ci choisit le premier « avec ses cinq langues » contre le second « qui n'en savait qu'une ». Georges Marlier fait d'ailleurs de saint Jérôme « le patron des humanistes chrétiens », formule qu'il donne en titre au chapitre consacré justement aux peintures de ce saint dès lors emblématique. Ce sont cependant d'autres raisons qui pousseraient à estimer qu'Erasme n'a guère dû être sensible à une œuvre comme celle de Patinir si jamais il l'a connue. Profondément admiratif de Dürer, Erasme aime les œuvres didactiques aux contours précis. Il semble s'intéresser surtout au graveur, au portraitiste réaliste. Au-delà des douces représentations mariales, l'univers patinirien lui aurait sans doute paru inutilement confus. L'hypothèse d'une éventuelle réflexion sur le temps dans

[439] *Bréviaire des Pays-Bas, Anthologie de la littérature néerlandaise du XIIIe au XVe siècle*, Editions universitaires, 1973, (p.124-125).
[440] *Op. cit.*, p. 4

une œuvre perçue comme très subalterne lui aurait sans doute complètement échappé. La spiritualité érasmienne, essentiellement lettrée, pieuse et moralisatrice, s'inscrit spontanément, nous semble-t-il, dans une conception du temps biblique, donc strictement linéaire, et tournée vers une rédemption sur la proximité de laquelle il ne souhaite toutefois pas se prononcer.

Causeurs et chevaliers

Revenons à Georges Marlier pour signaler qu'il indique écarter également de l'influence d'Erasme « des maniéristes comme Josse Van Cleve, Lancelot Blondel, Jan de Beer et quantités d'autres, dont on voit mal par quel côté ils auraient pu accrocher l'attention d'Erasme et dont les œuvres ne présentent aucun point de contacts avec ses écrits ». Tout cela fait donc du monde. Georges Marlier dresse d'ailleurs un panorama de la peinture flamande au temps d'Erasme comportant trois grandes catégories. D'abord viennent les « archaïsants » suiveurs d'Albert Bouts, son père et Hugo Van Der Gœs, David, « glas sonore du quinzième siècle dans une cité vieillissante », Jan Provost et la génération suivante : Benson, Isenbrant, Cornelis. La deuxième catégorie serait celle des « italianisants et petits maîtres maniéristes » séduits par les thèmes attrayants de la mythologie, le vocabulaire classique, les accessoires frivoles, les vêtements compliqués, ou plus décoratifs : Gossaert, Van Orley. Enfin, entre les deux, se présenterait, avec Bosch, une peinture anticonformiste à l'audace et l'irrévérence très grandes, « trahissant les angoisses des âmes devant les dangers qui menacent la foi chrétienne ». Quant à Patinir, il a droit, une nouvelle fois, à un statut particulier : « il transpose en termes picturaux les doctrines platoniciennes de Paracelse, mais s'avère incapable d'exalter la figure humaine, de stimuler le sentiment religieux ou de prendre position devant les problèmes de la vie sociale ». Incapable, peu désireux ou les abordant d'une autre façon ?...

Entre le grand humanisme et la culture populaire, il y a forcément place pour la littérature flamande elle-même. Quelle connaissance un peintre comme Patinir pouvait-il en avoir ? Jusqu'où résonne-t-elle dans son œuvre ? Allons au plus évident. Le thème récurrent dans ses paysages de deux petits personnages devisant en marchant de conserve fait forcément penser à deux héros quasi nationaux de l'époque, Jacques et Martin du *Témoignage de Jan,* poème de Jan Van Bœndale, influent secrétaire de la ville d'Anvers, et

admirateur de Maerlant lequel avait converti au XIIIe siècle la plupart du savoir de l'époque en moyen néerlandais. Une des œuvres importantes de cet érudit est cependant le *Wapene Martijn* (« Hélas! Martin ») ainsi intitulé en raison des mots d'ouverture. Il s'agit déjà d'un dialogue sur le cours des choses entre le poète lui-même et un interlocuteur nommé Martin. Dans le style de la série de Maerlant, Bœndale propose un dialogue entre Jan et Wouters qui conversent au cours d'une promenade dans les environs d'Anvers. L'image de l'époque qui s'en dégage est plutôt bonhomme même (surtout !) si apparaissent les thèmes classiques du clergé négligeant ses tâches, des femmes capricieuses, des hommes cupides et loups pour l'homme, etc. Son *Miroir du laïc* exprime le souhait de n'être « pas perpétuellement sous tutelle de l'Eglise », revendiquant une « éthique profane » (« pragmatique ») mais sans anticléricalisme (respect de la foi et des valeurs classiques). C'est un des écrits en moyen néerlandais les plus répandus à l'époque (20 000 vers). Influence directe de telles œuvres ? Pénétration préalable de celles-ci dans les bases culturelles populaires ? Existence dans ces dernières de traditions qui auraient, à l'inverse, inspiré ces œuvres de littérature écrite et seraient parvenues à Patinir par d'autres voies ? Nous reconnaissons ne pas pouvoir trancher mais juste devoir constater une évidente résonance dans l'œuvre de Patinir avec ces classiques de la littérature flamande vernaculaire.

L'époque même de Patinir est cependant, déjà ! celle du développement d'une imprimerie intensive (fin de l'imprimerie locale) avec une production littéraire de masse que Lilian Wouters qualifie parfois de « nouveau roman » publié à la chaîne, y compris en langue étrangère pour l'exportation (et, sans doute, les colonies étrangères représentées sur la place). Des « éditeurs » professionnels rémunèrent des auteurs en vue de satisfaire un public large et de moins en moins différencié. Elle évoque ainsi une « prosaïsation des textes populaires anciens » mais aussi un retour du roman de chevalerie adapté toutefois aux tendances nouvelles : le chevalier doit désormais être solvable et l'affaire se termine généralement sans drame, avec un mariage aventureux et une grande indépendance morale des personnages, audace à laquelle peut s'identifier un lecteur nouveau : le marchand entreprenant. Mais si Patinir est respectueux de l'image du lettré, comme on l'a vu avec saint Jérôme et sainte Catherine, il semble plus sensible à la culture orale et ses petits personnages à la philosophie solide. Il faut, pour bien en apprécier la

portée, se rappeler que, occupation aidant, le thiois, ancêtre du néerlandais[441], n'était pas la langue des élites aristocratiques, mais la langue des gens du peuple. Si certaines mentions des frères Van Eyck, notamment celle si célèbre du portrait des époux Arnolfini, sont en latin, sa signature est en bas-allemand. Une double culture sur une double base linguistique semble donc s'être progressivement installée dans cette région d'Europe : celles de l'élite aristocratique, francophone, et longtemps tournée vers les récits de chevalerie ou la littérature courtoise, celle des bourgeois et de leur entourage qui produira peu à peu dans la langue populaire propre des œuvres majeures, dans le double champ profane et spirituel.

Gueux, géants, douleurs, montagnes et escaliers magiques, ponts funestes

L'influence de la culture populaire, à la dimension symbolique forte mais aussi complexe, ne saurait évidemment être sous-estimée. Prenons le cas de saint Christophe qui a inspiré à Patinir une œuvre si forte. Lui-même géant, saint Christophe est un saint important en Flandres, pays des géants. Ils semblent figurer assez tôt dans les rangs des corporations participant aux différentes processions de la vie liturgique ou festive flamande. La véritable origine des géants est d'ailleurs fort discutée. Pour les uns, ils apparaîtraient à l'occasion de l'occupation par des troupes venues d'Espagne, pays où ils seraient déjà documentés de longue date, pour d'autres ils viendraient au contraire de divinités nordiques (Odin) apportées à l'occasion des invasions Reuzes deux siècles avant César et seraient donc liés aux invasions vikings, d'autres encore les rattachent à la mythologie germano-rhénane (Wotan), d'autres enfin invoquent le mythe de Gargantua à la racine confuse. Plus prudent, toutefois, certains signalent qu'il y a eu des géants dans presque toutes les cultures (Atlas, Hercule, Samson, Goliath, les Anaquites ou les Hittites selon la Bible etc.) et que la Flandre n'a fait que les utiliser à sa façon ou avoir les siens comme bien d'autres. Enfin, saint Christophe aurait pu avoir, tout simplement, son propre culte lequel n'aurait fait que résonner avec celui des géants. Pour Bernard Coussée[442], « la fin du XIVe siècle est une période favorable pour saint Christophe que l'on voit régulièrement apparaître dans

[441] Ce n'est qu'à la fin du XVe siècle qu'apparaît le terme « néerlandais ». On recourait au mot « thiois » – langue du peuple – pour désigner l'ensemble des dialectes moyen néerlandais parlés au Moyen Age. On distingue généralement le vieux néerlandais, langue archaïque, du moyen néerlandais.

[442] *Légendes et croyances en Flandre,* CEM Editions, Raimbeaucourt, France 1997, p.94.

les *ommegang* [processions]. Il préfigure ainsi les géants processionnels qui vont se promener dans toute la Flandre durant les XVe et XVIe siècles ». Après des considérations sur le rapport entre le saint « et Sirius, l'étoile alpha du grand chien dont le coucher héliaque (13 mai) et le lever héliaque (25 juillet) coïncident avec les deux fêtes connues du christophore », il note une « symétrie calendaire avec saint Blaise ». Cette symétrie « autorise à voir dans ces deux personnages des géants mythologiques qui aident le soleil à traverser la Voie lactée ». Des occurrences calendaires avec saint Jacques et saint Josse permettent en outre « de développer un rapport certain avec le coq, oiseau caniculaire par excellence ». Nous sommes entraînés ici sur un terrain qui nous est peu familier et sur lequel il nous est donc difficile de nous prononcer. En revanche, un tel terrain ne pourrait être éludé s'il s'avérait avoir une incidence sur l'interprétation patinirienne. Il ne semble pas que ce soit le cas, puisque, justement, les œuvres dont nous disposons ne semblent pas faire écho, du moins directement et de façon palpable, au champ et aux éléments sémiologiques mentionnés dans ces passages de M. Coussée.

Il faut mentionner, toutefois, le personnage légendaire de Gayant[443], bon géant fils de bûcheron et à tête d'ours, qui, après avoir sauvé de mille périls les trois filles d'un roi, épouse l'une d'elles, « Etoile du matin », laquelle lui fera plusieurs enfants dont le Binbin si cher aux Flamands. Il signale que cette noce est célébrée annuellement « car le jour où Etoile du matin se blottira de nouveau dans les bras de son Gayant, ce sera l'annonce de la conclusion des temps et de la paix éternelle »[444]. Qu'il y ait ainsi une dimension eschatologique dans la portée symbolique de ces êtres exceptionnels ne peut pas surprendre. Qu'elle soit liée à une sorte de suspension pacifiée du temps est plus étrange. Il convient aussi de relever que, pour Anvers, l'image mythique du géant renvoie à un passé lointain mais concret. L'une des origines possibles du nom même d'Anvers serait un personnage légendaire, Druon Antogonces, qui exigeait un péage sur l'Escaut et coupait les mains aux refusants, d'où « Hand Werp » (littéralement main coupée)[445]. Il aurait eu lui-même les mains coupées par Sylvius Brarbo, parent plus ou moins mythique de Jules César. On trouverait d'ailleurs dans cette légende une force suffisante pour frapper l'esprit d'un enfant futur poète au point qu'il la réexprime ultérieurement, peut-être inconsciemment, dans une de ses œuvres comme *L'Incendie de Sodome et Gomorrhe.*

[443] Voir le romancier Frédéric Tristan et son *Géants et gueux de Flandre* (Balland 1979).
[444] P.35.
[445] Autre étymologie : *anda :* à l'opposé, *werpen :* terre conquise.

Plus généralement, on ne trouve pas dans l'œuvre patinirienne, du moins pas manifestement, de référence aux saints considérés comme *spécifiques* du panthéon flamand : Adrien, Agathe, Albert, Arnold, Eloi, Erasme pour n'en citer qu'un petit nombre. Résultant d'une commande, sa représentation de saint Christophe doit sans doute être interprétée au premier degré (figuration d'un saint protecteur spontanément apprécié dans le contexte des dangers de l'époque). A l'inverse, à l'instar de saint Christophe, les grands saints ou saintes figurés par Patinir ont fait l'objet de cultes localement adaptés : par exemple, pas de filage le jour de la Sainte-Catherine, martyrisée sur une roue. Concernant saint Antoine, il y aurait en Flandres une fusion systématique entre celui de Padoue (les objets perdus) et saint Antoine l'Ermite ou le Grand dont le culte, on l'a vu, a été associé à la lutte contre le mal des ardents plus tard désigné « feu de saint Antoine ».

Mais le culte de ce saint connaît aussi des côtés plus obscurs. Il est notamment associé, en Flandre, à l'élevage du cochon, ce qui en ferait un personnage central de Carnaval. Les porcs des Hospitaliers de Saint-Antoine avaient en effet le droit d'errer dans les rues avec une clochette de telle sorte que porc et clochette devinrent ses attributs. Son nom apparaîtrait souvent gravé sur certains clochers d'églises flamandes, indiquant un rapport avec la sorcellerie (la fameuse tentation). Toujours dans Carnaval, les chars évoquant l'ermite harcelé par les démons auraient été fréquents et... appréciés. Mais, ici encore, rien, semble-t-il, qui permette d'interpréter les représentations patiniriennes ou les dévotions de ses clients comme dépassant les cultes et les figurations traditionnelles, certes adaptés, ou d'y chercher des significations ésotériques spécialement portées par Patinir. Même chose, bien sûr, pour Marie ou « la Madone ». Jacques Toussaert relève l'ampleur du culte marial dans la Flandre médiévale. Même si c'est la figure douloureuse de Marie qui y est mise en avant, d'innombrables formes de culte lui ont été vouées (et le sont encore), il n'y voit « rien de spécifiquement flamand »[446]. C'est en effet au fraticelle Jacopo de Todi que l'on doit, à l'aube du XVIe siècle, la rédaction du *Stabat mater dolorosa.* Toutefois, il note que « la Flandre a apporté à cette dévotion des éléments prépondérants »[447]. C'est un curé de Bruges qui aurait suscité cette dévotion à laquelle Marguerite d'Autriche aurait donné un éclat notable en donnant le nom de Notre-Dame des Sept Douleurs à un couvent d'Annonciades fondées par elle en 1518. Il

[446] Op. cit., p. 283.
[447] *Idem*.

évoque aussi la première étude théologique, à Lille en 1495, sur la théologie de la Vierge, et la production par l'école flamande de nombreuses *pieta* inspirant à leur tour de nombreux autres artistes et créant ainsi un mouvement important et durable. D'une façon générale, Toussaert observe que « le culte marial populaire procède d'une religiosité naïve dont l'accent, pour une part et chez certains individus, conserve une sûreté d"« intention et une crédibilité sans faille ». Mais « tout n'est pas à accepter comme preuve de foi profonde ». Il constate même un « complexe marial » qui s'avère « peu éloigné d'un polythéisme de demi-dieux »[448]. Quelques pages avant, il souligne que « la décomposition numérique des sept douleurs est hors de l'autorité du Magistère ». Il remarque également que « les évangiles apocryphes ont rencontré aux Pays-Bas un vieux fond de mythologie germanique que l'évangélisation par les moines irlandais et la pénétration monachique ont transformé et sublimé »[449]. Notons nous-mêmes que Patinir ne s'inscrit pas, bien au contraire, dans ce courant doloriste. Est-ce de lui-même ? Est-ce que parce qu'il travaille pour une clientèle élitiste soucieuse de se démarquer des conceptions populaires ? De fait, il pratique, comme le raphaëlien Metsys, une esthétique mariale très apaisée et limite étroitement ses représentations aux récits évangéliques et, au plus, de ceux de la *Légende Dorée*.

Si Patinir semble donc se tenir quelque peu à l'écart des légendes et autres topos flamands, n'y en a-t-il pas un, au moins, auquel il serait sensible : celui des monts de Flandre ? Plusieurs récits flamands veulent ainsi que, de passage dans une forêt profonde, Roland, le neveu de Charlemagne, ait provoqué la création d'un lac en trépignant de colère puis, en battant la semelle, l'apparition de ces monts de Flandre. Il semble, en fait, que si cette légende est fréquemment invoquée dans le Nord, elle l'est dans toute la France, faisant écho au mythe du géant modeleur de paysage[450]. Si, en Flandre, tout ce qui touche au géant semble résonner d'une façon particulière, il est donc possible que ce phénomène ait accentué l'impact de ces étranges roches de la Meuse sur l'esprit du jeune Patinir. Autre écho possible au corpus légendaire flamand : les escaliers, si nombreux chez Patinir. Un autre faiseur de montagne est, justement, Gargantua, hôte des meuniers, habitant de palais souterrains aux nombreux escaliers. Souvent associé à saint

[448] *Idem*, p. 287.
[449] *Idem*, p. 283.
[450] Dans le Dauphiné, un rocher très patinirien est appelé « dent de Gargantua », reproduction d'une gravure d'époque, in *La France mythologique,* sous la direction d'Henri Donteville, Cercle du livre précieux, Tchou Editeur, 1966.

Christophe, il serait rattaché au panthéon gaulois par le poète Lemaire de Belge dans ses *Illustrations de la Gaule et Singularités de Troie* (1509-1512). Mais les escaliers, topos de l'inconscient s'il en est, sont tout aussi nombreux dans la légende de Gayant puisqu'il doit en descendre de nombreux et à de nombreuses reprises pour sauver les filles du roi ou encore la bonne fée Magloire, également prisonnière du démon caché sous les traits du Petit-Père-Bridou.

Ajoutons que l'un des derniers épisodes de cette légende veut que ce soit à un travail d'orfèvrerie magique que Gayant doive de conclure heureusement son aventure. On aborde ici la question controversée de l'origine du nom même de Patinir. Ce nom ne viendrait pas, comme le plus souvent avancé, de la « patine », sorte de pantoufle produite par une catégorie particulière de cordonniers (les patiniers), mais de la « patène », cette soucoupe liturgique destinée à recueillir l'hostie après le mystère de l'eucharistie et nécessairement produit par des orfèvres, corporation emblématique de la ville de Dinant, l'une des villes retenues pour la naissance de Patinir. Dans cette seconde hypothèse, dont la portée symbolique et spirituelle profonde dépasse d'ailleurs largement ce problème, un tel écho dans l'imaginaire enfantin n'est que plus envisageable.

Frédérik Tristan évoque un autre conte, celui d'une autre jeune princesse ensorcelée et qui disparaît toute les nuits à travers, ici encore, de mystérieux escaliers débouchant secrètement dans sa chambre et qui la mènent à de folles danses nocturnes avec des princes l'attendant au bord d'un lac... Et ce romancier de conclure, peut-être un peu hardiment : « C'est à descendre cet escalier qui mène à l'invisible que s'exerceront toutes ces femmes et tous ces hommes de Flandre qui se regrouperont dans les abbayes, les béguinages, dans les confréries et organiseront autour une couronne de dévouement, de courage et de patience »[451].

Bernard Coussée, dans le même ouvrage, évoque aussi différents lieux solitaires et escarpés des Flandres qui auraient, à certaines époques, porté un nom commençant par baal et qu'il rapproche de Baal ou Belzébuth. Ici aussi, qu'en penser ? Inaccessibles aux cultures pacifiantes, refuges des atypiques, des solitaires et des bannis, les montagnes ont toujours frappé les imaginations et généré des appréhensions. Refuge mystique, elles ont

[451] B. Coussée, *op. cit.,* p.127.

souvent, dans les Ecritures, une dimension sacrificielle généralement négative paradoxale (Golgotha, sacrifice d'Isaac) ou quasi magique (sermon sur la montage et transfiguration). Raison de plus, parfois, pour les exorciser par une sacralisation défensive de la même manière que l'Eglise a fréquemment récupéré des rites, des héros ou des lieux païens. Ici encore, mais de très loin, peut-être Patinir a-t-il été sensible aux connotations affectant explicitement ou tacitement les sites collinaires de son enfance.

Les *« nekkers »* doivent aussi être mentionnés. Ce sont des êtres malfaisants qui hantent, en particulier, les arches de pont, les îles et les marais, et qui attireraient les enfants vers un destin mortel. Création de parents pour protéger ces derniers de promenades aventureuses ? Sans doute. S'expliquerait alors la présence mystérieuse et pas vraiment rassurante des nombreux ponts, arches et autres étangs ne passant ou ne débouchant parfois sur rien ! si caractéristiques de Patinir. Et, dans la mesure où l'on a vu que, en nombre de ses tableaux, ils mènent aussi à des lieux de sacrifice païens, il faut aussi rappeler les multiples légendes démoniaques associées aux ponts dans toute la chrétienté. Selon Frédérik Tristan, « nous rencontrons ici une réminiscence de l'époque où les génies ou les esprits des fleuves et des rivières devaient être apaisés avant que l'on se permit de rejoindre l'une de leurs rives à l'autre par un pont »[452]. Mais qui est, au fond, le plus maléfique des deux : le génie des eaux ou celui des ponts ? Les ponts auraient donc bien, en eux-mêmes, une dimension funeste.

Même possible surdétermination d'ailleurs, mais surdétermination seulement, pour les vastes estuaires. C'est que, au-delà de la mythologie des polders et de la bataille, ancienne, contre la mer avec ses travaux pharaoniques, la Flandre retentit périodiquement des échos de raz-de-marée qui envahissent tout ou partie de la côte et notamment les estuaires. Ce fut le cas au début du XVIe siècle avec « les malheurs de 1508-1515 » qui, selon Toussaert, « déterminèrent Charles Quint à remédier à l'état des digues »[453]. L'un des cas les plus ancrés dans la mémoire collective flamande est celui de la cité d'Eck, fondée par de riches marchands à l'époque gallo-romaine dans le marais de l'actuelle Merckeghem (Nord, environs de Saint-Omer) et engloutie au Ve siècle. Mais pourquoi cette persistance ? Justement, peut-être, parce qu'il

[452] *Idem,* p. 217.

[453] Dans Le *Sentiment religieux, la vie et la pratique religieuse des laïcs en Flandre au XIVe, XVe, et début du XVIe siècle, op. cit.*, Jacques Toussaert précise que des indulgences furent instituées en faveur de quiconque aiderait à leur reconstruction, indulgences dont « le pape se fit d'ailleurs attribuer le tiers à et à l'avance » (P. 343.).

s'agissait de marchands commerçant, qui plus est, avec la grande et mystérieuse cité de Rome, laquelle n'était pas encore associée au cœur de la chrétienté. Car ces catastrophes maritimes peuvent avoir un caractère expiatoire, par exemple à l'encontre de demeures abritant des seigneurs indignes ou des rites orgiaques (château de Téteghem). S'ajoutent alors à ces légendes celles de villes soudainement submergées, de cloches continuant à sonner leur tocsin dans les profondeurs englouties et qu'entendent parfois les marcheurs nocturnes.

Ici encore, la prudence est requise : nous ne sommes sans doute que devant les versions flamandes d'un mythe universel, celui du continent englouti : déluge, Atlantide, etc. Et, une fois encore, on doit constater que Patinir se tient à l'écart en ne consentant que des échos plus ou mois lointains, plus ou moins inconscients, sans doute. On pourrait ainsi poursuivre cette énumération éliminative des thèmes flamands non repris par Patinir, en une sorte d'« iconologie négative »[454]. Elle ne manquerait pas d'intérêt puisque permettant très certainement de confirmer que ce peintre surprenant, assez éloigné des canons esthétiques aristocratiques de son époque au-delà d'un corpus limité quoique majeur (quelques livres essentiels des Ecritures saintes, la *Légende Dorée*, un symbolisme ésotérique mais – comme souvent – convenu, quelques échos de la mythologie et de la philosophie antique), l'était aussi des récits populaires, quoique les connaissant bien les uns et les autres et n'y étant pas insensible. Même chose encore pour les échos des croisades qui, en Flandre comme ailleurs, ont produit leur lot de récits héroïques et mythiques avec, par exemple, « le comte Baldwyn de Flandre et de Hainaut, premier Basileus franc de l'empire d'orient » malheureusement « séparé de sa femme, la douce et tendre Marie-Champagne qu'il avait tant chérie » mais qui, avec ses « hauts barons » sut résister au « cruel tsar des Bulgares, Kalojan le Terrible »[455].

[454] Notons juste que l'on ne semble ainsi trouver dans l'œuvre de Patinir d'allusion ni à la nonne Béatrix héroïne d'un très beau poème anonyme (après quinze ans de vie pécheresse cette nonne revient au couvent où personne n'avait remarqué sa désertion, la Vierge Marie ayant pris sa place), ni à l'étonnante légende d'Halewyn, la « céphalophore » (qui dîne à table avec la tête coupée de son séducteur diabolique), deux légendes auxquelles la culture flamande paraît très attachée. Signalons enfin ce paradoxe qu'il existerait en Flandre un culte de saint Winc dont, au XVIIe siècle, quelques prélats se sont inquiétés qu'il soit associé dans les campagnes à des bains « culs nus ». Il y aurait là une relation possible avec les « kakkers » si souvent attribués à Patinir quoique, justement, ils ne soient pas toujours faciles à trouver dans les oeuvres disponibles comme il a été remarqué plus haut.

[455] Eric Vanneufville, *Contes et légendes de Flandres et de Picardie*, Ed. France Empire, 1997, p. 4.

La légende croisée a pourtant de légitimes raisons de marquer particulièrement l'imaginaire flamand, notamment avec ce sous-produit historique de la croisade que constitue l'affaire des Templiers. On sait que les premiers chevaliers du Temple étaient possesseurs de châteaux en Flandre : les Payens, Geoffroy, Saint-Omer et autres Godemar, Roral, Mondidier, Bisol... Des relations fortes s'instaurèrent entre la Flandre et Jérusalem. Or même si les Templiers flamands ont été tenus à l'écart de la tragique persécution de l'Ordre, ils n'ont pas toujours bonne presse, loin de là, dans les récits légendaires flamands. Nombreux sont ainsi les châteaux où, par exemple, se déroulent des orgies imposées par les moines soldats aux jeunes filles dans les jours précédant leur mariage. Ainsi dans *Le Pinson et le Templier :* « Les templiers étaient de mauvais moines, occupés de tous les plaisirs et songeant plus souvent au diable qu'au bon Dieu »[456].

Le monde de citadelles, châteaux, temples circulaires, autels et autres édifices mystérieux et ambigus qui émaillent, plus que chez d'autres et avec une mystère lointain, le paysage patinirien, renvoie-t-il à un imaginaire enfantin peuplé de récits de la croisade ou engendrés par celle-ci ? Car on sait que la croisade non seulement généra sa propre mythologie mais familiarisa avec celles du Moyen-Orient et en ranima de plus anciennes. Comme toujours avec les récits légendaires et mythiques, récits des origines ou des grandes époques, c'est donc une temporalité confuse mais profonde et complexe qui pénètre l'œuvre de Patinir et l'inspire.

Dévotion urbaine et mystique du désert

Le XIVe aurait été le siècle d'un important développement de la piété populaire et le XVe d'une piété personnelle. Ces poussées s'expliqueraient en partie par l'angoisse et les calamités de ces temps ainsi que par les déchirements de l'Eglise elle-même avec le Grand schisme mais aussi les différents mouvements millénaristes parfois violents. Stimulée par l'angoisse, la piété se développe, mais, justement, elle est personnelle, d'où deux problèmes : elle ne nécessite pas l'appui du clergé et, surtout, elle s'affranchit de son contrôle comme le note Huizinga. C'est donc une nouvelle période de laïcisation de la vie spirituelle. C'est d'ailleurs l'époque où plusieurs idéologues identifient l'Eglise non plus à l'appareil mais à la « multitude » (l'Eglise est la totalité des chrétiens) qui peut aller jusqu'à la notion de

[456] *Op. cit.*, p. 221.

sacerdoce universel. L'Eglise redoute la porte ouverte aux dérives, aux hérésies. La Réforme luthérienne profitera largement de cette dynamique que l'Eglise n'aura pas su canaliser. Et cette fonction de contrôle risque de lui être rognée par son comparse ambigu : l'Etat. L'Etat a sa dynamique et sa logique propres et autonomes. Il est plus potentiellement laïc, même s'il trouve encore dans la religion sa légitimité fondamentale par le sacre royal et dans l'Eglise un instrument efficace de contrôle social tant qu'il n'a pas mis complètement en place le sien. Celui-ci ne viendra que beaucoup plus tard, lorsque, en marge de la Justice déjà largement laïcisée et d'une centralisation politique et donc institutionnelle soulignée par bien des auteurs[457], l'enseignement deviendra largement une affaire publique. L'Eglise le sait et a beaucoup à perdre avec cette laïcisation tendancielle de l'action publique mais aussi de la pensée, voire sa paganisation avec, par exemple, autour de Philippe le Bon, cet ordre constitué avec l'étrange symbole de la « Toison d'or », appellation bien délicate à justifier, comme le rappelle Bertrand Schnerb.

Où Patinir, peintre inspiré mêlant poésie et âpreté mais tolérant, se situe-t-il ? Est-ce sous l'influence de la spiritualité rhénane et scaldoise ? L'austérité et le lyrisme mêlés d'une partie importante (mais pas unique, rappelons-le) des paysages de Patinir renvoient-ils *directement* à la mystique rhénane et flamande ? L'influence est certaine. Au moins deux thèmes permettent de la mettre en évidence. Le premier est celui de la mystique du désert illustrée par ses nombreux saint Jérôme et autres saints ermites (Antoine, Madeleine, Christophe avec sa hutte au bord de l'eau). Le second est celui du calme et du repos. C'est Johan Huizinga qui nous met sur la piste en nous rappelant Thomas a Kempis qui « recherchait la paix en toute chose »[458]. Comment, ainsi, ne pas penser aux nombreux *Repos pendant la fuite en Egypte* de Patinir devant cette citation de l'auteur de *L'Imitation de Jésus-Christ* : « Oh, qu'il est salutaire, qu'il est agréable et doux de s'asseoir dans la solitude et de se taire et de parler avec Dieu »[459]. D'autres thèmes, souvent corrélés, de la

[457] C'est le cas de nombreux passages de *L'Etat bourguignon* de Pascal Schnerb, et en particulier le chapitre 16, « Le gouvernement de le l'Etat bourguignon » (p. 228-261) et sa composante « Les moyens de la centralisation » (p. 257 et suiv.). Et, dans *L'Histoire de la Wallonie* (sous la direction de Bruno Demoulin et Jean-Louis Kupper, Toulouse, Privat, 2004), Jean-Marie Cauchies estime que « l'œuvre centralisatrice bourguignonne brille par la mise en place, pas toujours *ex nihilo*, de structures et de fonctions qui viennent coiffer ce qui existe déjà » (p. 155).

[458] In *L'Automne du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 235.

[459] Extrait et traduit par J. Huizinga de *Soliloquium animae,* in *Opera omnia*, éd. M.J. Pohl, fribourg, 1902-10, vol. 1, p. 230. Notons toutefois que le Kempis de *L'Imitation* n'est guère naturaliste, on n'ose pas dire « par nature » s'agissant justement de mystique. Le discours mystique, relation directe de l'homme à Dieu (les *Noces spirituelles* de Ruysbroeck) avec, souvent, une forte évocation du corps (la figure récurrente de la nudité dans l'union mystique

mystique rhénane peuvent encore être retrouvés chez Patinir mais sans qu'on puisse affirmer qu'ils ne peuvent venir que d'elle et surtout que Patinir les ait intégrés dans le sens qu'elle leur donne. On pense notamment au *Burg* (château) et peut-être au *Grundig* (fond) si chers à Maître Eckart. Le temps constitue également une composante significative de l'œuvre de Tauler. Enfin, pour un peintre identifié comme le créateur du paysage « vu d'oiseau », comment ne pas mentionner «Tel un Aigle » de Suso pour qui la sagesse « planait dans les hauteurs d'un ciel nuageux »[460].

Quant au temps, s'il est une catégorie de la pensée eckhartienne, il l'est de façon curieusement synecdotique ou « fractale », où macrocosme et microsome temporels se rejoignent : « Les jours qui se sont écoulés depuis 6 ou 7 jours et les jours qui ont été il y a dix mille ans sont aussi proches du jour d'aujourd'hui que le jour qui fut hier »[461]. Il s'inscrit aussi dans une logique d'ascèse, susceptible de toucher notre paysagiste :

« Laisse lieu,
laisse temps,
et l'image également,
Prends sans chemin
Le sentier étroit
Ainsi viendras-tu à l'empreinte du désert ! »
(Poème, strophe VII)[462]

Concernant Ruysbroeck, plus encore que le texte, c'est sa figure même qui a pu compter puisque est indéfectiblement attaché à son image son choix de l'érémitisme à Grœndale. Et ce Flamand, ce Thiois du Brabant a écrit son œuvre considérable en moyen néerlandais. C'est aussi un homme resté proche de la piété populaire. Il ne vient pas de l'Université, du monde des clercs. Il est souvent bien près de l'hérésie plus par inculture théologique estime-t-on que par intention[463]. Sa figure et sa posture ont certainement

d'Hadewijch) est rarement sensible au paysage courant. Il l'est par contre au jardin parfait et allégorique, l'*hortus conclusus*. On y trouve également une évocation fréquente et touchante de la succession des saisons.

[460] Cité par J. Huizinga, *op. cit* . p. 223.

[461] In *L'Etincelle de l'âme*, traduction Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Albin Michel, 1998, Sermon 10.

[462] Maître Eckhart, *Les Traités et le poème,* traduction Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Albin Michel, 1995.

[463] Dans son *Temps des Réformes*, Pierre Chaunu signale l'appartenance de Ruysbrœk à la « retombée nominaliste » de la pensée scolastique » dont l'essentiel lui paraît être « la liaison mysticisme - piété populaire, très particulièrement par le biais de la *devotio moderna* ». Il poursuit immédiatement : « Le XIVe siècle rejette progressivement une millénaire bipolarité. L'*idiota* revendique contre le clerc. La relation à Dieu n'est pas le monopole des savants et des

marqué les esprits les plus simples, à considérer que le milieu de Patinir, au moins dans son enfance, fasse partie de ces derniers, et forcément les autres, en particulier en Flandres. Il a sans doute aussi contribué à populariser certaines images, directement empruntées à la mystique rhénane, telles que la déité devenue « mer sans fond », « profondeur abyssale », « sauvage désert ».

C'est donc autant le lyrisme et l'âpreté que le vide, ce dernier souvent relevé dans l'esthétique patinirienne, qui feraient écho à la mystique rhénane. Viennent-ils pour autant directement de cette veine spirituelle très particulière du Nord de l'Europe ? Tel ne semble pas être clairement le cas. Une fois encore, certaines inspirations ne sont pas, loin de là, le fait de la seule littérature, même spirituelle. C'est le cas, par exemple, de la mélancolie à laquelle est si souvent associé le paysage en général. On doit noter que justement, à l'époque de Patinir, l'une des fonctions quasi officielle de la littérature socialisée (celle des « rhétoriqueurs flamands » puis des Chambres de rhétorique et leur conception « bourgeoise » de l'humanisme, mais aussi celle du théâtre populaire et des pouys) est de lutter contre la mélancolie. Encore qu'il faille peut-être envisager que le terme mélancolie, désormais assez proche de spleen, ait eu à l'époque un sens plus dur, plus proche de la bile noire et donc de l'angoisse voire de la désespérance. On assisterait alors à un basculement, celui, justement du passage de cette angoisse à une mélancolie plus douce et plus rêveuse. C'est l'ensemble du rapport au monde, peu à peu libéré du tragique eschatologique, qui s'exprimerait dans l'ordre de la morosité déjà si présente dans la langueur devenue un topos littéraire avec Charles d'Orléans et notamment de la langueur amoureuse. La sphère intime modélise progressivement le rapport au monde au détriment du religieux collectif et dogmatique, la *devotio moderna* ayant sans doute facilité le mouvement. Le paysage, comme regard distancié sur le monde, a nécessairement sa place dans cette mutation.

De plus, le discours mystique n'est pas, loin de là, le seul à exprimer « un intense sentiment de la poésie des lieux sauvages, de la solitude et du silence qui y règne » puisque cette constatation de Georges Marlier[464] concerne un auteur de Cour s'il en est, Jehan Lemaire de Belges, et en particulier ses Illustrations et singularités. Il poursuit même : « En les lisant, on devine que le temps est proche où un Joachim Patenier traduira dans ses paysages

sages. Le Royaume est ouvert à tous les mendiants de l'Esprit. » (p. 142).
[464] *Op. cit.*, p. 60.

panoramiques – Saint Jérôme au désert par exemple – des émois de ce genre. » Peut-être la mystique rhénane et flamande ne fait-elle que relayer plutôt que ranimer – mais, de toute façon avec quel génie ! – une figure type de la spiritualité non seulement occidentale mais de la spiritualité tout court : l'ermite dans son rude isolement.

Sensibilité flamande

C'est donc une sensibilité flamande plus large qui est en cause chez Patinir. Il faut sans doute l'identifier, par exemple, à cette « certaine tendresse du cœur par laquelle on fond aisément en larmes »[465] dans la *devotio moderna*, laquelle a, certes, pratiqué la littérature mystique mais n'a pas pour autant fait de l'érémitisme une règle de vie, même si elle a, avec les béguinages, développé une pratique tout à fait particulière de quasi-clôture collective et « laïque » en milieu urbain. On peut ainsi penser que ce courant de pensée s'inscrit dans une logique urbaine dont il valorisera une certaine forme de civilité, d'urbanité, finalement assez éloignée de l'authentique exaltation mystique de l'ermite. Après avoir estimé que « la manière dont Gérard David et Joachim Patenier évoquent, avec une foule de touchants détails, le thème du repos de la Vierge durant la fuite en Egypte est bien dans la ligne de cette même piété populaire »[466]. Et reprenant à son tour les topos devenus propres à Patinir, Georges Marlier note[467] qu'« une grande sérénité, un parfait équilibre se dégagent également de bon nombre de paysages de Joachim Patenier ». Et il remarque d'ailleurs lui-même la dualité finalement synthétique (et non antithétique) du paysage de Patinir en notant aussi que « si celui-ci fait souvent appel à son imagination pour évoquer les contrées sauvages et lointaines où les pères du désert mènent leur vie ascétique, en revanche, il a résumé les divers aspects de notre pays en les groupant sous formes de sites panoramiques harmonieusement étagés »[468].

[465] Définition de la foi dans les milieux des Frères de la Vie Commune rapportée par Georges Marlier (p. 156).
[466] *Op. cit.*, p. 156
[467] *Op. cit.*, p. 161.
[468] Puisque nous invoquons fréquemment Max Weber pour ses vues connues concernant l'émergence concomitante du capitalisme (qui, ici, nous intéresse surtout pour la logique du temps dont il est porteur) et de la pensée réformée, il faut mentionner sa remarque concernant « l'inhumanité pathétique » de la doctrine réformée, calviniste surtout, qui ne pouvait manquer d' « engendrer avant tout chez chaque individu le sentiment d'une solitude *inouïe* [souligné par Max Weber]. Dans l'affaire la plus importante de sa vie, le salut éternel, l'homme de la Réforme se voyait astreint à suivre seul son chemin à le rencontre d'un destin tracé pour lui de toute éternité ». Peu d'observations donnent à ce point l'impression d'avoir été écrites pour les petits personnages gravissant, généralement seuls, des sentiers escarpés au milieu de paysages désertiques, tels que les propose Patinir, même s'il n'est pas, à peu d'années près il est vrai, le contemporain exact de cette Réforme. C'est aussi que cette conception du destin était « dans

Il convient donc d'être prudent quant à l'éventuelle influence de la *devotio moderna* sur la sensibilité patinirienne. Si l'on considère, avec Pierre Chaunu, que la spiritualité de la *devotio moderna* était « centrée sur le mystère douloureux de la Passion, sur la contemplation, aidée par l'image sensible, de l'arbre sanglant de la croix »[469], force est en effet de constater qu'il n'y a aucune crucifixion, *pieta* ou descente de croix directement attribuée à Patinir. De toute façon, cette spiritualité va faire place à la nouvelle approche de l'humanisme : « Le XVe siècle finissant va être tenté par une autre lecture humaniste de la Parole de Dieu, une lecture à l'envers. La déroutante Apocalypse un peu négligée, il tombe sur le *corpus* des Epîtres et, bien évidemment, les grandes Epîtres de saint Paul. A partir de là une autre lecture de la Bible commence, une lecture d'après Pentecôte, une lecture du temps de l'attente qui est aussi le temps de la grâce puisque désormais tout est accompli »[470]. Et un peu plus loin : « Pour la *devotio moderna*, l'Ecriture s'organise autour du chemin de la Croix ; (…). De l'imitation *à* l'Enchiridion*,* la Passion est passée du centre à la périphérie. La lecture d'Erasme est une lecture caricaturalement humaniste, moderniste avant la lettre, elle glisse du Golgotha au Sermon sur la Montagne »[471].

Il faut sans doute admettre, d'ailleurs, que, comme en maints autres endroits d'Europe, le paysage religieux d'Anvers est, à la fin du XVe siècle, d'inspirations spirituelles multiples. Une note du même Georges Marlier en donne une idée : « A Anvers, les prédicateurs avaient répandu dans le peuple, à l'exemple d'Alanus de Rupe, les formes multiples du culte marial[472], y compris l'usage du rosaire. De leur côté, les Frères Mineurs anversois propagent sur grande échelle leurs méditations ascétiques. Enfin, les frères du tiers ordre et les Beggards, plus proches encore des couches sociales inférieures, étendent la dévotion jusqu'aux instruments de la passion. La peste de 1487 favorisa le culte du "doux nom de Jésus". Bien de ces courants encadrés étaient justement, on le sait, destinés à canaliser les débordements mystiques incontrôlés dans certains milieux laïcs désireux de s'émanciper d'une tutelle cléricale ou monacale aux comportements souvent jugés peu

l'air ». *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*, Ed. Plon p.160.
[469] In *Le Temps des Réformes,* Paris, Fayard, 1975, p. 338.
[470] *Idem*, p. 339.
[471] *Idem*, p. 356.
[472] Critiqué par Erasme en raison de son caractère doloriste excessif.

dignes de leur statut religieux. Ce fut même une des inspirations maîtresses des béguinages »[473].

Villes et pouvoir

Le nom du comté de Flandre viendrait de *vlaanderen* : prés inondés. L'âpreté peut aussi être l'indice d'une certaine fierté et l'on peut considérer que le paysage patinirien reflète de nombreux traits fondamentaux du monde flamand. Les grandes villes scaldoises[474] avaient ainsi des raisons d'être fières et avaient sans doute intériorisé une certaine autosatisfaction d'avoir été les premières à lutter pour obtenir ce statut de « communes » aux incidences économiques mais aussi politiques – et finalement culturelles – si substantielles. Quel grand d'Europe n'a-t-il pas, en effet, redouté d'affronter ces cités avec leur détermination, leur cohésion, leur richesse et, corporations aidant, leur capacité militaire ? Phénomène bien difficile à comprendre en particulier en France où l'intériorisation de l'absolutisme et du centralisme monarchique ou « révolutionnaire » jacobin a totalement écarté ce modèle de la conscience politique courante. Faut-il rappeler que l'une de ces cités, Bruges, a, en 1486, à la stupéfaction des têtes couronnées ou tiarées du temps, fait prisonnier et retenu captif un empereur, Maximilien en l'occurrence, le temps d'obtenir toutes sortes de gages[475]? Il est vrai que celui-ci s'en vengea dès sa libération en attribuant à Anvers les fameuses prérogatives commerciales qui en firent rapidement, selon Van Mander, la ville opulente et attractive pour les artistes que l'on sait. Quelques années auparavant, la remuante Gand avait fait plier Marie de Bourgogne par le même procédé.

Les premières révoltes communales ont lieu en 958 à Cambrai, Ypres, Bruges et Gand devenues communes régulièrement établies dès le Xe siècle. Leurs représentants sont choisis parmi les corporations, ce qui amène nobles et riches à vouloir entrer dans le corps échevinal et, dès lors, à chercher à, paradoxalement, se faire recevoir dans un métier au nom d'une « maîtrise honoraire ». La corporation devient dès lors une entité complexe tant au plan social que symbolique. Et, comme souvent, il est difficile de savoir qui

[473] *Op. cit.* p166.

[474] Les autres grandes villes scaldoises sont Cambrai, Valenciennes, Condé-sur-Escaut, Tournai, Andernarde (Oudernaarde), Gand (Gent), Termonde.

[475] Johan Huizinga signale même que pendant cette captivité de Maximilien d'Autriche, « le banc de torture fut installé au milieu du marché sur une haute estrapade, à la vue du royal prisonnier » (in *L'automne du Moyen Age*, op. cit. p. 27).

instrumentalise le plus l'autre. L'un des résultats est que, au regard des hautes noblesses et pouvoirs d'Empire, d'Angleterre, de France ou de Bourgogne, de fortes solidarités s'instaurent entre petites noblesses et bourgeoisies, voire petites bourgeoisies artisanales locales. Naît un modèle social radicalement nouveau. Il aura le succès et la fécondité que l'on sait. Le pouvoir tendanciellement absolu n'allait pas y être insensible. Contre une féodalité indisciplinée et archaïque, les corporations, même remuantes, constituaient pour lui, un appui intéressant. Elles deviennent aussi des sources de revenus. Il suffisait aussi de les multiplier... en les divisant. Louis XI promulguera ainsi un grand nombre de « privilèges » de corporations à l'origine de ces « niches fiscales » dont aujourd'hui encore on nous jure la disparition et qui ne cessent pourtant de proliférer !

Cette fierté est d'autant plus sensible que le nom même de cette région du monde, tel qu'il va être véhiculé par les grandes puissances dominantes, ne peut que poser problème du point de vue de l'identité : pays « d'em-bas » ou « d'en-deçà » (ni la Hollande ni la France et pas l'Allemagne, bien sûr), « Ostland » (terre de l'Est, l'Est de qui ?) aujourd'hui « nederland »...[476] En 1447, quand il est envisagé de faire un royaume de cette région, on ne trouve que l'expression « Pays de par-deçà », par opposition aux pays de « par delà » (Bourgogne et Franche-Comté) [477] ! Au XIVe siècle, un chroniqueur qualifie les Pays-Bas de *« partibus inferioribus »*[478]*.* Après la mort de Bruno, frère d'Otton Ier et nommé par lui archevêque de Cologne et duc de Lotharingie, celle-ci est divisée en deux, les régions de l'Est de l'Escaut devenant la « Basse-Lotharingie ». De nombreux ducs de cette Basse Lotharingie se

[476] Dans l'introduction de son livre *From Flanders to Florence, the impact of the Nederlandish Painting, 1400 - 1500* (Yale University Press, 2004), p. X, Paula Nuttal signale que « les Italiens ne faisaient pas de distinction, à l'époque, entre les peuples et les pays du nord de l'Europe comme il apparaît clairement dans la terminologie utilisée en référence à eux. Ils sont évoqués comme *oltramontali* (ultramontains)*, ponenti* (gens de l'Ouest) *ou tedeschi* (Germains), terme utilisé de façon générique pour tous les locuteurs en langage germanique, incluant les Néerlandais. *Fiandra* (Flandres) et *Borgogna* (Bourgogne) était, à l'ère des Pays-Bas bourguignons, considérés comme synonymes. Moins justifiables est la confusion entre *fiandresco* et *francese* (Français) (...), et l'assimilation à des Gaulois de Jan Van Eyck et Rogier van der Weyden par Bartolomeo Fazio. Pendant la Renaissance, une personne aurait entendu par "Flandres" les Pays-Bas méridionaux, l'ère géographique correspondant aujourd'hui à la Belgique actuelle dont elle n'est qu'une seule province (Bruges et Gand sont en Flandres, mais pas Tournai, Bruxelles et Anvers). (...) J'ai pris une liberté pour mon titre avec les Flandres en raison de l'allitération. "From the Southern Netherlands to Florence" ne sonne pas exactement de la même manière que "From Flanders to Florence" – ce qui est, après tout, la façon dont un Italien du quinzième siècle l'aurait formulé » (traduit par nous). Il est intéressant de penser que les Néerlandais du Sud, autodésignant longtemps leur peinture comme « flamande » ont peut-être eux-mêmes été, un temps du moins, sensibles à cette allitération - sans doute flatteuse - dont il faut quand même noter qu'elle fonctionne avec le nom francisé de *Firenze*.

[477] Jean Stenger, in *Les Racines de la Belgique, histoire du sentiment national en Belgique des origines à nos jours,* Editions Racine, 2000, Bruxelles, 2000.

[478] *Idem*.

succèdent, nommés par les empereurs, cet honneur étant la prérogative du duc des Ardennes (dont un Godefroy de Bouillon). Ce titre de duc de Basse Lotharingie, devenu celui de duc de Brabant, passe ensuite aux comtes de Limbourg puis aux comtes de Louvain, ville considérée comme le cœur du duché de Brabant, Bruxelles finissant par en devenir la capitale au milieu du XIIIe. L'indécidabilité onomastique de cette région est donc aussi l'effet de cette structure multicentrique. Négocier un nom commun à toutes ces communes ne pouvait qu'être difficile[479]. Un autre paramètre est à prendre en compte : depuis la fin de l'empire carolingien, Flandre, Brabant et nombreuses de ces provinces sont, autre paradoxe, dans la double vassalité du roi de France et de l'empereur germanique. Cette double vassalité sera fréquemment mise à profit de part et d'autre. Les ducs de Bourgogne ou les Habsbourg ne sont d'ailleurs pas considérés comme les souverains « globaux » des Pays-Bas mais en cumulent les titres : comte de Flandre, duc de Brabant ou de Limbourg, comte de Hainaut etc. Cette litanie toujours impressionnante est donc ambiguë. Donnant une impression d'hégémonie elle ne traduit qu'un pouvoir morcelé. Enfin, ce prince « règne mais ne gouverne pas ».

Ce glacis politique et urbain a lui-même une histoire déjà ancienne et qui intéresse sans doute le paysage patinirien qui en est le reflet à de nombreux égards. De premiers vestiges attestent une présence humaine dès le IIe siècle avant notre ère. En 660, on relève la construction de la première église par un bénédictin irlandais, saint Amand, les moines irlandais ayant particulièrement contribué à la christianisation de cette partie de l'Europe. Le IXe siècle est, pour Anvers comme ailleurs, l'époque des incursions normandes suivies d'une reconstruction parfois attribuée, dans son cas, aux Frisons. Le développement des villes de la région et leurs rivalités aidant, la fin du XIe siècle voit la construction de murailles à Anvers par Godefroy de Bouillon.

La ville est la base du modèle économique, social et politique flamand. En se mobilisant dès les années 900[480], les bourgeois ont rapidement pris conscience de leur potentiel et revendiqué leurs privilèges. Le XIIe siècle a vu se développer ces villes aux marges de l'empire dans un contexte européen

[479] Pendant la période d'appartenance autrichienne, les Habsbourg appelleront leurs possessions flamandes « Pays d'Em-bas » par opposition aux « hautes terres » (l'Autriche elle-même).
[480] Après la décadence romaine, et malgré le contexte de ruine urbaine, Maatsricht et Dinant demeurent des centres commerciaux tandis qu'Arras et Courtrai constituent encore des centres administratifs.

de défrichement, d'assèchement de marais, d'optimisation des techniques agricoles et, ici, de poldérisation. Le tout générait suffisamment de surproduction agricole pour permettre l'approvisionnement et le développement de centres urbains, notamment lorsqu'ils sont bien placés entre le Rhin et une côte assez navigable pour permettre un commerce de plus en plus utile avec l'Angleterre et d'autres pays.

Ce développement est encouragé par l'aristocratie qui accorde des chartes à ces cités et la citoyenneté à leurs habitants. On assiste à une policisation des rapports sociaux avec l'extinction du régime de la vendetta germanique et la fin des procès à ordalies. On passe de la féodalité à de micro-états. Et si la bataille de Bouvines met un terme au développement de la Flandre, le modèle des communes n'en est pas moins installé. Ce sont alors des symboles urbains qui deviennent importants : la maison communale, l'horloge (enjeu d'une querelle entre religieux et laïcs, entre temps de prière – l'heure de l'Angélus est liée aux saisons –, et temps de travail – mesure mécanique stable du temps)[481] et, surtout, le beffroi. On a vu qu'on les retrouve tous, et d'une façon insistante, chez Patinir, même si c'est au cœur de vastes amphithéâtres naturels. C'est qu'à la différence de la tradition biblique, la ville est, en Flandre, lieu de production et de travail. Elle n'est ni un lieu de perdition ni un lieu d'abord dédié au culte. Pour un peintre flamand comme Patinir et, avant lui Van Eyck et tant d'autres, représenter la ville, même de loin et même riche, ce sera célébrer une entité qui contribue activement et vertueusement au monde. La ville flamande est un lieu fort d'appartenance et d'identification, de grande fierté. Pour Patinir, comme pour d'autres Flamands bien sûr, représenter la ville n'aura donc pas la même résonance qu'en France où la permanence d'une culture rurale confère à la ville une dimension symbolique autre. Et s'il y a doute sur le monde, ce sera globalement et pas au prix d'une opposition morale entre ville et campagne[482].

[481] L'instauration du calendrier grégorien, par exemple, n'alla pas sans poser de problèmes. Ainsi l'évêché de Strasbourg le fit-il sien en 1583, la ville elle-même ne l'adoptant que 99 ans après. Les régions catholiques furent généralement plus rapides que les régions gagnées par la Réforme. L'Angleterre élisabéthaine attendit 1752, non sans déclencher des émeutes populaires dites des « onze jours » en raison du slogan « Rendez-nous nos onze jours » (de perte de revenus : il y eut un mois de 19 jours de salaire journalier pour des échéances mensuelles qui, on s'en doute bien, n'avaient pas toujours été reconsidérées. La perte aurait aussi pu être grave pour le fisc anglais qui coupa (presque) la poire en deux et fit démarrer la nouvelle année fiscale le 6 avril (soit au moins 5 jour de sauvés)...comme c'est toujours le cas, illustration institutionnelle majeure de la fameuse non-réversibilité du temps ! Rappelons qu'en 1793, à la nouvelle année révolutionnaire calquée sur l'année... égyptienne durent être rajoutés 5 jours consacrés aux vacances et dénommées les « Sans-Culottides ». .

[482] On sait qu'en Italie, Brunelleschi aura lui aussi donné du bon gouvernement, justement, une vision équilibrant activité rurale et activité urbaine. S'appuyant sur Froissart, Johan Huizinga indique qu'« avant la bataille de Roosebecke, 1382, le dirigeants de l'armée française se

L'Ostrevant, ce pays situé sur la rive gauche de l'Escaut, est vite considéré comme singulier. Entouré par ce dernier, la Scarpe et la Sensée, il fait partie de l'héritage de Charles le Chauve puis est intégré au comté de Flandre et devient ensuite châtellenie pour être enfin vendu au XIIe siècle aux comtes de Hainaut. C'est une « île aux riches abbayes » où les Prémontrés sont largement représentés. Pour Annie Lefèvre, « l'ordre des Prémontrés règle la vie de l'Escaut »[483].

Toutes ces abbayes sont d'importants mécènes. Elles sont tournées vers la Champagne et l'Ile-de-France et contribuent à faire monter vers leur environnement les artistes, les techniques et les styles. En 1131, saint Bernard pose la première pierre de l'abbaye de Vaucelles qui atteindra 140 moines et 300 convers à la moitié du XIIIe siècle. Mais c'est surtout Liège, «l'Athènes du Nord » dit-on, et la vallée de la Meuse qui ont eu le plus grand rayonnement intellectuel et culturel. De nombreux ateliers de copistes s'y installent ainsi que des activités de sculpteurs, d'orfèvres et différents artisanats de luxe. S'y déploiera peu à peu la nouvelle influence française à partir de son université. Le français devient ainsi la langue littéraire mais aussi une langue internationale. Les marchands flamands pratiquent un bilinguisme croissant, phénomène confirmant une porosité entre élites intellectuelles et milieux d'affaires déjà caractéristiques de cette région. Ce bilinguisme sera l'instrument du dialogue et de la rencontre avec les marchands italiens et leur apport déterminant : leurs méthodes commerciales et surtout financières et comptables.

Ces « grandes villes » sont déjà fortement actives au plan industriel (drap, mais aussi toilerie, métallurgie, tannerie, artisanat de luxe...). Cette activité est internationale. C'est à partir du XIe siècle que l'on tisse de la laine en Flandre, et de la laine anglaise surtout. Les foires de Champagne créent par ailleurs des flux d'échanges et d'activité qui survivront au déclin de celles-ci notamment en raison du développement des transports côtiers, fluviaux et routiers. Les gildes sont instituées au cours du XIIIe siècle afin de faciliter l'application des édits concernant les ouvriers, les marchandises et les modes de fabrication, mais elles sont placées sous la surveillance des échevins et

demandent s'il est possible de prendre contre les Flamands l'oriflamme, étendard qui e peut être déployé que pour une cause sacrée. La décision est affirmative parce que les Flamands sont urbanistes, donc infidèles ».

[483] *Histoire d'un fleuve*, Nord Patrimoine Edition, non daté, p. 13.

donc du patriciat. Bruges est longtemps l'unique port important de Flandre et devient le grand entrepôt de l'Europe occidentale.

Politiquement, les comtés de l'Europe du Nord avaient été constitués sur la base du découpage administratif instauré dans les remous du déclin de l'empire romain par les Mérovingiens, détenteurs du pouvoir local depuis la seconde moitié du VIe siècle. Francs saliens restés très attachés au modèle romain, ils ont divisé leurs territoires en districts administratifs (*pagi* ou comtés). Entouré de fonctionnaires assurant diverses tâches administratives, le représentant de l'autorité royale est le Comes. Le traité de Verdun attribue à Charles le Chauve, les territoires situés entre l'Escaut à l'Est et la mer à l'Ouest, quoique de langue germanique. Baudouin (qui enlève Judith, fille de Charles le Chauve) devient, en 863, administrateur du comté de Flandre puis le premier comte de Flandre. Baudouin II, malgré les invasions normandes, étend son territoire, notamment vers le Boulonnais. Commence alors l'extension territoriale, économique et culturelle mouvementée mais aussi prestigieuse que l'on sait. Contenus par les ducs de Normandie, les comtes de Flandre s'approprient les évêchés de Tournai, Thérouanne et Arras et, en 1056, se voient octroyer l'investiture sur les îles de Zélande et les territoires dès lors dénommés Flandre impériale, ce qui explique le casse-tête du pluriel épisodique affecté à ce nom propre. Il s'ensuit, d'autre part, la double vassalité évoquée plus haut et qui permet une quasi-indépendance.

L'importance de ce comté n'échappe à personne. Au milieu du XIe siècle, la fille de Baudouin V, époux d'Adélaïde de France, épouse Guillaume, duc de Normandie. Ses fils épousent de grandes princesses germaniques (Hainaut et Saxe). La tutelle de Philippe Ier de France va même lui être confiée. Cette expansion est toutefois arrêtée au XIIe siècle par la monarchie française. Celle-ci, par la victoire de Philippe-Auguste à Bouvines (1214), occupe la Flandre qui s'en libèrera avec la bataille des Eperons d'or (1302), cuisante défaite de Philippe le Bel mais aussi des patriciens flamands, ses alliés, contre les communiers flamands. Il s'agit là d'un des évènements sociaux fondateurs de la spécificité communale flamande.

En 1312, Charles de Cortembert avait créé un conseil des bourgeois chargé de veiller aux libertés. En 1316, par la Paix de Texhe, garanties et franchises avaient été confirmées. Il était notamment interdit d'aliéner une parcelle du territoire et ou de conférer une charge à un non-natif du Brabant. Le XIVe

siècle voit ainsi l'affirmation de ces villes et surtout des corps de métiers qui n'auront de cesse de limiter l'ingérence des comtes dans l'administration de ces municipalités. Leur essor et leur influence seront suffisantes pour que, en 1369, Philippe le Hardi qui avait reçu le duché de Bourgogne en 1364 de son père Jean II le Bon, roi de France, épouse Marguerite de Maele, fille de Louis de Maele comte de Flandre. A la mort de son père, elle devint comtesse de Flandre, de Nevers, de Rethel, d'Artois, de Bourgogne. Après une période française à éclipses, c'est le commencement de la grande « période bourguignonne » ou « expérience bourguignonne ». Ce fait historique semble mal connu en France. Tendanciellement séparatiste, c'est peut-être d'un effet de refoulement qu'il pâtit dans les mémoires françaises y compris républicaines[484]. Il y a débat en Belgique sur son rôle effectif, thèse dite de Pirenne[485], dans l'émergence ultérieure de pays[486]. On peut même s'interroger sur le sens historique profond, s'il y a sens de l'histoire, de cet épisode historique bourguignon si flamboyant et si brutalement et définitivement interrompu. Mais on sait que, pour trancher, demeurera toujours une inconnue : avec un Charles moins « téméraire » faisant preuve de moins de « mélancolie » et d'« aveuglement » pour reprendre les mots du titre du chapitre des *Mémoires* de Commynes consacré à cette fin brutale[487], le cours de ce moment de l'histoire aurait-il été différent ? La Lotharingie aurait-elle pu être reconstituée ? Et avec plus de chances que dans sa première version ? Cette question de caractère « philosophique » n'est pas sans rapport avec notre objet. Sans aller jusqu'à postuler une éventuelle évocation de la Lotharingie (et encore, qu'en sait-on ?), le vaste paysage patinirien, paysage historisant s'il en est, exprime, à notre avis, une interrogation profonde sur l'action humaine, tant au plan axiologique qu'au plan téléologique. A tout le moins il y a conflit d'idées, et l'on peut penser que l'immanence l'emporte.

Sur fond de guerre de Cent Ans, leur héritier Jean Sans Peur mène une politique d'alliance par mariages. Après l'épisode de la prise de Paris par les Bourguignons (querelle des Armagnacs et des Bourguignons qui suscite le réveil des appétits anglais) en 1418, et son assassinat en 1419, son fils Philippe le Bon épouse d'abord une fille de Charles II puis Bonne d'Artois,

[484] En avant-propos de son livre sur *L'Etat bourguignon* Bertrand Schnerb constate à quel point des livres importants, souvent peu publiés à l'étranger, ont été peu traduits (*op. cit.*, p. 7).
[485] Relativisée par Jean Stengers dans son livre *Les racines de la Belgique, op. cit.*.
[486] Existence réellement menacée au moment même où nous nous relisons, la formation d'un gouvernement s'avérant impossible depuis les élections de juin de cette année et des gestes indépendantistes patents se manifestant en Flandre
[487] Philippe de Commynes, *Mémoires,* éd. Joël Blanchard, Livre de Poche (Lettres Gothiques), 2001 p. 356.

veuve du comte Philippe de Nevers, enfin Isabelle, fille du roi Jean Ier de Portugal, dont il aura Charles le Téméraire. Il prend le Hainaut, le Frison occidental, la Zélande, la Hollande et le duché du Luxembourg, achète Namur, hérite du Brabant. Il devient ainsi comte de Flandre et d'Artois en 1419, comte de Namur en 1429, duc de Brabant et de Limboug en 14230, comte de Hainaut, de Hollande et de Zélande en 1433 et duc de Luxembourg en 1443. Cette période restée dans les mémoires sur le plan artistique et culturel n'en est pas moins aussi – comme souvent – l'amorce du déclin de la Flandre en raison de l'ensablement de l'accès maritime de Bruges et du déplacement des activités économiques puis politiques et culturelles vers les villes brabançonnes et notamment Anvers mais aussi Malines et Bruxelles.

Son fils, Charles le Téméraire, épouse d'abord Catherine, fille de Charles VII, puis Isabelle, fille de Charles Ier, duc de Bourbon, et, en troisièmes noces, Marguerite d'York, sœur d'Edouard IV d'Angleterre. En 1467, le *duché* de Bourgogne comprenait donc : le Hainaut, le Brabant, la Hollande, la Zélande, la Gueldre, le Luxembourg, l'Alsace (la Haute Alsace est achetée en 1469 à Sigismond de Tyrol) et le *Comté* de Bourgogne, la suzeraineté sur les duchés de Clèves et de Lorraine, le duché de Savoie et les évêchés d'Utrecht, de Liège, de Verdun et de Toul. Mais cet ensemble n'est pas unifié politiquement et surtout administrativement comme l'est déjà la France à la même époque. C'est un milieu hétérogène et, qui plus est, régi par des droits différents. La même année, il annexe la principauté de Liège, qui se libèrera à sa mort en 1477 devant Nancy. En 1473, Charles le Téméraire occupe la Gueldre et envahit la Lorraine (prenant Nancy en 1475), tandis qu'en 1474 il fait le siège de Neuss, l'Alsace se révoltant contre lui la même année. On connaît le dessein de Charles le Téméraire, dessein auquel Louis XI s'opposa de tous ses moyens : reconstituer en quelque sorte la Lotharingie si riche économiquement, si vulnérable militairement. Il doit notamment lutter contre Gand qui a des velléités d'indépendance, puis contre des cantons helvétiques face auxquels il subit la défaite de Granson en 1474, avant celle de Nancy (1477) où, après la trahison de ses mercenaires lombards à Morat, il trouvera donc lui-même la mort.

Sa fille Marie de Bourgogne, seule héritière, aidée de sa belle-mère la duchesse d'York, fait face à la trahison de Louis XI, son parrain, qui inclut la Bourgogne bourguignonne à la France. Et Gand se soulève : Marie, prisonnière, doit accepter une charte, le « Grand Privilège » remettant en

vigueur les anciens privilèges des princes, villes et métiers. Le 27 avril 1477, le même Louis XI envahissant les Pays-Bas, elle est contrainte à rechercher un protecteur. Sur le conseil des Etats Généraux (instaurés par Philippe le Bon en 1464 pour ses « pays de par-deçà »), c'est par procuration qu'elle épouse – vieux projet – Maximilien, le fils de l'empereur Frédéric III d'Autriche. Trois enfants, Philippe le Beau, Marguerite et François naîtront de ce mariage. Mais Marie de Bourgogne, qui poursuit la lutte contre son parrain, meurt accidentellement à cheval en 1482. Elle avait 25 ans. Maximilien réclame la tutelle de Philippe et la régence. Il signera avec Louis XI le traité d'Arras par lequel la France récupère la Bourgogne ducale et la Picardie. C'est la fin de la domination bourguignonne.

Une période autrichienne commence pour la Flandre. A Dinant ou Bouvines[488], Patinir vient sans doute de naître. Les Communes flamandes donnent leur accord pour la première des deux rétrocessions, mais pas pour la seconde. Maximilien entre alors en guerre avec elles le 31 janvier 1488. Mal lui en prend, il est fait prisonnier par les Brugeois qui obtiennent à cette occasion des mesures hautement défavorables au commerce d'Anvers. Gand, toujours agitée, se retourne alors vers Charles VIII roi de France. En échange de sa libération, Maximilien dut promettre de placer son fils Philippe sous la tutelle de cette ville. Libéré, il s'allie aussitôt avec Anvers, Malines, le Hainaut, le Namurois et le Luxembourg contre Gand, Louvain et Liège. Il protège le port d'Anvers contre Bruges, il mate les guerres civiles et Gand perd ses privilèges. Et, en mai 1493, Charles VIII étant attiré par les guerres d'Italie, c'est la signature du traité de Senlis rendant l'Artois et la Franche-Comté à Maximilien qui, devenu empereur la même année, remet les Pays-Bas à son fils Philippe, alors âgé de 16 ans.

Dans le vaste contexte européen dont la maison d'Autriche est une pièce importante au regard de la puissance française, les Rois Catholiques d'Espagne, Ferdinand et Isabelle, proposent un double mariage : Philipe le Beau avec leur fille Jeanne de Castille et Marguerite, sa sœur, avec l'infant don Juan. Quand Isabelle de Castille meurt en 1504, Philippe le Beau s'embarque pour l'Espagne afin d'y récupérer son héritage. Mais il meurt à Burgos, le 25 septembre 1506 laissant 5 enfants dont l'aîné, Charles, futur Charles Quint. Maximilien confie la régence des Pays-Bas à sa fille Marguerite d'Autriche. Elle laissera dans les mémoires un souvenir brillant à

[488] Le distinguo n'est pas sans importance. Située de l'autre côté de la Meuse, dans le comté de Namur, Bouvignes est la ville rivale de Dinant.

tous égards, notamment en raison de la ténacité et de l'intelligence dont elle a fait preuve devant les innombrables difficultés qu'elle a rencontrées, à commencer par le manque de détermination de son père Maximilien, mais aussi pour la période de paix et de développement littéraire et artistique qui est associée à son règne. Régente en 1507, elle gouverne les 17 provinces, 350 villes et 6 500 grands bourgs. Politique habile (elle est l'inspiratrice de la paix de Cambrai où Charles Quint fut conciliant à l'égard de François Ier), elle est en permanence confrontée aux villes sur des questions de privilèges ainsi qu'à la noblesse et au clergé dont elle veut diminuer la puissance. Elle cherche avant tout à protéger la neutralité des Pays-Bas face à la France mais sans animosité pour celle-ci. Pirenne dira d'elle qu'elle « ne fut pas l'ennemie de la France mais de la maison de France »[489]. L'émancipation en 1515 de Charles Quint, empereur d'Autriche, ne marque pas la fin de ses efforts. En 1516, il hérite de l'Espagne, de la Sardaigne, de la Sicile et du Nouveau Monde. Il laisse la gouvernance des Pays-Bas à un Conseil de Régence où Marguerite disposait seulement d'une voix consultative, avant de lui restituer, par lettre de Saragosse, l'essentiel de ses pouvoirs antérieurs[490].

Le destin matrimonial de Marguerite ne sera pas plus simple. Elle est d'abord promise au dauphin de France, Charles VIII, qui lui préférera Anne de Bretagne. Elle est alors mariée à l'infant don Juan qu'elle rejoint en Espagne au terme d'un voyage homérique relaté par le rhétoriqueur Jean Molinet avec embarquement à Flessingue en 1497, tempête, naufrage et escale forcée en Angleterre... Mais Juan meurt très peu de temps après ce mariage lequel débouche sur un enfant mort-né. Elle n'a que 18 ans ! Un nouveau parti lui est donné avec Philibert de Savoie, lequel meurt aussi très rapidement. C'est pour lui qu'elle fera construire l'église de Brou, ce joyau d'architecture et de sculpture, pour y placer son tombeau porteur du distique : *Me faudra-t-il toujours ainsi languir, Me faudra-t-il enfin ainsi mourir ?*

Elevée à Amboise près d'Anne de Beaujeu, elle en garde une culture supérieure avec notamment la lecture du latin, une pratique de la poésie[491] et

[489] *Histoire de Belgique,* Bruxelles, 1920-1932, p. 194.

[490] La période de Charles Quint sera importante pour les Pays-Bas : il prend Tournai, dépossède François Ier de sa suzeraineté sur la Flandre et l'Artois, conquiert différents territoires (Frise, Utrecht, Groningue, Gueldre) et réunit les 17 Provinces. En 1548, il libère les Pays-Bas de tout lien avec l'empire d'Autriche. En 1549, ce sont les Pays-Bas qui acceptent la Pragmatique Sanction qui instaure des règles de successions identiques dans toutes les principautés, pérennise l'union personnelle et rend ces provinces inséparables.

[491] On lui prête un bel épitaphe pour son père où l'on peut lire : « Maximilien, ce très noble empereur, Qui en bonté a nul ne se compere:/C'estoit Cesar, mon seul seigneur et pere; /Mort, tu l'as mis en trop piteux estat, /Sepulturé au chasteau de Nieustat. / O Majesté sacrée,

un certain talent pour la peinture et la musique. Soucieuse de ne pas prêter le flanc à la suspicion dans les rivalités des grandes communes, elle fixe sa résidence à Malines. Son hôtel (dit « de Savoie ») devient le lieu de rencontre de l'élite sociale et intellectuelle. Une vie brillante s'y déploie. Marguerite reçoit Erasme et correspond avec lui comme avec les grands humanistes de son temps : More, Everardi (« le Tibulle des Pays-Bas »), Vivès, ainsi qu'avec Lemaire de Belges, écrivain quasi officiel, élève et neveu de Molinet, qui finit par la trahir en devenant historien d'Anne de Bretagne. On remarque aussi, près de Marguerite, le Français Jean Perréal, peintre de Charles VIII et de Louis XI, les sculpteurs Michel Colombe et Meyt, Jean Vermeayen, peintre flamand presque « officiel », l'enlumineur Horebout, Conninxloo (auteur de portraits de Charles Quint et de ses sœurs), Jan Van Scorel, Lambert Lombard, Jean Mostaert, domestique de la Gouvernante, Van Lathem, Jean Van Battele, Daret, Jehan de Bruxelles, alias Van Room. Bernard Van Orley est peintre officiel de la Gouvernante en 1518. Fortement influencé par Raphaël qu'il a connu à Rome, il est accusé d'hérésie et comparaît devant l'Inquisition en 1527 dont il est sauvé par l'intervention de Marguerite, décidément protectrice des arts. On trouvera dans l'inventaire de celle-ci des œuvres de Jacopo de Barbari, peintre dont Dürer déclare avoir appris la science des proportions du corps humain. Cette seule énumération permet de repérer l'isolement stylistique d'un Patinir, ce qui ne nuira toutefois pas, semble-t-il, à sa notoriété.

Cosmopolitisme artistique

Comme à Venise, l'impact de ce centrage capitalistique contemporain de Patinir sur la vie sociale, intellectuelle et culturelle est remarquable. Un très actif marché international de l'art est orchestré par les Espagnols, ce qui explique la présence d'œuvres dite « flamandes » dans les collections de la péninsule. Les peintres d'Anvers semblent s'accommoder de cette situation. Ils ont le droit de vendre à leur domicile ainsi qu'à la Guild Hall et dans une « boot » (échoppe) située à côté de la cathédrale. Des dispositions sont également prises pour les peintres étrangers, moins contraignantes qu'à Bruges, par exemple, où l'introduction de toute peinture d'un non autochtone

impériale, /Sy en moy se sent et creve mon las ceur /Sans tant souffrir de paine et de malheur, /Car oncq a dame qui fust dessus la terre /Infortune ne firent tant la guerre /Que font a moy, triste et infortunée ! « . On lui doit aussi une complainte se terminant ainsi : « Me fauldra-il toujours ainsi languir? / Me fauldra-t-il enfin ainsi morir? / Nul n'aura-t-il de mon mal cognoissance? /Trop a duré, car c'est dès mon enfance ».

était soumise au paiement d'une taxe. Dans sa thèse complémentaire sur *Jan van Hamstel*, R. Genaille note d'ailleurs que « le marchand de tableaux tel que nous le connaissons est une invention du XVIe et une invention anversoise. (...) Il a sa place à la Bourse où se crée un actif marché de tableaux »[492]. Il rappelle aussi Pirenne pour qui on pouvait citer la peinture parmi les industries flamandes.

Cette bourse modifie sensiblement le marché de l'art : l'offre commence à précéder la commande mais dans un esprit d'adaptation à la demande. Dans cette bourse, on voit ce qui a du succès, ce qui se vend le plus ou le mieux, à qui et à quel prix. Rapidement, c'est le marché qui va orienter la création. L'artiste s'inscrit de plus lui-même et peut-être de lui-même dans un jeu spéculatif dont son travail est l'objet direct. Il peut voir sa cote « grimper » mais aussi, sans doute, « descendre ». Il peut spéculer sur sa propre œuvre comme Dürer, très attentif à sa cote, en donne un peu l'exemple. Il constate l'irruption du temps comme acteur de sa valeur et, forcément, l'intègre dans ses stratégies. Peut-être spécule-t-il à terme sur sa propre œuvre et Dürer n'est pas loin de donner cette impression dans son journal de voyage aux Pays-Bas. Les grands ateliers de peintres continuent de développer l'organisation rationnelle du travail avant l'heure qui s'y était déjà installée progressivement. On est forcément loin des idéalités platoniciennes qui ont pourtant cours. Patinir, qui a un apprenti comme nous l'apprend Dürer, pratique un genre à part et s'est, semble-t-il, quelque peu mis à l'écart mais sans rompre. Il n'est pas le seul et c'est une nouvelle figure sociale du peintre, « artiste » individuel, même encore assisté d'un apprenti ou deux seulement, qui est en train d'émerger. Titien, appelé par Charles Quint, et Rubens seront bientôt des héros de ces nouveaux temps modernes.

La Gilde de Saint-Luc d'Anvers connaît elle-même un essor considérable. Si en 1450 elle ne compte que 35 membres, on en dénombre 212 en 1490, dont de nombreux peintres étrangers venus de Cologne, de Hollande, d'autres villes des Flandres. Tous les peintres, maîtres verriers, brodeurs ou sculpteurs sur bois doivent obligatoirement s'y inscrire[493]. En 1480, elle est assez

[492] *Jan Van Amstel, le monogrammiste de Brunswik*, tapuscrit, Bibliothèque Doucet, INHA, Paris. (Le document avait hélas disparu de la bibliothèque au moment où nous avons voulu relever le numéro de page.)

[493] Notons à ce sujet que, à Tournai, « le métier de peintre est documenté à partir de 1365 mais n'obtient sa reconnaissance "de jure" qu'après la révolte de 1423, où il est rangé sous la bannière des orfèvres. Il est probable que le sort des miniaturistes soit lié au métier des peintres », in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LXXII, 2003. Recension d'un ouvrage sur l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Age. Il est ensuite indiqué que rien de

reconnue pour que la chambre de rhétorique de la Giroflée demande à en faire partie. La Gilde est mise à contribution pour les grandes festivités : « tournoi littéraire » en 1491, « joyeuses entrées » des princes dans la ville, participation à des joutes à l'extérieur, comme à Malines en 1493, lorsque Philippe le Beau y convoque toutes les sociétés de rhétorique. Le char de triomphe de la gilde d'Anvers, porteur d'une effigie de son saint patron, y a été remarqué. Lorsqu'en 1494, Bianca Maria Sforza, seconde épouse de Maximilien entre solennellement à Anvers, c'est un jour de Saint-Luc et la Gilde donne un tournoi en sa faveur. En 1495, le pape Alexandre VI autorise la Gilde à former une confrérie sous l'invocation de Notre-Dame des Sept Douleurs. Et elle accueille en 1500 deux autres chambres (« Souci croissant de vertu » et « Branche de l'olivier »).

L'expression de corporation ne doit pas induire en erreur. S'il est aujourd'hui devenu synonyme de regroupements patronaux hautement utilitaristes, plutôt protectionnistes et spontanément réactionnaires malgré une perpétuelle exhortation à l'« innovation », le milieu anversois des corporations semble réellement ouvert. Appartenir à la gilde, c'est appartenir à un instrument de contrôle technique et économique mais aussi « social », ce dernier aspect étant aussi le cas pour les chambres de rhétorique, ferment inévitablement suspect mais respecté par une société laïque active et qui, depuis longtemps, cherche à s'émanciper de la tutelle cléricale tout en demeurant fidèle à des valeurs encore très marquées, certes, de religiosité et dont Erasme sera, justement, l'un des symboles. C'est aussi appartenir à une organisation brassant de nombreuses activités, en contact direct avec les « milieux dirigeants » et accueillant les représentants d'écoles et de styles différents,

précis ne se dégage avant 1423 et que quelques articles relatifs aux enlumineurs apparaissent dans les ordonnances de 1480. Il ressort de ces ordonnances que le métier des enlumineurs était subordonné à celui des peintres « mais avec une certaine souplesse liée à un apprentissage peu réglementé, des droits d'inscription réduits de moitié, des distinctions entre les miniaturistes tournaisiens et étrangers ». Dans le catalogue de l'exposition *Les Peintres de Philippe le Hardi et Jean Sans Peur* (exposition à Dijon, 2004, éd. S. Jugie, Paris, RMN, 2004), Philippe Lorentz signale que l'« on oublie que le plupart des œuvres peintes sur bois étaient conçues pour imiter l'aspect des "tableaux" d'orfèvrerie, les seuls dignes alors d'être répertoriés dans les inventaires à cause de la valeur des matériaux dont ils étaient faits et susceptibles d'être récupérés pur d'autres usages » (p. 95). (Les choses ont-elles beaucoup changé à l'époque de Patinir ?) Dans sa contribution « Le statut des artistes et l'activité des ateliers » du même catalogue, Sophie Cassagnes – Brouquet indique que « les habitations des peintres, sculpteurs et orfèvres sont souvent contiguë » et que « les frontières sont si peu tranchées que certains peintres n'hésitent pas à mettre leur fils en apprentissage chez les orfèvres » (p.283). Notre sentiment est que les orfèvres, travaillant sur des objets intervenant directement et de façon nécessaire dans les célébrations rituelles par leur travail sur des objets pratiquement sacré et recevant parfois le corps et le sang divin, avaient, presque par nature, un statut particulier et supérieur. C'est le caractère très manuel de leur travail qui les a finalement desservi, les peintres parvenant progressivement à présenter leur art comme *cosa mentale*.

pour ne pas dire des courants de pensée divers, tant artistiques que spirituels et intellectuels.

Quant aux fêtes, de plus en plus nombreuses dans une vie de cour qui se laïcise et où il faut occuper les nobles oisifs, elles se laïcisent elles aussi[494]. Elles rejoignent ainsi les fêtes populaires. Les « Joyeuses entrées » sont l'occasion de débauches décoratives confiées aux plus grands artistes des villes. Elles sont inspirées de la Rome antique où empereurs et souverains, humanisme aidant, vont de plus en plus chercher leurs origines, comme c'est par exemple le cas avec Lemaire de Belges et les origines troyennes des Gaulois. C'est alors l'occasion d'accuser une rupture historique. L'histoire prend du relief, sort du mythe, de la légende, de la foi ou de la célébration. Un objet « histoire » se précise. Les grandes époques, exhumées par les différentes vagues humanistes, se dessinent de plus en plus nettement et concomitamment, bien sûr, à un sentiment de modernité pour la période vécue comme actuelle même si, à la différence de toute modernité intrinsèque, celle-ci cherche encore à se référer à des modèles anciens et, ici, antiques. Cette réactualisation n'épargne pas le milieu religieux lui-même. Ecrivant au sultan, le pape Pie II n'hésite pas à affirmer que « le christianisme n'est qu'une nouvelle leçon plus complète du souverain bien des Anciens »[495]. C'est aussi l'époque des médailles. Elles fleurissent. Erasme en sera lui-même grand amateur. On s'assure ainsi contre cette fuite du temps. Un nouveau rapport au temps individuel et collectif s'instaure donc ici aussi. La poésie, très présente dans ses réjouissances et l'activité des gildes, fait une large place à ce sentiment nouveau de la fuite du temps. Le célèbre « Le temps s'en va, le temps s'en va, Madame » de Ronsard, certes un peu plus tardif, sera de cette veine[496].

---

[494] Cité par Frantz Funck-Brentano dans *La Cour de Bourgogne* (Conférences de Chateaubriand), Brantôme aurait écrit : « Il ne fut jamais quatre grands ducs les uns après les autres comme furent les quatre grands ducs de Bourgogne ».

[495] Cité par Jean Delumeau *(Civilisation de la Renaissance,* Paris, Arthaud, , 1967*.,* p. 414*.)*

[496] Comme bien des gildes des métiers d'art, celle d'Anvers est placée sous le patronage de l'évangéliste Luc sans doute en raison de ce qu'il aurait fait le portrait de la mère du Christ comme le veut la tradition. Il est d'ailleurs fréquemment représenté, au XVIe siècle, dans cette posture de peintre. Indépendamment du fait qu'un nombre important des grands chants liturgiques de l'Eglise catholique ont leurs paroles extraites de son évangile (Ave Maria, Magnificat, Benedictus, Gloria...), la figure particulière de ce saint n'est pas sans intéresser le présent travail dans la mesure où, parmi les évangélistes, il entretient un rapport spécifique avec le temps. Grec, et donc non juif, compagnon de Paul (missionné par lui ?) et donc non apôtre lui-même et donc non témoin oculaire, il rédige dans les années 60 - 80 non seulement son évangile proprement dit, en s'inspirant notamment de Marc, mais aussi les Actes des Apôtres. Sa préoccupation du détail est connue : il aurait recherché et interrogé les derniers témoins directs. Il opère en historien (voire en journaliste pour certains, puisqu'il aurait « interviewé Marie ») et il est, en tout cas, le plus historien des évangélistes. Et, si l'on considère qu'une attention particulière à cette œuvre devait être apportée par les membres de la

Anvers n'est toutefois pas encore une cité artistiquement dominante. A la fin du XVe siècle, deux villes conservent et pour un certain temps encore une forte présence dans ce domaine : Bruges[497] avec Gérard David, et Leyde. Quentin Metsys est présenté par Andrée de Bosque comme le premier grand peintre d'Anvers tout en notant que deux peintres s'y étaient déjà fait remarquer : Colyn et Goswyn, celui-ci inscrit en 1498, petits-fils du grand

confrérie, on peut conjecturer qu'elle a aussi pu instiller chez eux une sensibilité particulière au temps. Luc semble en effet exprimer une sensibilité particulière au temps au-delà de sa logique simplement narrative. Ainsi est-il considéré comme l'apôtre de l'Annonce, non seulement avec l'Ave Maria, puis de l'incarnation triomphante, avec son Gloria, mais aussi des temps eschatologiques avec l'épisode de la synagogue : « Avec moi le temps est venu pour vous ». Est aussi souvent mentionnée son attention aux limbes, ce lieu d'attente pour les non pêcheurs avant leur accès au paradis, accès qui ne peut toutefois intervenir qu'après le jugement dernier ; le Christ, juste après sa résurrection ira « visiter » les âmes situées dans ces limbes. D'autres éléments peuvent aussi rapprocher Luc de la sensibilité spirituelle de Patinir : en particulier les prières du Christ dans le désert ou sur la montagne (scène de la transfiguration). Il est le seul à rapporter les paroles prononcées par le Christ. Pour différents théologiens, il y aurait enfin chez saint Luc un mouvement temporel linéaire et ternaire qui prend racine dans la bourgade où est né le Christ (Bethléem) va vers Jérusalem (cité de la Paix) puis diffuse sur le monde autour d'elle. C'est encore à Luc que l'on doit la formule : « les temps sont accomplis et le royaume de Dieu est proche » (4,21). Soulignons aussi que saint Luc est fréquemment présenté comme l'évangéliste de l'universalité, des dimensions mystérieuses des desseins de Dieu, de la miséricorde (le héraut de la bonté salvifique de Jésus). Enfin, il peut être utile de mentionner que l'évangile de saint Luc évoque, en 19,12, « un homme noble qui partit dans un pays éloigné pour prendre possession d'un royaume et en revenir après ». Dans son *Penser au Moyen Age,* Editions du Seuil, 1996, p.338, Alain de Libéra rappelle que ce « pays lointain » a inspiré l'épisode *La Fille de Maître Eckart* du *Dit de Maître Eckart* consacré aux premières rencontres de cette jeune fille, Katrei, avec son confesseur. Pour ce spécialiste de la pensée médiévale, ce passage de saint Luc : « la mention de "l'homme pauvre" qui lui fait suite, manifeste donc, comme chez Eckhart, une identité de la noblesse et de la pauvreté ». Une fois encore nous retrouverions, pour Patinir, un facteur de possible synthèse sur la base d'un dualisme initial. A propos des limbes qui ont, comme l'enfer, posé un véritable problème de localisation géographique, signalons que ce problème vient d'être réglé par abolition le 20 avril 2007 de cet article de foi par le Vatican dont la Commission théologique internationale a estimé qu'il existe désormais « des bases sérieuses pour espérer que lorsqu'ils meurent, les bébés non baptisés sont sauvés ». C'est évidemment le dogme tragique du péché originel et tout son édifice castrateur et répressif qui sont en cause. Une ouverture à la théologie de la Libération ? Peu probable chez ce pontife. Annonçant cette nouvelle quasiment surréaliste, déjà acquise en Allemagne semble-t-il, depuis deux ans grâce à une intervention elle aussi inattendue du cardinal Ratzinger, le quotidien *Le Monde* rappelait que « l'agnostique Albert Camus, né comme Augustin en terre algérienne, disait qu'il ne pardonnerait jamais à l'auteur des *Confessions* d'être le "père" du péché originel, de la culpabilité des innocents et de la "damnation des enfants morts sans baptême" » (Henri Tincq, *Le Monde* daté du 24 avril 2007). Mentionnons enfin que dans son *Histoire du Purgatoire*, Jacques Le Goff signale que parmi trois textes seulement du Nouveau Testament ont « un rôle particulier» dans la gestation de ce lieu intermédiaire, figure le passage de l'Evangile de Saint Luc (XVI,1926) relatif à l'épisode de Lazare et du riche. Pour ce dernier ; allant après leur mort respective « dans l'Hadès en proie à des tortures, il lève les yeux et voit de loin Abraham et Lazare en son sein ». Si le riche doit souffrir éternellement en enfer, on apprend aussi, entre autres détails (la soif, les flammes) que ce lieu « et le lieu d'attente des justes (sein d'Abraham) sont proches puisqu'on peut se voir de l'un à l'autre » (p. 65). Or, Jacques Le Goff précise un peu plus loin que « le sein d'Abraham a été la première incarnation chrétienne du Purgatoire ».

[497] Bruges restera néanmoins longtemps fidèle à sa réputation. Avec 50 à 60 000 habitants, nombre important pour l'époque, son trafic commercial demeure considérable. En 1494 est rétabli le commerce de la laine espagnole. Le consulat des marchands espagnols restera

Roger Van Der Weyden), puis Henneken de Beer, inscrit en 1504. Elle mentionne aussi Adrien Van Overbeken. Elle indique qu'autour de Quentin travaillent aussi à Anvers le Maître du Saint-Sang, le Maître de Francfort, Gérard David et Patinir. Avec la présence, par ailleurs, de nombreux artistes étrangers, différents courants se côtoient rapidement : maniérisme « anversois », maniérisme gothique hollandais, romanisme... C'est bien de tout un macrocosme / microcosme esthétique dont fait partie l'inventeur du paysage.

Le temps dans l'art du temps

L'esprit de l'humanisme nordique n'a pas épargné la musique. On sait qu'Erasme déplorait les dépenses faites à former les jeunes chantres. Pour Robert Wangermée, Il y a bien eu un humanisme musical au sens de retour aux anciens. Cet humanisme se serait traduit surtout par un retour aux textes originaux, à une musique à la pure gloire de Dieu, et par une recherche du dépouillement de toute glose musicale. Mais il se heurte, entre autres, à la rareté de ces traces musicales de l'Antiquité, quelques documents devenus de plus difficiles à déchiffrer. Restait l'étude des textes théoriques et philosophiques traitant directement ou indirectement de la musique. Mais leur usage devait souvent s'inscrire dans une logique tendanciellement moralisatrice et polémique contre les nouvelles tendances musicales. Car « c'est à partir du XVIe siècle que l'on commence à reconnaître à la musique le fait de procurer un certain plaisir »[498]. Dans son *Complexus effectuum musices,* Tinctoris, théoricien originaire du Brabant (1435-1511), note aussi

d'ailleurs longtemps encore dans cette cité. Si les imprimeries y sont en plus petit nombre qu'à Anvers, elle accueille de nombreux lettrés, dont Vivès, ami d'Erasme, qui y publie en 1526 un ouvrage ultra progressiste pour l'époque : *De subventione pauperum* (L'assistance aux pauvres), ou Marc Laurin, autre ami d'Erasme, doyen de Saint-Donatien. Son prestige politique est grand : en 1520, Charles Quint, élu roi des Romains, y fera une « Joyeuse entrée ». Elle conserve une production artistique considérable au début du XVIe avec une exportation à vaste échelle de grands tableaux (David, Isenbrant, Benson...), surtout vers l'Espagne, renforçant un courant dont Patinir a profité. Vers 1545, Bruges semble ignorer les grands changements qui se produisent ailleurs : la peinture de genre, la scène de mœurs et la satire sociale dont l'irruption allait de pair à Anvers avec la pratique d'un réalisme intransigeant : en 1536, Jan van Hemessen y avait signé un *Fils prodigue* qualifié par certains de tumultueux.

[498] Robert Wangermée, *op. cit.*, p. 32 et suiv.

que « la musique donne la gloire à ceux qui sont experts dans cet art », ce que Wangermée relève comme la première évocation de l'artiste isolé du collectif religieux. Tinctoris s'intéresse surtout aux effets de la musique : elle « prépare à recevoir la bénédiction divine » et « rend plus belles les louanges à Dieu » et elle « prépare l'âme à recevoir la bénédiction divine » ou encore « porte les cœurs à la piété ». Dans les banquets, elle « augmente la joie ». Quant à la musique polyphonique, elle « favorise l'amour »[499]. Tinctoris apparaît ainsi comme un théoricien déterminant puisque c'est lui qui, pour Robert Wangermée, en reconnaissant ses effets profanes, « met en évidence une fiction admise depuis toujours par les hommes, mais que la plupart des auteurs n'avaient pas voulu reconnaître ». Il fait donc preuve « d'une compréhension nouvelle de l'art, non plus liée à l'anonymat collectif et au respect du savant, mais orientée vers l'individualisme créateur de la Renaissance » et, avec lui, « la polyphonie est donc devenue la vraie musique : le vrai musicien, c'est le compositeur » [500].

La peinture de Patinir, dont les commentateurs retiennent si souvent le sens de l'harmonie[501], ne nous propose qu'une seule représentation de la musique. Elle se situe dans sa *Tentation de saint Antoine* où un petit groupe de musiciens accompagne quelques fêtards ou galants courtois et érudits évoluant dans une atmosphère inspirée du *Roman de la Rose*, cette œuvre déjà ancienne mais toujours célébrée et dont l'imprimerie encore récente permet une nouvelle diffusion active. Même si nous avons vu que plusieurs interprétations en sont possibles, ces musiciens semblent cependant bien avoir un statut plutôt négatif dans le tableau de Patinir. Ils font sans doute partie de cet univers profane auquel l'ermite tente d'échapper. Si l'œuvre de Patinir ne fait pas une grande place à la musique, elle n'en résonne pas moins, directement ou indirectement, avec de nombreuses préoccupations du monde musical.

« La musique est l'art du temps. » Que faut-il entendre d'ailleurs par là ? Cette considération, si souvent entendue, si souvent revendiquée, si souvent attribuée, a forcément un fond de vérité. Sans doute faut-il entendre comme François Decarsin que « la musique ne peut s'accomplir que dans le temps ».

[499] La musique militaire n'est d'ailleurs pas ignorée : elle « excite les âmes au combat ».
[500] *Idem*, p. 31.
[501] Jean Yves Bosseur, in *Musique et beaux-arts* (Minerva - Musique ouverte, 1999, p.52), cite André Chastel : « Les spéculations sur l'art des sons ont d'indéniables conséquences sur les arts plastiques. La gamme musicale constitue en effet une manière de mesure pour appréhender les propriétés du cosmos », « lieu de rencontre entre l'ordre du monde et les degrés de l'âme » (André Chastel, *Crise de la Renaissance* 1520-1600, p.190, cité par Boisseur).

Mais il a la prudence de poursuivre immédiatement que « là s'arrête l'évidence, car les rapports entre ces deux domaines s'inscrivent dans la plus grande hétérogénéité »[502]. Et avant même le premier chapitre au titre alléchant (*Les articulations internes du temps),* il introduit cet opuscule en signalant que d'« un compositeur à l'autre, se dessinent des profils absolument différents. Le temps peut se dérouler de façon absolument parfaitement continue sans que les évènements qui le font n'entrent en contradiction ou en conflit ; il peut au contraire naître d'une profonde dialectique entre les intensités, hauteurs totalement opposées. (...) Entre dynamisme pur et inertie totale, le temps musical admet une infinité de modulations, locales (à l'échelle d'une séquence) ou globales (parcours de l'œuvre entière), mais la question de son articulation n'a cependant pas constitué une préoccupation essentielle dans l'histoire des musiques écrites »[503]. Ne nous plaignons pas d'une problématisation associant temps et musique mais tout ceci ne concerne-t-il vraiment que cette dernière ? La tentation a souvent été rencontrée d'associer le temps à tous les arts au motif que leur production ou leur consommation s'opère dans le temps, voire, en effet, l'exige. Mais, à ce motif, tout est temps. Considération à laquelle on peut rajouter qu'il y a les arts de l'instant, comme la peinture ou la sculpture qui se découvrent en un instant, parfois brutal. Or, il convient de ne pas l'oublier, l'instant est une des formes du temps, sans doute la plus dramatique.

« Art du temps » la musique l'est aussi dans une autre acception. Elle dispose d'un statut particulier dans le monde artistique (si l'expression a un sens) de cette époque. C'est une pratique inscrite directement dans la liturgie. Elle prononce souvent les paroles mêmes de l'Ecriture. Elle est proche du sacré. C'est qu'elle est aussi l'art de l'harmonie et, plus encore, des nombres et ceci depuis Pythagore pour lequel rien n'était plus sage que le nombre, rien de plus beau que l'harmonie. Les pythagoriciens ont ainsi eu le mérite d'étudier les rapports thématiques entre les sons de la gamme. Pour eux, la musique terrestre ne devait être qu'un écho de l'harmonie qui réglait les évolutions des sept corps célestes. La pratique de la musique devait à son tour permettre aux hommes de participer dans une certaine mesure à l'harmonie suprême. Croyances à la métempsychose aidant, elle offrait à l'âme la possibilité de se libérer des passions et des souillures humaines, de retrouver avec la divinité elle-même, par le souvenir des expériences éprouvées dans les vies antérieures, l'état de ses rapports originels.

[502] *La Musique, architecture du temps,* L'Harmattan, Paris, 2001, p. 6.
[503] *Idem*, p. 9

L'intégration entre musique antique marquée par une doctrine de l'harmonie perpétuelle de l'univers et liturgie chrétienne mise au service d'une eschatologie finalisée ne s'est pas faite brutalement. Elle a dû surmonter de nombreux problèmes. La musique présente un caractère émotif voire passionnel propre à l'exaltation spirituelle et donc aux effets liturgiques. Avec Boèce et son *De institutione musicae*, saint Augustin, notamment à travers son *De pulchro et apto,* aujourd'hui perdu, sera une référence incontournable pour toute la musique d'avant la Renaissance. Il a introduit la musique dans les Arts libéraux. Les arts étant classés selon leur capacité à introduire à la vie de l'esprit, elle constitue selon lui une introduction à la théologie et non à la philosophie, l'objectif étant de s'élever à la bienheureuse contemplation des choses divines. Autant de raisons qui ne peuvent toutefois qu'inciter à la prudence, ne serait-ce qu'en raison de la confusion toujours possible avec des mélodies païennes. Avec Cassiodore (468-562), l'influence de la christianisation se fait ainsi plus nette. La musique doit procurer une *joie* musicale, elle-même préfiguration de la félicité céleste. Boèce distingue trois niveaux : la « musica mundana » ou harmonie de l'univers, la « musica humana » qui régit le microcosme humain, la « musica instrumentalis » ou musique faite par l'homme avec ses propres moyens. Car, pour l'auteur de la *Consolation*, le simple plaisir de l'ouïe est vulgaire et inférieur au regard du plaisir musical savant et sa compréhension des harmonies du monde. L'articulation étroite entre musique et harmonie et donc art du nombre devait aussi longtemps conférer à la musique un statut de quasi-science qui expliquera la hiérarchie des différentes catégories de personnels musicaux. Ainsi cette conception valorise-t-elle surtout le savant en matière musicale. Il est placé très au-dessus du compositeur lui-même au-dessus des instrumentistes ou chanteur, simples exécutants « physiques ». Pour Guido d'Arezzo, l'inventeur de la gamme dans sa formulation phonétique pratique inchangée dans le monde latin, le chantre qui exécute sans comprendre, comme l'exécutant, n'est toujours « pas autre chose qu'une bête »[504]. Depuis le VIIIe siècle et l'allongement de l'office, l'enrichissement et la complication du plain-chant, ces « professionnels » chantres, qui doivent comprendre le latin et même le prononcer correctement, d'où une éducation et un statut particuliers, sont, avec les instrumentistes, reconnus comme nécessaires, notamment dans les écoles épiscopales qui se développent et maintiennent les arts libéraux après la disparition des écoles antiques dans le mouvement

[504] Robert Wangermeé, *op. cit.*, p.21.

des nouveaux équilibres ethniques. Le premier des évêques tongrois (diocèse de Tongre - Liège et Trèves) institue au IVe siècle à Mouson, sur la Meuse, une *primicerius scholae militiaeque lectorum* soit un maître du corps et de la « milice des lecteurs » qui inclut une école de lecture publique et donc de chant ecclésiastique, la différence n'étant pas nettement prononcée entre les deux techniques. Peu avant la « renaissance carolingienne », l'extension du rite romain contribue à la diffusion du chant romain lui-même. On forme ainsi des chantres. En 820 apparaissent les premiers livres notés dans les neumes. Peu à peu, si des formules mélodiques toutes faites sont inventées pour le début, le milieu et la fin des phrases musicales qui ne posent pas trop de problèmes en récitatif, ceux-ci apparaissent avec les ornementations pour lesquelles on va jusqu'à organiser des stages à Rome pour les chantres des grandes abbayes (Saint-Gall, Rouen, Metz). La liturgie carolingienne tentera une intégration difficile entre le plain-chant et les modes de l'antiquité. Ainsi le rangement des recueils se fera-t-il dans des stonaires avec classement par modes ou tons. L'objectif est notamment de maîtriser l'improvisation. A côté du plain-chant, ce IXe siècle verra surtout l'apparition, sous l'influence populaire qui pratique depuis longtemps le chant à plusieurs voix, de la musique polyphonique. L'apparition des orgues, entre 965 et 990, y est-elle aussi pour quelque chose ? Sans doute puisque l'on donnera le nom d'« organum » à la combinaison de voix d'hommes et d'enfants.

Cette polyphonie peut être considérée comme un art du temps au sein même de l'art du temps. Est justement posée la question de l'articulation de voix différentes. « Ce furent la musique polyphonique et l'obligation qu'elle imposait de coordonner dans le temps le déroulement des voix superposées qui amenèrent l'élaboration d'une notation des durées »[505]. Le point n'est pas sans importance. Anna Maria Busse-Berger rappelle que « l'évolution de la notation rythmique fut un long processus, qui commença à Paris, au XIIe siècle, et qui ne fut achevé qu'au début du XVIIe »[506]. Il est donc loin d'être achevé à la fin du XVe siècle. Elle note ainsi que « la musique telle que nous la connaissons diffère de la parole du fait que l'on soumet non seulement les tons, mais aussi les durées au contrôle de la raison »[507]. Et même si elle

[505] In *La Musique en Belgique,* direction : Ernest Closson et Charles Van de Buren, La Renaissance du Livre éditeur, Bruxelles, 1950, p. 42. Dom Joseph Kreps signale que « c'est au XIVe que remonte notre plus ancienne législation ecclésiastique le *Statutum chorale capituli. Mariae Antwerpiensis* de 1315 », p. 319.
[506] « L'invention du temps mesuré au XIIIe siècle », dans l'ouvrage collectif dirigé par Fabien Lévy, *Les Ecritures du temps* Paris, IRCAM*,* 2001, (traduction Mark Brill, Lada Hordynsky-Caillat et Odile Redon), p. 20.
[507] *Idem*, p. 20.

estime que « l'avènement de la musique polyphonique, c'est-à-dire de la musique pour au moins deux voix, une coordination rythmique très précise devenait nécessaire ». Un tel contrôle n'est sans doute pas seulement technique. Elle cite un peu plus loin le *Policratus* de Jean de Salisbury où celui-ci se plaint de ce que « la musique ternit le rite divin » notamment parce que « les chanteurs, avec l'impudeur de leurs voix lascives et avec une affectation singulière, essayent de féminiser leurs partisans fascinés, en interprétant les notes et en terminant les phrases avec leurs voix de fillettes. (...) vous les croiriez un ensemble de sirènes, et non d'hommes »[508]. La notation du plain-chant ne précise pas la durée. La polyphonie, elle, pose donc de nombreux problèmes : de coordination rythmique, de rapports mélodiques et harmoniques et donc d'écriture musicale avec un passage progressif d'un système ternaire à un système binaire (ronde, blanche, noire, croche, etc.). Le temps s'incarne aussi physiquement : les partitions étant séparées pour les différentes voix, la mesure doit être battue à la main ou au poignet (« tactus »). Ces mutations ne vont pas sans poser aussi des « problèmes de chapelle ». Au XIVe siècle commence le divorce de l'enseignement avec l'Université qui ne s'intéressait qu'à la *musica mensurata* (structures rythmiques et proportions) sans implication dans la *musica pratica* (dont la polyphonie)[509]. Et si celle-ci était enseignée dans quelques rares universités (Salamanque, Cambridge, Oxford), ce n'était que pour les besoins des cérémonies intérieures. Ce sera donc une pratique tout à fait inattendue du temps qui concourra à la séparation des deux milieux.

Dans l'ouvrage collectif *La musique en Belgique*[510], Charles Van de Borren estime que la musique fut le premier des arts à bénéficier de la « manne bienfaisante » que constituait la progressive laïcisation de la mystique néerlandaise issue de Ruysbroeck par les Frères de la Vie Commune et la devotio moderna : « Plus qu'aucune autre manifestation de l'ordre esthétique, la musique devait en éprouver la douceur et la suavité. C'est sans doute à ce fait que la polyphonie des années 1455 à 1480 environ doit ces traits particuliers qui la différencient de celle de la génération précédente. (...) Rarement fermes ou de structure fortement assise et riche en symétries variées, comme elles s'offriront plus tard sous l'empire de la Renaissance, mélodie et harmonie se collisent dans un rythme errant propre à faire vaguer

[508] *Idem*, p. 21.
[509] Le plain-chant relevant de la *musica plana.*
[510] Direction : Ernest Closson et Charles Van de Borren, La Renaissance du Livre éditeur, Bruxelles, 1950, p. 55.

l'esprit des hautes sphères de l'oraison, de la contemplation, de l'adoration. Ce rythme "planant" se laisse malaisément définir par des mots. »

Robert Wangermée[511] note qu'au XVe et XVIe siècle l'art du contrepoint a régi les compositions musicales : « On prenait comme base une mélodie quelconque, un fragment de chant grégorien, auquel on imposait un rythme, un fragment de chanson populaire ». Cette mélodie de base était confiée au « ténor » et l'on plaçait d'autres mélodies dessus et dessous. Outre la notion de hautes sphères, intervient ici une observation qui nous paraît avoir des échos patiniriens : « C'est en ce sens que l'on a dit que le contrepoint du XVe siècle était une écriture horizontale ; mais cette écriture horizontale était régie par des rapports verticaux hiérarchisés », ces rapports verticaux étant nécessaires aux relations entre les voix. Autre remarque intéressante : « La théorisation et la formalisation de la quantification du temps sont restées très en retrait des grandes mutations opérées dans le champ des hauteurs et dans celui des formes. Lorsque l'on cherche le moment où la manipulation des durées acquiert une fonction égale – voire supérieure – à celles des hauteurs dans l'articulation formelle, on se trouve toujours ramené à la fin du XIVe siècle et au XVIe. Les cas de Vitry, Machault et des musiques mesurées à l'Antique restent les archétypes dans le domaine de l'écriture du temps »[512]. Conflits de temporalités...

Le premier livre de polyphonie est imprimé à Anvers en 1515 avec deux motets de Benedictus de Opiis à l'occasion de la Joyeuse Entrée de Maximilien et de son petit-fils Charles V. Le premier livre de musique imprimée avec des procédés *ad hoc,* soit une typographie musicale à caractères mobiles, l'est également à Anvers, en 1524[513]. Ce n'est pas le seul effet de la situation économique florissante et de l'implantation d'imprimeries actives et entreprenantes. C'est aussi, et bien avant, dans le Nord de la France et la Belgique actuelle que l'on a assisté à un important développement de la théorie musicale. Pour son *De institutione musica,* système alphabétique de notation musicale pédagogique pour débutants,

[511] *Op. cit.,* p.51
[512] *Op. cit.*, p.10.
[513] A la différence de Wangermée, source plus tardive, Ernest Clisson et Charles van der Borren attribuent, eux, cette nouveauté, au Vénitien Ottaviano de Perucci da Fossombrone (p. 74). Mais ils constatent que, hormis de petites pièces italiennes et françaises (les *frottole*) « ce sont les œuvres de l'école des Pays-Bas qui constituent l'essentiel de ce répertoire ». Ils relèvent également que l'imprimerie ne supprime pas la circulation de l'écriture musicale manuscrite qui s'orne souvent de "notes admirablement calligraphiées, de lettrines, de miniatures et d'arabesques d'une exécution prestigieuse. Nulle époque n'a connu, à cet égard, un plus grand déploiement de luxe que la fin du XVe et le début du XVIe.

première référence historique de la polyphonie, c'est le cas avec Hucbald (840- 930) abbé de Saint-Amand dans le diocèse de Tournai, par ailleurs considéré comme le premier théoricien flamand de la musique religieuse avec son *Harmonica institutio*. Jean Afflighem, actif à Liège vers 1100, rédige un *De musica.* Emule d'Arezzo, il s'intéresse exclusivement à la musique instrumentale (« sonore »). Il revendique surtout le droit de composer de nouvelles œuvres. Il entre ainsi en débat avec Rome pour qui, d'inspiration divine, le chant grégorien ne pouvait supporter d'altération. Etait cependant posé le problème des nouveaux saints et des nouvelles fêtes comme celle de la Sainte Trinité. Le concile de Trente devait interdire, par exemple, la forme du trope que Robert Wangermée assimile à un « organum par superposition ». Le motet qui dérive de l'organum, est un trope encore plus complexe : la deuxième voix y est pourvue d'un texte nouveau de caractère syllabique commentant le texte de la mélodie grégorienne servant de base. Peu à peu le procédé de tropage est appliqué au profane (à partir de la mélodie de base). La polyphonie se déploie, s'autonomise, se complexifie et exige un apprentissage plus approfondi. La formation des choristes s'intensifie.

Les admirables anges de Van Eyck puis de Memling et Van Der Gœs conduisent d'ailleurs à estimer que le jugement négatif d'Arezzo a été progressivement reconsidéré. Peut-être le temps avait-il commencé à faire œuvre salutaire. C'est aussi que, à partir du XVe siècle, les anges sortent des processions idéalisées et font leur entrée dans le cadre « quotidien » (adoration des bergers et des mages notamment) où ils se mélangent aux mortels : « La liturgie céleste est délibérément assimilée à la liturgie terrestre » explique Robert Wangermée. A moins que ce ne soit l'inverse. En tout état de cause, depuis Denys L'Aréopagite, c'est-à-dire presque mille ans, ces anges s'inscrivent dans une multiplicité hiérarchique complexe. Longtemps cantonnés à n'être que des chanteurs ou des sonneurs de trompette, ils accèdent peu à peu à la pratique d'instruments eux aussi plus diversifiés. A la polyphonie des instruments ne peut donc que s'ajouter celle des voies. C'est, Robert Wangermée est formel, le cas des anges apparaissant sur un des panneaux de l'*Agneau mystique* : « on n'en peut douter lorsqu'on examine les bouches ou les expressions des visages : ils chantent à trois voix, probablement des mélodies différentes ; à l'avant-plan, un des anges guide les autres et, de la main, il bat le "tactus" »[514].

[514] p. 196.

Avant d'être prochainement détrônée par le *dolce stile nuovo* qui devait d'abord triompher dans les genres profanes (la « seconda prattica » qui a longtemps reconnu au motet le privilège de relever de la « prima prattica », c'est-à-dire de la musique d'église), la musique des Pays-Bas est alors reconnue dans toute l'Europe *via* l'influence qu'a eue la cour de Bourgogne qui entretient ses compositeurs[515]. Ceux-ci passent ainsi du giron de l'Eglise à celui des princes pour leurs chapelles et, plus tard, leurs cours. Et c'est bien le contrepoint flamand – en passe de devenir le « stylus antiquus » ou encore le « stylus gravis » – qui avait offert à l'Europe ses modèles d'écriture : « Dans toutes les maîtrises on avait enseigné la bonne manière de chanter la polyphonie en imitant les Flamands ».[516]. Et « le type de contrepoint qui s'est imposé internationalement dans la seconde moitié du XVe siècle, doit historiquement beaucoup à la France, mais les compositeurs du Nord l'ont marqué de l'empreinte la plus caractéristique. Lorsqu'on étudie la diffusion européenne de ce style, on doit admettre que les musiciens qui l'ont propagé venaient des Pays-Bas plus souvent que de France. C'était vrai pour les plus grands : Dufay, Ockhegem, Josquin, Willaert, de Monte, de Lassus. Gilles Binchois, chantre de Philippe le Bon, auteur de chansons et de musique religieuse est l'une de ces illustrations, Antoine Busnois qui fut le musicien favori de Charles le Téméraire puis de Marie de Bourgogne auteur notamment de motets très savamment construits et des chansons élégantes à l'écriture mélancolique et au charme courtois, Pierre de La Rue qui se mit au service de Maximilien, de Philippe le Beau, de la régente Marguerite d'Autriche et qui fut l'un des préférés de Luther avec Josquin et Heinrich Finck et qui recourt beaucoup au canon avec une grande virtuosité et verve constante dans l'invention des procédés de développement ». On aura relevé au passage bien des expressions (mélancolie, savante construction, développement...) qui pourrait fort bien s'appliquer à Patinir, n'était, il est vrai, son apparente austérité. La notion d'écriture en canon elle-même ne pourrait-elle pas être reprise concernant les fameux étagements avec coulisses du paysage patinirien. Comme l'analyse Robert Wangermée dans son ouvrage *La Musique et le temps,* Josquin des Prés est, quant à lui, plutôt identifié pour sa recherche de l'équilibre et d'une certaine sérénité classique tandis qu'Obrecht, l'« anti-Josquin » selon Charles van der Borren cité par Robert Wangermée, «

[515] Il faudra attendre le XVIe siècle pour les instrumentistes. A noter que, aux Pays-Bas, les Villes s'étaient de longue date attaché des musiciens (au-delà des simples sonneurs de trompettes ou de carillons de beffrois) pour accompagner l'ensemble des festivités religieuses ou profanes bénéficiant de leur patronage. Après les musiciens d'églises, de cours et de villes, de nombreux musiciens « indépendants » louaient leurs services aux particuliers (« noces et banquets »). Ils s'organisaient en métiers.

[516] P. 285.

multiplie les inventions qui bouleversent les cadres et donne libre cours à son tempérament inquiet et lyrique ».

A la fin du XVe siècle, toujours selon Robert Wangermée, les compositeurs les plus importants ont d'ailleurs vécu hors des Pays-Bas : Ockeghem en France, Josquin, Willaert et de Rore en Italie, de Monte et Lassus en Allemagne (entre autres pour le second). Tous « ont maintenu une rigoureuse tradition contrapuntique grâce à une écriture plus serrée, plus savante d'allure que celle des compositeurs qui subissent l'influence italianisante ». Et c'est sous l'influence de procédés nordiques du motet qu'apparaît en 1530 en Italie le madrigal désormais davantage au service du texte (*pœsia per musica*). Parmi ceux « restés au pays » (Courtrai, Tournai), il cite Nicolas Gombert, « un peu austère » et aux « tutti obstinés et un peu opaques »[517]. Nouvelle parenté stylistique avec Patinir...

Temps et ressort

La maîtrise du *tempo* musical collectif entretient-elle des relations avec celle du temps collectif tout court ? La concomitance de moments clés dans les deux champs invite à le penser. La maîtrise de quoi que ce soit c'est d'abord sa connaissance. Et la connaissance du temps n'est pas que métaphysique. Maîtriser le temps c'est aussi « savoir quelle heure il est », formule qui, sans que cela apparaisse explicitement, suppose un extraordinaire développement pratique et cognitif, peut-être un renversement d'attitude, et, sans doute, une logique vraisemblablement inconsciente de domestication du temps, à tout le moins une modification profonde du rapport anthropologique au temps. Cette formule implique la superposition au temps du sacré, d'un temps prosaïque, d'un temps « courant » pour reprendre une métaphore encore une fois non dénuée de polysémie. Pour Jacques Attali, « le rapport mental au temps change », constat qu'il assortit de l'observation suivante : « L'énergie n'est plus un écoulement, mais le résultat de la position d'un corps dans l'espace »[518]. Jacques Attali induit ainsi une modélisation de la représentation du temps par son instrumentation elle-même. Et il est vrai que la métaphore du « grand horloger », attribuée à Nicolas Oresme, évêque de Lisieux, aura la vie longue. Elle éclaire de façon utile celle, également si fréquente, des « mécanismes de la société » en ce que, si la métaphore de l'horloge en est

[517] In *La musique flamande dans les sociétés des XVème et XVIème siècle, op. cit.*, p. 119.
[518] *Histoire du temps,* Fayard, 1983, p. 119.

bien toujours l'arrière-plan, ces mécanismes pourraient être dotés d'une dimension temporelle décisive.

Ce temps courant est individuel mais surtout collectif, et donc politique mais aussi social, etc. Toute instrumentation est en effet facteur de réification : les progrès en matière de cadrans, clepsydres, horloges, pendules, montres et autres instruments de marquage (plus que de « mesure », à notre avis) accompagnent cette évolution du rapport au temps de même qu'ils la permettent. Le XVe et le XVIe siècle ont eu leur place dans cette lente course à la domestication instrumentée du temps où étaient déjà intervenus les animaux, le coq en particulier, mais aussi toute la nature : aube, crépuscule et autres moments de la course visible du soleil, cycles de la lune et des autres planètes, des saisons, etc. A ces techniques de premier niveau viennent s'ajouter celles de second niveau, qui permettent des opérations cognitives plus abstraites : enregistrement et consignation des mouvements de temps constatés, qui permettent à leur tour de le dupliquer en cas de rupture du contact direct (heures de nuits, temps nuageux, etc.), mais aussi de le suivre voire de le vérifier (bonne survenue des saisons) puis de l'utiliser dans le cadre de relations sociales au sens large : comportements religieux, urbains et économiques, privés et amoureux, intellectuels et scolaires avec les heures de cours et les rapports aux parents sur le temps travaillé – ou non travaillé ! – par leurs rejetons étudiants, médicaux, militaires etc. Du rendez-vous galant au déclenchement simultané d'opérations militaires à distance, l'« optimisation » des pratiques dans tous ces domaines repose nécessairement sur une optimisation de la maîtrise partagée du temps. Pour Bodin, dans sa *République,* citée par Jaques Attali, « la monnaie est l'un des droits de la suzeraineté, aussi est la mesure et les poids »[519]. Il suggère une logique de contrôle social de la violence par des mécanismes de gouvernement effectivement inspirés de l'horlogerie, mais, il est vrai, incluant la réversibilité... Celle-ci apparaît donc une limite et un danger implicite de cette métaphore.

La fin du XIVe siècle et le XVe voient la multiplication d'horloges dans les villes en même temps que la généralisation de la division en 24 heures 60 minutes et 60 secondes. Les grandes compagnies commerciales et bancaires abandonnent peu à peu les anciennes mesures du temps (années à départ variables selon les Etats) pour adopter le 1er janvier comme date de début de

[519] *Op. cit.*, p. 119.

l'année et donc de l'« exercice » comptable. C'est l'époque où se multiplient aussi les chapelles privées, les tombeaux et les testaments attestant sinon un désir d'immortalité du moins une inscription durable et maîtrisée dans le temps, en particulier *post mortem*. Les horloges ont leur rôle dans ces nouvelles stratégies du temps ou autour de celui-ci. Elles ne sont guère fiables et on les règle encore sur le soleil, mais elles sont là, sur les grands bâtiments publics, témoignant d'un rapport supérieur au temps chez les seigneurs puis les entités publiques devenues « maîtres des horloges »[520] pou reprendre le titre de l'ouvrage de Philippe Delmas relatif à la modernisation de l'action publique[521]. A la fin du XVe siècle, plus portables et plus indépendantes (elles n'ont plus besoin d'un servant), elles intègrent l'intérieur du domicile, où elles rejoignent les sabliers voire les clepsydres que l'on utilise encore, notamment pour les régler, tandis que les cadrans solaires continueront longtemps d'orner les murs, et pas seulement dans un but décoratif.

Au-delà de l'aspect symbolique, rendre exactes ces horloges devient une pressante nécessité pratique. Jacques Attali note ainsi à son tour, dans un chapitre intitulé « Temps rural et temps urbain » que dans la ville du Moyen Age « le temps est devenu laïc ». Elle a besoin « d'une organisation plus précise du temps. L'ordre qui y règne n'a rien à voir avec l'ordre de Dieu. Les rythmes doivent y être vécus et scandés différemment »[522]. De la fin du XIVe siècle au XVIe siècle, trois inventions déterminantes et durables vont en être le moyen. La première, celle du ressort, est sans doute la plus magique au regard des possibilités concrètes d'interpréter et de contrôler cet étrange effet de la matière qui régissait déjà, par exemple, l'archerie. On imagine quelle maîtrise cette technique suppose déjà dans la production de métaux de

[520] Dès 170, le fronton de la première horloge mécanique installée sur un des murs de l'Hôtel de Ville de Paris, est orné de l'inscription suivante :
Observateur de la loi de Dieu, respecte le droit royal,
La machine qu divise avec tant de justesse les douze heures du jour
Nous avertit d'observer la justice et d'obéir aux lois.
(cité par Jacques Attali, *op. cit.*, p. 85)
Lois du temps et lois du monde se conjuguent donc. Innombrables sont les travaux de toutes disciplines (histoire, philosophie, anthropologie, psychanalyse, économie...) qui ont été consacrés partiellement ou totalement à la relation instituante (ou la tentative d'une telle relation) entre pouvoir et temps donc entre pouvoir et histoire. Ce serait la caractéristique même d'un pouvoir totalitaire que de tenter d'instituer un « temps nouveau » dont, souvent, un nouveau calendrier. La Révolution française mais aussi la révolution soviétique n'y ont pas échappé. Le livre du psychanalyste Ali Magoudi *Quand l'homme civilise le temps* (La Découverte, 1992) propose une relation directe et « intentionnelle », dans l'Ancien Testament, entre instauration d'un temps nouveau et institution de l'interdit de l'inceste avec, comme effet secondaire, l'introduction de l'étranger ontologique dans le champ historique.
[521] Paris, Odile Jacob éditeur, 1991.
[522] Op. cit. p. 126.

qualité et homogènes[523]. Au XVe siècle, c'est la fusée qui permet d'uniformiser le mouvement du ressort. Et c'est à la même époque que l'aiguille des minutes fait son apparition Ce dernier changement est sensible et l'on peut dire que l'image traditionnellement cyclique du temps se brouille. Elle devient plus abstraite : ce sont désormais deux cycles qui se superposent et s'articulent. Enfin, au XVIe, le « sack freed » rend possible l'apparition des montres et d'un rapport fortement renouvelé au temps, celui-ci devenant individuel et portatif, objet de luxe ostentatoire mais aussi de don... et de larcin ! De nouveaux usages en découlent : la ponctualité devient une marque d'idéal urbain comme l'a développé Max Engammare dans son ouvrage *L'Invention de la ponctualité*[524]. On peut aussi « charger » sa journée grâce à une meilleure maîtrise du temps, comparer plus finement les allocations de temps à telle ou telle activité[525] et opérer de nouvelles hiérarchies. Tandis que le monde rural restera sur un autre temps à rythmes plus lents, plus proche des interventions célestes et justifiant des liturgies propitiatoires qui perdureront beaucoup plus longtemps, si ce n'est encore le cas. Assurément, l'univers de Patinir rend compte de ces deux mondes dont la cœxistence et l'articulation évoluent profondément à son époque et qui vivent simultanément sur des systèmes de valeurs et notamment des temporalités profondément distinctes.

Nouvelles influences hébraïques

Dans la brève analyse que nous avons faite plus haut des œuvres de Patinir, nous avons à quelques reprises rencontré, au-delà de l'évocation d'épisodes bibliques, quelques symboles liés à la culture juive. Patinir a connu directement l'époque de la grande vague d'immigration européenne des communauté juives après leur expulsion d'Espagne à l'initiative des Rois Très Catholiques. Il faut en effet, pour ne pas être trop lacunaire dans la restitution du champ mental de cette période dite de la Renaissance anversoise[526] en ce qu'il éclaire le présent travail, mentionner le rapprochement des intellectuels

[523] Dans cette *Histoire du temps*, Jacques Attali note que les villes industrielles produisant ces horloges et montres ne sont pas les grandes « villes cœur » du capitalisme wallersteinien et témoignent d'un décentrage entre activité industrielle et centres capitalistes, du moins à ces époques (p. 112).

[524] Genève, Droz éditeur, 2004.

[525] Ces questions sont toujours à l'ordre du jour sous le double effet du perfectionnement des techniques du temps mais aussi de la pression économique (activité de télécommunication satellitaire) et financière pour lesquelles la valeur planétaire d'une seule seconde constitue un enjeu réel. Des organisations internationales sont spécialement dédiées à la régulation et à la gestion concertée du temps. La prévention des grandes catastrophes et notamment celle du Tsunami du Pacifique indien ont mis en évidence les enjeux des instruments d'observation anticipatrice et de leur coût.

et penseurs de tradition et culture chrétienne non seulement d'avec les auteurs de l'Antiquité grecque et romaine mais aussi avec les textes orientaux : arabes et hébreux, le sanskrit venant plus tard. La présence historique de grandes communautés juives en Italie facilitait déjà de longue date cette acculturation. Ces communautés entrent rapidement en relation avec les humanistes (entre autres) qui cherchent activement à apprendre cette langue. Des manuels *ad hoc* circulent. Dans certains cas, les hautes hiérarchies juives et chrétiennes se rencontrent. Des chaires d'hébreu sont instituées à Bologne et Rome. A Louvain, en 1517, un collège trilingue (grec, latin, hébreu) est créé, deux autres à Oxford et Alcalà. Gilles de Viterbe, proche de Léon X, et Général de l'ordre des Ermites de Saint-Augustin, auquel appartint Luther, hébergea chez lui pendant dix ans Elias Levita, grammairien juif de grande réputation et de grande influence.

Dans une époque marquée par une explosion quasi générale des travaux linguistiques, l'intérêt pour l'hébreu, déjà manifesté par le Concile de Vienne de 1312 qui avait prescrit d'instaurer dans toute la chrétienté l'enseignement du grec, de l'hébreu et du chaldéen, se situe aussi dans le champ des efforts pour parvenir à des lectures plus approfondies de la Bible. Dans une optique certes différente, des écoles trilingues s'ouvrent dans plusieurs pays et la première Bible polyglotte est publiée par le Collège d'Alcala ouvert en 1515 sous le patronage de saint Jérôme. Léon X lui-même fut dédicataire du traité du stuttgartien Jean Reuchlin, *L'Art de la Kabbale,* publié en 1517. Erasme prit la défense de Reuchlin lorsque celui-ci fut mis au ban de la chrétienté par l'Inquisition dominicaine pour avoir refusé de détruire sa bibliothèque de livres hébraïques. Rapidement, et bien naturellement pour cette époque libérée des approches aristotéliciennes scolastiques et pétrie de réflexion symbolisante, les penseurs s'intéressent à l'ésotérisme biblique. La Kabbale, qui est elle aussi stimulée par les découvertes intellectuelles du XIIe siècle puis par l'imprimerie, les fascine. L'élucidation du tétragramme imprononçable signifiant le nom de Dieu par Reuchlin puis Viterbe à travers le pentagramme (YHWSH), et l'approfondissement des fondements hébraïques du pythagorisme et des fondements araméens de la civilisation étrusque passionnent cette époque. De telles réflexions ont forcément atteint Anvers, et

[526] Pour M. Jean Delumeau, par exemple, en conclusion de sa *Civilisation de la Renaissance* : « *mathématiques, beauté, charité, les trois conditions du succès de l'entreprise humaine »* caractériseraient cette période (p. 454). Pour Gérald Chaix, dans un manuel de préparation à l'agrégation (*La Renaissance,* SEDES, 2003, p.257) : l' « *élargissement des horizons* », l' « *impact progressif des changements techniques* », le « *développement de la vie politique* » et l'« *évolution de la vie religieuse* ».

l'ultrasensible Patinir, peintre du micro et du macrocosme, ne peut qu'y avoir été réceptif. Car la Kabbale séduira aussi ceux qui, comme Lulle, Ficin, Nicolas de Cuse, Paracelse et plus tard Bruno, chercheront les « dispositions » numériques idéales symbolisant les principes d'organisation cosmique. Elle trouve naturellement sa place à côté du platonisme, du néoplatonisme et de l'hermétisme dont il faut se rappeler que les frontières d'avec la rationalité courante de l'époque étaient nettement moins tranchées qu'à la nôtre.

Pourtant, dans son *Histoire économique*, Max Weber, rejoint par Emmanuel Levinas comme on l'a vu plus haut, pourra dire que le judaïsme eut « une importance cruciale dans le capitalisme moderne dans la mesure où il légua au christianisme son hostilité à la magie »[527] et, à peine plus loin : « Ce sont les prophéties qui sont parvenues à sortir le monde de la magie et qui créèrent par là même aussi les bases de notre science moderne ». On sait l'équivocité de la notion de prophète : messager de la parole divine au sens théologique, annonciateur de l'avenir au sens populaire. Ici encore, donc, la rationalité économique ou plus largement sociale, entretiendrait avec le temps un rapport constitutif mais ambigu. Avant d'estimer que « la représentation du temps appartient à ce qu'Emile Durkheim nommait « les états forts de la conscience collective », Pascale Ancel propose que « toute culture se construit autour d'un sens du temps »[528] même si, une fois encore et vieux débat, on est tenté d'ajouter qu'elle-même est façonnée par cette culture. Fin du XVe et début du XVIe siècle anversois valident donc assurément l'intuition de cette interdépendance.

A laquelle ne reste pas indifférente la méditation silencieuse de la peinture de Patinir qui semble s'attarder, peut-être pour une ultime ou nouvelle contemplation mélancolique, sur un monde finissant. Dans son *Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*[529], le même Max Weber pense pouvoir constater la « solitude inouïe » du croyant d'alors. Cette solitude s'inscrit dans « cette abolition absolue du salut par l'Eglise et les sacrements », abolition qui constitue, selon lui, « la différence radicale avec le catholicisme ». Il poursuit immédiatement : « ainsi, dans l'histoire des religions, trouvait son point final ce vaste processus de désenchantement du monde [expression explicitement indiquée comme attribuée à Schiller] qui avait débuté avec les prophéties du

[527], p. 378.
[528] *Pour une représentation sociale du temps*, L'Harmattan, 1997, p. 17.
[529] In *Ethique protestante et l'esprit du capitalisme,* Editions Plon, p.117.

judaïsme ancien et qui, de concert avec la pensée scientifique grecque, rejetait tous les moyens magiques d'atteindre au salut comme autant de superstitions et de sacrilèges ». La Bible, quoique faisant l'objet d'une large diffusion grâce à l'imprimerie et à des traditions en langues vulgaires, ne peut donc plus constituer, au sens propre, la référence fondamentale alors que, pour Jacques Solé, « moins connaissance de Dieu que mise en situation de l'homme » et « vision d'ensemble de l'univers », elle tenait lieu non seulement « d'économie, de psychologie et de sociologie » mais aussi et tout à la fois « de physique et de morale, d'histoire et de géographie »[530].

Pour Claudine Poulouin, « l'humanisme qui continuera d'éclairer longtemps le XVIIe siècle, doit affronter, bien avant la fin du XVIe siècle, une crise profonde de l'universalisme : la théologie attaquée en son principe unitaire par la différenciation de dogmatiques diverses, voire opposées, la laïcisation des moteurs de la société qui accompagne l'émergence de l'Etat moderne, les effets conjugués des grandes découvertes, des révolutions juridiques et scientifiques, tout cela a commencé à produire des effets qui aboutissent à l'effritement de la conception traditionnelle de l'histoire universelle ». Juste auparavant, elle a constaté que « l'épanouissement d'une histoire universelle à l'image d'un cosmos un, parfait et fermé qui prenait son origine dans l'acte créateur de la Genèse et sa fin dans la réintégration à l'unité divine de la division issue du péché, s'achève avec le XVIe siècle »[531]. Si, comme l'affirme Platon dans le *Timée*, temps et univers sont co-originaires et sans doute co-extensifs, la fin constatée par Claudine Poulouin conduit inéluctablement à des interrogations cruciales. Or, comme le manifeste Patinir avec une originalité remarquée, le cosmos continue d'exister. Sauf à se réfugier dans un productivisme quotidien et aveugle, ne peuvent alors que se poser les questions suivantes : dans quelle histoire ? dans quel temps ?

[530] *Les Mythes chrétiens de la Renaissance aux Lumières,* Paris, Albin Michel 1979, p.14.

[531] *Le Temps des origines*, Honoré Champion, Paris, 1998, p.27. Claudine Poulouin est également l'auteur de *L'Eden, le Déluge et les temps reculés*.

Chapitre 10.
Nouvelle rationalité économique

Anvers, longtemps marquisat (marche de l'empire), tient une position de poste frontière entre la France et la Germanie impériale sur la rive Est de l'Escaut qui sépare la Flandre (*stricto sensu*) et le Brabant que traversait un axe peu à peu devenu stratégique : l'artère commerciale reliant Bruges à Cologne et donc l'Angleterre et l'Allemagne. C'est un bastion de résistance contre les comtes de Flandre. Comme pour la Flandre, à laquelle Anvers fut temporairement annexée en 1357, et la principauté épiscopale de Liège, une véritable « conscience nationale» aurait progressivement caractérisé le Brabant, notamment en raison des différents privilèges et particularismes obtenus de l'empereur soucieux de se préserver la coopération d'une population remuante qui s'était de plus acquis la sympathie des influents bourgeois de Cologne, lesquels partageaient les mêmes intérêts commerciaux. La chose n'est pas sans importance. Comme le note Jean-Claude Margolin[532], au début du XVIe siècle, « les marchands allemands tiennent en main l'essentiel du commerce continental». Ils sont présents sur les grands marchés européens autant du Sud (Venise, Milan, Gênes et Lyon) que du Nord (Bruges puis Anvers) mais également partout où de gros investissements industriels sont possibles : Pologne, Russie, Bohême, Hongrie... Au XVe siècle, les Hanséates avaient déjà fui Bruges pour s'installer à Anvers. Et aux causes habituellement avancées pour le déclin de Bruges face à Anvers, on peut en ajouter une autre certainement déterminante : la recherche par ces nouveaux investisseurs et spéculateurs d'une tête de pont non entièrement aux mains des Italiens. Quand ces derniers suivirent le mouvement et rejoignirent ce nouvel eldorado commercial, de belles affaires étaient encore possibles mais il était trop tard pour se constituer une position dominante.

Une période de croissance démographique durable est constatée à partir de 1520[533]. On parlera d'un « beau XVIe pour cette région d'Europe» au moins sur le plan économique puisque, sur le plan religieux et donc politique, sourd

[532] *Op. cit.*, p.204.
[533] *Histoire de la Belgique*. M.-T. Bitsch, Paris, Hatier, 1998..

le drame de la Réforme. Autour de 1500, selon Jean-Claude Margolin retenant les estimations parfois jugées basses du P. Mols, trois villes se situaient entre 150 000 et 200 000 habitants (Constantinople, Paris, Naples), deux entre 100 000 et 150 000 (Venise, Milan), cinq entre 60 000 et 100 000 (Cordoue, Grenade, Séville, Florence, Gênes) et, entre 40 000 et 60 000 : Valence, Lisbonne, Barcelone, Palerme, Bologne, Rome, Brescia, Crémone, Lyon, Rouen, Toulouse, Gand, Anvers, Londres, Augsbourg, Cologne. Ces villes deviennent « le cadre et le moteur de tout développement, plus qu'elles ne l'avaient jamais été au Moyen Age»[534]. La campagne dépend de plus en plus des prix de la ville, tandis que les citadins achètent des terrains proches, les mettent en valeur, modernisent leur exploitation... et exilent vers les campagnes les métiers polluants et générateurs de nuisances[535]. Après les catastrophes démographiques des siècles précédents, la densité de la population s'intensifie. C'est aux Pays-Bas que le phénomène est le plus sensible : « L'élément urbain et l'élément rural tendent à s'y confondre, au profit, bien sûr, du premier : vers la fin du XVIe siècle, les citadins constituent 35% de la population du Brabant, et 40 à 45% de celle des Flandres»[536]. Patinir exprime ce phénomène urbain et l'on doit peut-être déceler chez lui une certaine nostalgie inquiète pour le monde rural profond, le « désert» et son petit monde très particulier.

Peut-être exprime-t-il aussi une sorte d'inquiétude ou de fascination politique à l'égard de ces villes dont la puissance est telle qu'elles peuvent contrecarrer les desseins du pouvoir. Dans un article disponible sur le site de l'Université de Leyde, Wim Blockmans, par ailleurs auteur avec Walter Prévenier chez Albin Michel et au Fonds Mercator d'un très beau *Les Pays-Bas bourguignons*, constate qu'« au cours du XIVe siècle et même au début du XVIe, les sujets flamands étaient encore assez puissants pour chasser leurs princes et leur imposer leurs conditions». Il observe également que « du XIVe au XVIe siècles, les centres du capitalisme commercial se trouvent en dehors des Etats territoriaux ou composites gouvernés par des monarchies féodales. Lorsqu'il y avait quand même incorporation d'une métropole dans un tel Etat, un conflit dur s'annonce». Il relève enfin « qu'en matières économiques, les réseaux urbains constituaient les formes de contrôle les plus aptes au capitalisme commercial. Si les métropoles faisaient la guerre, il s'agissait de défendre leurs intérêts économiques; elles menaient des guerres dont les

[534] Jean-Claude Margolin, *L'Avènement des temps modernes*, P.U.F., p.26-27.
[535] M. Margolin signale également, au début du XVIe siècle, un réchauffement climatique qui a aussi des effets positifs.
[536] Jean-Claude Margolin, *op. cit.*, p.26.

objectifs étaient en principe limites. Pour les monarchies féodales par contre, la guerre était un but en soi qui entraînait tous les autres engrenages de l'Etat moderne : dette publique, pression fiscale, bureaucratisation, corruption, vénalité. Par ces mécanismes, l'Etat moderne créait un climat étouffant à la longue les centres de l'économie-monde ». Et de constater que « telle était également la situation d'Anvers au XVIe siècle : cette métropole rapidement croissante jouissait de la faveur spéciale des Habsbourg, motivés en partie par des sentiments de revanche sur des villes flamandes plus insidieuses, surtout à cause des avantages financiers que leur offrait la Bourse. Mais inévitablement, les besoins d'un Empire étant illimités, les pressions fiscales devenaient trop onéreuses même pour Anvers (…).[537] Chez Patinir, les villes tapies dans la brume comme des armées et dressant leurs beffrois comme des étendards expriment sans doute ce sentiment des grandes puissances urbaines. L'identification topographique permettrait assurément d'approfondir notre compréhension de cette œuvre.

Longtemps en retard économiquement sur sa rivale Bruges, Anvers compte 20 000 habitants au début du XVIe siècle. Son essor est en partie dû aux difficultés de sa rivale : difficultés politiques mais aussi économiques (renchérissement du drap brugeois et flamand en général au regard de la production anglaise voire italienne), difficultés pratiques avec l'ensablement de l'accès maritime alors qu'un brusque mouvement géologique permet, le siècle précédent, la desserte d'Anvers par un nouveau bras de l'Escaut, la Honte, accessible à des bateaux à fort tirant d'eau. Stabilité politique, avantage démographique malgré les ravages de la peste noire, contexte d'urbanisation exceptionnellement stimulant, nouveaux privilèges attirant les négociants de toute l'Europe, arrière-pays industriel et agricole actif et à haut rendement grâce à des techniques et matériels perfectionnés et des productions spécialisées à haute valeur ajoutée, main-d'œuvre qualifiée,

[537] Il poursuit en signalant que « ce furent les grandes villes flamandes et brabançonnes qui embrassèrent le calvinisme, qui signèrent avec celles de Hollande l'Union d'Utrecht et qui décidèrent la déchéance du roi Philippe II. Encore une fois, la logique des métropoles se dressait contre celle de l'Etat monarchique. Celui-ci reconquit militairement les Pays-Bas méridionaux, grâce à l'argent américain. Le résultat du point de vue économique et culturel fut désastreux, en ce sens qu'Anvers perdit la moitié de sa population et une bonne partie de ses capitaux, et que le centre de l'économie-monde se déplaçait vers le Nord, en dehors de l'emprise de l'Etat monarchique. II faut donc conclure qu'aux XVe et XVIe siècles, les Etats "modernes" répondaient ä une dynamique qui ne s'accommodait pas avec celle des métropoles commerciales et de leurs réseaux urbains. La guerre semble en être la raison fondamentale : elle rend nécessaire une bureaucratie centralisatrice tandis qu'elle fait augmenter fatalement le poids fiscal ».
Lien : https://www.openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/1887/2874/1/351_070.pdf, p. 171 et 179 – 180.

division du travail avancée touchant même le secteur artistique érigé en véritable industrie notamment pour les retables, productions somptuaires de toutes sortes et activement tournées vers l'exportation systématique avec un solde nettement positif, bourgeoisie industrieuse, formée et ouverte aux nouvelles pratiques financières et commerciales introduites par les colonies cosmopolites, dérégulation : autant d'autres atouts propres à Anvers et qui lui permettent de connaître un essor exceptionnel et de devenir le berceau d'un phénomène nouveau, ce capitalisme commercial international et à grande échelle que Marx situait comme constituant à l'orée du XVIe siècle le début de cette « accumulation primitive» qui allait servir de base au grand capitalisme industriel[538].

Pour Anvers, la régence de Marguerite d'Autriche est plus que faste, avec une expansion exceptionnelle. L'observation de Guicciardini est citée par tous les historiens de cette ville : « Paris excepté, à peine trouverez-vous cité deçà les monts qui la surpasse en puissance et en richesse». La revanche de Maximilien sur les Brugeois après son emprisonnement par ces derniers devait accélérer cet essor : en 1488, incitation à tous les marchands étrangers à transférer le siège de leurs activités dans la ville scaldoise sous la garantie de leurs privilèges antérieurs, juridiction accordée à la ville sur ses propres foires, en 1491 : attribution de l'étape de l'alun (indispensable à l'industrie textile). La progression démographique est exceptionnelle : 5 000 habitants en 1374, 50 000 en 1500. Certains économistes actuels considèrent que la progression du prix de l'immobilier dans ces villes flamandes fut une des plus fortes de l'histoire économique, ce qui donne une idée du revenu de peintres qui, comme Patinir, parvenaient à acquérir une maison en ville, ou plusieurs comme Metsys.

Bien sûr, la découverte du Nouveau Monde n'est pas étrangère à cet enrichissement, avec l'importation des métaux précieux dont le commerce s'organisa du vivant de Patinir, vers 1520. On sait qu'une des grandes interrogations de la théorie économique au XVIe fut de comprendre pourquoi tant d'or trouvé et convoyé par les Espagnols et Portugais devait finalement achever leur course, pour une large part, aux Pays-Bas et au bénéfice réel de

[538] « Bien que les premières ébauches de la production capitaliste aient été faites de bonne heure dans quelques villes de la Méditerranée, l'ère capitaliste ne date que du XVIe siècle » in *Le Capital*, Edition Pléiade, Gallimard, tome1. Signalons aussi que, vieux débat entre l'accumulation de liquidités et la formation brute de capital fixe, Max Weber estime que « ce fut dans les villes industrielles de l'intérieur que naquit le capitalisme et non dans les villes du commerce monétaire international ».

ces derniers. On connaît la célèbre réponse de Jean Bodin : « Il n'est de richesse que d'hommes », surtout s'ils ont de bonnes qualifications et une solide culture du travail. Mais les richesses venues d'Amérique ne sont pas seules en cause. Une décision majeure a été celle des Portugais d'établir à Anvers leur tête de pont en Europe du Nord pour le commerce de leurs épices africains. Les juifs portugais, persécutés par l'Inquisition, convergent également à Anvers où ils apportent l'ensemble de leurs talents.

De très nombreuses sociétés et agences commerciales étrangères, attirées par une politique d'incitations sonnantes et trébuchantes, s'installent à Anvers, désertant d'autres villes, notamment Bruges où des entraves sont opposées aux affairistes étrangers. Ces incitations et, pour employer un vocabulaire économique contemporain, la dérégulation quasi complète des marchés, y compris celui du travail, notamment au détriment des corporations (lesquelles, à Bruges, résistent) amènent Anvers à proposer un nouveau et vibrionnant modèle économique. Elle devient, plus encore que Venise et comme, plus tard, New York, une ville financière cosmopolite où se côtoient des colonies actives et florissantes, un véritable *melting pot* à haut potentiel culturel, dirait-on encore aujourd'hui. Portugais, Espagnols, Italiens (Lombards, Génois et Florentins en particulier) y transfèrent leur consulat. Laines et drap anglais, métaux et bois allemands, vins, sel, toiles et articles de luxe français transitent à Anvers avec les pierres précieuses, l'or et les perles des pays du Sud, les épices, les ivoires, le sucre, toutes sortes d'huiles, de fruits, des métaux divers tels que bronze, cuivre, étain... Les grandes familles financières européennes ont leurs représentants, leurs agences ou leurs succursales à Anvers. Les grands banquiers de l'Allemagne du Sud la choisissent comme tête de pont vers les pays de la façade atlantique et le Nouveau Monde. Le marché financier anversois devient « le centre directeur du crédit à court terme consenti aux autorités et le point d'arrivée des transferts d'argent et virements effectués d'Espagne vers le Nord dans le cadre de la politique mondiale des Habsbourg »[539].

Une Bourse est créée en 1485, remplacée par une plus grande en 1515, où le poète Daniel Rogiers, cité par Andrée de Bosque en introduction de son *Quentin Metsys,* voit une « fourmilière bruyante de multiples idiomes parlés par une foule chamarrée de costumes nationaux »[540]. Des instruments ou techniques financières modernes apparaissent : l'endossement, les lettres de

[539] Guido Peeters, Encyclopaedia Universalis, article *Belgique.*
[540] In *Quentin Metsys,* Arcade, Bruxelles, 1975, p. 21.

change au porteur auxquelles s'appliquait un principe d'assignation leur permettant donc de circuler de main en main, préfigurant ainsi le billet de banque, l'escompte moderne, l'assurance maritime devenue instrument spéculatif puisque désormais tolérée par l'Eglise longtemps opposée au « prêt à la grosse aventure» hérité de l'Antiquité, et même la réassurance. Si les pays du Nord sont plus longtemps réticents à adopter certains de ces nouveaux instruments[541], c'est le cas des Fugger notamment, leur impact est déterminant. Braudel l'explique très clairement : « à cette époque de transports très lents, le grand commerce impose de longs délais au roulement des capitaux : il faut des mois, parfois des années, pour que les sommes investies reviennent, grossies de leurs bénéfices». Mais, poursuit-il aussi, « le grand marchand n'utilise pas seulement ses capitaux : il recourt au crédit, à l'argent des autres » avec un « va-et-vient des lettres de change entre les villes d'Italie et les points chauds du capitalisme européen » et, note -t-il enfin, « ce sont des jeux aussi étrangers au commun des mortels que le sont aujourd'hui les délibérations ultrasecrètes de la Banque des Règlements Internationaux à Bâle »[542]. Ainsi, un noble vénitien cité par Jacques Le Goff[543] note-t-il les différentes périodes de l'année où « l'argent est moins cher» selon les villes : Gênes (en septembre, janvier et avril), Rome (selon « les déplacements du pape qui fait monter le prix de l'argent partout où il se trouve»), Valence (« en juillet et en août à cause du blé et du riz») et Montpellier (où « il y a trois foires qui y causent une grande cherté de l'argent »). L'économie du travail et de la marchandise se double d'une économie du temps, infiniment moins perceptible au profane, tout aussi puissante et omniprésente.

Les routes, développées de façon volontariste, demeurent encore incertaines et difficiles quand elles existent. Elles restent toutefois à l'abri de tempêtes et autres aléas maritimes, ce qui leur vaudra d'être peu à peu préférées et encouragées. Il est alors possible que les nombreux chemins de Patinir (ou de Bruegel), que nous interprétons spontanément comme de simples sentiers, aient un tout autre sens chez lui et soient l'indice d'un développement admiré, de même que les belles maisons campagnardes exprimeraient, elles, la présence des nouveaux « rurbains» déjà caractéristiques de cette époque comme on l'a suggéré plus haut. Un convoi de marchandises ne progresse

[541] Parmi ces nouveaux instruments, ne mentionnons même pas les chiffres "arabes". Jean-Claude Margolin (*op. cit.*, p 93) évoque un pharmacien de Genève qui, en 1490, fait encore ses comptes en chiffres romains.
[542] *Dynamique du capitalisme,* Champ-Flammarion, p. 62.
[543] *Marchands et banquiers du Moyen-Age,* P.U.F., Que sais-je ? p. 30.

cependant que de 30 km par jour. La composante « temps» des transports est présentée par Jean-Claude Margolin comme « une faiblesse de ce commerce international». Il cite d'ailleurs Pierre Chaunu : « Les distances qui mesurent l'univers créé par l'explosion planétaire du XVe siècle sont des distances-temps »[544]. La chose n'est sans doute pas si nouvelle mais Jean-Claude Margolin formule même une « loi de l'imprévisibilité de la durée : plus la distance est grande, plus prononcés sont les écarts entre les temps courts (...) et les temps longs ».[545] D'autant que, si l'anxiété des grandes durées d'absence avait déjà été connue (croisades), le salut ne constitue plus l'horizon mental de ces absences ou alors le salut économique qui évite parfois, il est vrai, le suicide devant la ruine et/ou le déshonneur[546]. Le temps lui-même se laïcise. Il se vide donc de contenu transcendant et vraisemblablement, comme pour toute chrématistique, de sens et sauf à absolutiser de nouvelles données : le pouvoir pour lui-même, l'argent pour lui-même, la croissance pour elle-même ce qui devient justement le cas dans la science politique du XVIe notamment avec Machiavel et Bodin.

[544] Jean Delumeau signale que « la mise sur pied des services postaux témoigne de ce même souci des hommes de la Renaissance d'ordonner l'espace et le temps. (...) La capitale des papes se trouvait normalement à 26 ou 28 jours du centre de l'Espagne, à 10 ou 12 jours de Lyon, à 8 de Milan...» (*La Civilisation de la Renaissance*, Arthaud, 1984, p. 453). Dans le même chapitre, il évoque « le rythme des affaires» et les périodes annuelles de départ et le retour des flottes à Venise, notamment. Lorrain, dans ses vues de port, semble s'intéresser lui aussi à ces cycles et périodes.

[545] *Op. cit.*, p. 76.

[546] Le premier suicide économique popularisé dans la culture française est celui du cuisinier Vatel, trahit, du moins le croyait-il,… par le temps (la marée). On pourra noter ici que l'honneur, notion plus qu'ancienne, est réactualisée par le célèbre « Tout est perdu fors l'honneur » de François Ier. Pour Hervé Drévillon (Université de Metz) et Diego Venturino (Université de Poitiers) qui préparent actuellement un colloque sur ce thème qui aura lieu en 2008, cette exclamation du roi de France à Pavie « inaugure le premier siècle de la modernité et trouve son prolongement dans *L'Esprit des lois*, qui fait de l'honneur le principe du gouvernement monarchique » (documents préparatoires). Le XVIe siècle voit ainsi basculer dans la sphère économique et donc bourgeoise une notion longtemps réservée à l'aristocratie et à ses exploits chevaleresques. Exploits plus ou moins « honorables», il est vrai, si l'on tient compte de l'observation bien réaliste, dans ses *Mémoires*, de Philippe de Commynes, certes formé à l'école de Louis XI : « Ceux qui gagnent en ont toujours l'honneur. (…) Qui a le profit de la guerre, il en aura l'honneur ». Ce basculement dans l'économique ne fera que mettre à l'ordre du jour dans un nouveau contexte la maxime « sacrée » et bien antérieure au christianisme de toute éthique : *pacta sunt servanda*. Avec l'honneur, une fois encore, un sacré païen refait surface. L'Eglise s'est, en théorie du moins, méfiée de cette notion au pouvoir mobilisateur de sentiments extrêmement puissants et qui reconnaît des liens dont elle n'est pas maîtresse et non institués par Dieu (sauf jurement, théoriquement interdit par le Décalogue). On pense notamment au sermon de 1660 de Bossuet dirigé contre le Grand Condé (« honneur du monde, vain fantôme des ambitieux et chimère des esprits superbes »). De plus, c'est aussi au motif du célèbre « Dette d'argent, dette d'honneur » que l'activité entrepreneuriale rejoint le code de l'honneur, notamment dans le cas de la faillite même non frauduleuse entraînant les associés et commanditaires dans cette faillite. *Le Marchand de Venise* de Shakespeare illustrera, comme l'on sait, cette nouvelle logique. Temps économique et temps chevaleresque et moral se rejoignent donc aussi de cette façon.

Ce premier XVIe siècle est aussi l'époque où « l'usage des monnaies envahit l'économie à l'échelle du monde » ainsi que le note Jean-Claude Margolin[547]. Monnaies extraordinairement nombreuses, elles aussi incertaines, « foisonnement où les changeurs seuls s'y retrouvent, mais à peine ». Jean Imbert et Henri Legohérel[548] confirment que le XVIe siècle n'est pas une époque de mutations monétaires inhabituelles et que le problème n'est pas la multiplication des variations monétaires mais « la multiplication des espèces provoquée par l'afflux des monnaies étrangères ». Lointain des nouveaux espaces, mise en œuvre incertaine de l'équivalent universel monétaire et angoisse du temps se conjuguent[549]... La spéculation n'est d'ailleurs pas la seule affaire des grandes fortunes et la multiplication des liquidités facilite l'extension de la spéculation. Dans les régions riches, on constate une épargne dans les classes populaires. Et cette épargne est active. En témoigne le cas des Höchstetter d'Augsbourg qui, dans les premières années du XVIe siècle, drainent systématiquement une épargne à 5% non seulement auprès d'aristocrates mais aussi de bourgeois, paysans, domestiques, valets de ferme et servantes. Des couches nouvelles et très larges de la population sont concernées. Patinir lui-même peut-être... Et c'est sous la pression des milieux financiers que Calvin finira par tolérer le prêt à intérêt pourtant condamné par Luther. Georges Bataille formule parfaitement le problème : « Le riche a ses réserves ; que le pauvre vienne à manquer, le riche qui l'empêche de mourir de faim sans être lui-même gêné, pourrait-il, en remboursement, exiger davantage qu'il avance ? Ce serait faire payer le temps, qu'au contraire de l'espace, on disait être la chose de Dieu et non des hommes »[550].

La sphère publique ne reste pas inactive devant ces nouveaux comportements. La *Taula de canvi* créée dès 1401 à Barcelone, ville maritime s'il en est, est la première des banques publiques accueillant l'épargne des particuliers, rapidement suivie par Gênes ou encore Venise. Concernant cette nouvelle dynamique du capitalisme, un autre passage du passionnant essai de Fernand Braudel retient notre attention. Annonçant qu'il s'intéresse aux « équilibres et déséquilibres profond du long terme », il souligne que ce qui lui paraît primordial dans les économies préindustrielles, « c'est la cœxistence des rigidités, inerties et pesanteurs d'une économie encore élémentaire avec

[547] Op. cit. p. 99.
[548] *Histoire de la vie économique ancienne, médiévale et moderne*, Paris, Cujas, 2004.
[549] Un réchauffement climatique caractérise le XVIème siècle européen, qui augmente les rendements agricoles et contribue peut-être à ce phénomène.
[550] *La Part maudite,* Editions de Minuit, 1967, p.18.

les mouvements limités et minoritaires, mais vifs, mais puissants d'une croissance moderne. D'un côté les paysans dans leur village qui vivent de façon presque autonome, quasi en autarcie ; de l'autre une économie de marché et un capitalisme en expansion qui font tache d'huile, fabriquent peu à peu, préfigurent déjà le monde où nous vivons. Donc deux univers au moins, deux genres de vie étrangers et dont les masses respectives s'expliquent cependant l'une par l'autre »[551]. Saisissante synthèse, en fait, des paysages de Patinir qui non seulement se concentrent sur la cœxistence des deux univers, mais comme on l'a remarqué plus haut par l'analyse structurale des œuvres, non en termes de dissociation mais d'interrelation. Plus loin, Braudel note d'ailleurs que le capitalisme le plus frénétique ne s'est jamais désintéressé de l'arrière-pays et n'a pu se développer que sur l'accumulation rendue possible par une économie traditionnelle active. Un tel arrière-pays lui est bien indispensable. C'est lui qui a sauvé Venise pendant quelques siècles au moins après son âge d'or commercial international. Braudel note d'ailleurs que *« le capitalisme sera tenté par l'acquisition de la terre, valeur refuge, valeur sociale, mais parfois aussi de la terre exploitable de façon moderne*»[552]. S'il ne l'acquiert pas, il peut chercher à la contrôler : prêts des marchands toulousains aux producteurs de pastel, « enclosures anglais», servage dans les régions plus reculées et, bien sûr, colonisation industrielle. Mais, constate-t-il aussi : « le capitalisme est d'essence conjoncturelle »[553]. Temps de la terre et temps du spéculateur sont rarement les mêmes... Du moins avant les manipulations génétiques.

L'attraction financière a progressivement eu son effet et c'est progressivement que s'est opéré l'important déplacement artistique vers Anvers. Anvers, première grande capitale du capitalisme ? Au moins pour le Nord de l'Europe ? En tout cas du libéralisme ? Le jeu des définitions est toujours dangereux et l'on sait à quel point elles finissent souvent par être circulaires. Il en est de la genèse du capitalisme comme de l'apparition des hominiens : il y a toujours un chaînon manquant ou alors apparaît une buissonnance inattendue. Dans sa *Dynamique du capitalisme,* Braudel constate que, dans une « économie monde», un « centre de gravité» paraît nécessaire. Il estime que, après Venise autour de 1380, « vers 1500, il y a un saut brusque et gigantesque vers Anvers »[554] laquelle devra d'ailleurs s'incliner ensuite devant

[551] *La Dynamique du capitalisme,* Arthaud, 1985, p.11 dans la réédition Champ-Flammarion.
[552] *Idem* p. 64.
[553] *Idem* p. 65.
[554] *Op. cit.* p.90.

un retour sur la Méditerranée (Gênes) suivi d'un déplacement sur Amsterdam (deux siècles) puis Londres. Il a donc l'intelligence – et sans doute le courage à son époque – de le faire naître très tôt, bien avant le capitalisme industriel de la grande manufacture du XIXe siècle qui deviendra son symbole. Pour Max Weber, déjà, il y a capitalisme lorsque apparaît la division du travail, lorsque « l'atelier, l'outillage, les sources d'énergie et la matière première sont la propriété de l'entrepreneur »[555], ce qui n'est pas encore, loin de là, le modèle de la fabrication drapière flamande même échappant à la régulation des corporations. Mais, surtout, « il y a capitalisme là où les besoins d'un groupe humain qui sont couverts par des activités professionnelles le sont par la voie de l'entreprise, quelle que soit la nature du besoin ; plus spécialement, une exploitation capitaliste rationnelle est une exploitation dotée d'un compte de capital, c'est-à-dire une entreprise qui contrôle sa rentabilité de manière chiffrée au moyen de la comptabilité moderne et de l'établissement d'un bilan (qui ne fut requis pour la première fois qu'en 1608 par le théoricien hollandais Simon Stevin)»[556].

Au-delà des caractéristiques techniques, on voit bien apparaître les grandes exigences et d'abord le contrôle et la rationalité. Toujours pour Max Weber, le capitalisme occidental est « le seul régime qui produit une organisation rationnelle du travail » et qui ne peut d'ailleurs reposer que sur une constitution à principes, un droit du citoyen, une administration spécialisée, en un mot « un droit rationnel », issu du droit romain plus que de la tradition chrétienne et reposant, avec la rationalisation de la procédure, sur une instauration du droit civil reconnu par l'Eglise contre le jugement de Dieu germanique, considéré comme – davantage encore ? – païen. Parallèlement donc à la naissance du monstre froid qu'est l'Etat moderne, en naît un autre, tout aussi implacable et à la logique propre : l'entreprise autonome et de plus en plus anonyme avec la société par actions.

Cette exploitation rationnelle se caractérise, on l'a vu, par une séparation entre les comptes propres du ou des propriétaires et la comptabilité de « l'entreprise » elle-même. L'invention de la comptabilité « à partie double », longtemps appelée « écriture à la vénitienne », devait constituer un autre progrès majeur et, aujourd'hui encore, n'importe quel manuel de management financier consacre quelques-unes de ses toutes premières pages à ce dispositif qui apparaît en 1340. Les travaux théoriques de Luca Pacioli lui

[555] *Histoire économique,op. cit.,* Chapitre IV, La naissance du capitalisme industriel, p. 321.
[556] *Id.* p. 322.

donnent un essor remarquable à travers des normes d'écritures et d'imputation. De quoi s'agit-il au juste ? Le principe général est le suivant : pas d'emploi sans ressource et, bien sûr, pas de ressource sans emploi. A chaque mouvement financier (entrée et sortie), première partie des enregistrements comptables, est, seconde partie, *explicitement* affectée l'opération lui correspondant (livraison ou vente de céréale ou de toute autre marchandise) avec *un fournisseur ou client précis*. La relation entre flux financiers et flux de marchandises est enfin appréhendée avec précision, les comptes par opérations puis par clients venant enfin compléter les relevés d'entrées ou de sorties financières. Il s'ensuit un enrichissement considérable de la connaissance, de la compréhension et de l'analyse des flux financiers de l'entreprise, de leurs emplois réels et de la situation de ses relations avec chacun de ses différents partenaires. Aux « historiques » et « situations » comptables générales, s'ajoutent désormais de possibles et très utiles historiques et situations pour chacune de ces catégories détaillées. Le décalage entre opérations financières (paiements des dépenses ou charges, encaissements des recettes ou autre matérialisation des résultats telles que traites, commandes intermédiaires, échéance des emprunts éventuels) est connu et donc mieux maîtrisable. Le temps entre en force dans la comptabilité. Tout ceci est lui-même optimisé par la multiplication des différents types de livres de comptes à la conception desquels Luca Pacioli aurait également contribué. L'imprimerie apporte ainsi sa contribution avec une importante production de cahiers spécialisés et formulaires financiers et comptables, sans doute assez proches de ceux des Indulgences…

Pour Max Weber, l'Occident serait devenu le lieu du calcul en numéraire quand l'Orient en était resté à celui du calcul en nature avec une utilisation du calcul orientée vers le contrôle juridique et non la rentabilité. Cette nouvelle comptabilité suppose en effet, on le voit, des progrès tangibles dans son instrumentation à commencer par la première, la technique de calcul. Il faut donc aussi des comptables formés, sachant au moins lire et écrire, et vite. On retrouve ici encore l'intervention de Luca Pacioli dit Luca di Borgo. Disciple de Piero della Francesca, admirateur d'Euclide, ce mathématicien renommé, dont on possède un énigmatique portrait par Jacopo de Barabari en compagnie, sans doute, de son ducal élève Guidobaldo de Montefeltre, vécut de 1445 à 1510. Avec sa *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita*, publiée à Venise en 1491, il fut l'inventeur de la méthode actuelle du calcul algébrique écrit qui succéda aux abaques. Il a également

contribué aux progrès de l'algèbre dans le domaine des équations. Il fut aussi l'auteur du *De divina proportione*, illustré par Vinci, dans lequel il se recommandait de Pythagore et où il formula la célèbre proportion 1/1,618 que Le Corbusier devait reprendre bien plus tard sous le nom de « Modulor ». Léonard de Vinci le fréquentait lors de son séjour à Milan et sembla stimulé par cette présence pour ses propres travaux de mathématiques. Il est aussi l'auteur de la méthode de calcul avec biffage manuel encore utilisée aujourd'hui lorsque l'on ne recourt pas à un calculateur électronique. Dans son *Esthétique des proportions,* préfacée par Paul Valéry et complétée par *Le Nombre d'or* (1931), l'ingénieur et juriste néo-pythagoricien Matila Ghyka (1881-1965) place Pacioli dans une « chaîne dorée » du pythagorisme allant, pour les mathématiques, de Nicomaque de Gérase à Einstein. C'est donc sur la base d'une connaissance du système des chiffres puis par position des chiffres qu'a pu se développer la comptabilité occidentale à la Renaissance et c'est du XVe siècle que datent les premiers livres d'arithmétique utilisables par les marchands. Une nouvelle caste lettrée naît. C'est ce que dit en substance un marchand anonyme florentin cité par Jacques Le Goff : « Quelle erreur, dit l'anonyme, que de faire du commerce empiriquement ; le commerce est affaire de calcul – "si vuole fare per ragione" »[557]. Et Jacques Le Goff de citer immédiatement ensuite Yves Renouard pour qui les marchands médiévaux « agissent comme s'ils croyaient que la raison humaine peut tout comprendre, tout expliquer et diriger leur action... Ils ont une mentalité rationaliste »[558]. Heureuse époque où les milieux du commerce et de l'art partagent les mêmes modèles et valeurs intellectuelles !

Il faut aussi une monnaie étalonnée et reconnue. Sur la base d'un Etat émetteur de plus en plus structuré, temps rationnel, temps comptable et capital s'articulent de plus en plus étroitement, présageant du fameux axiome de Franklin[559] puis de la non moins fameuse organisation scientifique et « rationnelle » du travail qui verra un jour le temps devenir son critère majeur (Taylor, Fayolle puis les actuels « temps réel » de l'informatique, le « juste à temps » de la qualité et les « équivalents - temps plein » de la gestion des ressources humaines). Naît peu à peu une préfiguration du fameux « complexe politico-militaro-industriel ». Weber poursuit d'ailleurs

[557] *Marchands et banquiers du Moyen-Age, op. cit.,* p. 84.
[558] *Les Hommes d'affaires italiens au Moyen Age,* 1968.
[559] On peut noter ici le désaccord entre Max Weber et Sombart qui, dans son *Der Bourgeois,* estime que le célèbre axiome de Franklin aurait été formulé « mot pour mot » par Alberti dans son *Trattato della famiglia*, ce que conteste Weber (*L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme,* p.53, note 1 dans l'édition Plon). Voir le dernier paragraphe de notre conclusion.

immédiatement avec cette constatation : « De cette manière, que l'Etat entrât en guerre devenait pour le possédant un négoce... ». Et, après les débuts des premières politiques économiques publiques en Angleterre au XIVe siècle, plus tard qualifiées de mercantilistes, c'est au XVIe siècle que les villes se mettent à commercer en propre. Concernant la politique coloniale, essentielle à cette époque, et « l'accumulation des gigantesques richesses » qu'elle génère par la monopolisation des produits coloniaux mais aussi celle de l'écoulement aux colonies des biens européens, Max Weber y distingue justement deux modes de gestion : féodal (cas de l'Espagne et du Portugal) et « capitaliste » avec les Pays-Bas et l'Angleterre : « les premiers privilèges lucratifs et monopolistiques (les asientos ou assientos) furent concédés en 1517 par Charles Quint aux Flamands ».

C'est depuis l'Antiquité que le milieu maritime serait plus particulièrement favorable à cette heuristique économique. Max Weber note ainsi que « le prêt maritime à intérêts a dominé toute l'Antiquité jusqu'à ce que Justinien le dénonce comme usurier » et que « Démosthène et d'autres nous montrent comment le prêt à intérêt a toujours donné au prêteur la possibilité de contrôler largement les affaires maritimes. C'est lui qui prescrivait au marin le chemin et la durée du voyage de même que l'endroit où l'on devait débarquer les marchandises. (...) »[560]. Quant au partage du risque, il est assuré par l'intéressement de plusieurs préteurs sur un même bateau et, pendant tout le Moyen Age, les bateaux étaient financés par plusieurs armateurs simultanément qui répartissaient ainsi leur risque sur plusieurs navires, le commerce routier, très incertain en raison des pillards, apparemment plus nombreux que les pirates, et de l'absence de toute administration rationnelle des routes, demeurant lui-même beaucoup plus individuel.

[560] *Op. cit.,* p. 226.

Le temps devient une dimension essentielle pour la société familiale[561] qui assure ces premiers voyages puis pour la société par actions, descendante directe de la *Commanda* dont les Italiens, et en particulier les Vénitiens, ont importé le modèle à Anvers, puis de la *Compagnia.* Dans celle-ci les contractants ne sont plus liés pour une opération mais pour une période, souvent trois ans. Il est vrai que « encore au milieu du XVe siècle, le cycle complet d'une opération d'un marchand vénitien – arrivée à Venise d'épices d'Alexandrie, réexpédition pour Londres de ces épices, retour de Londres avec un fret d'étain, réexpédition de cet étain à Alexandrie et rechargement d'épices pour Venise – dure deux ans pleins »[562]. Ces cycles longs sont porteurs de l'apprentissage de la constitution du capital permanent.

L'une des premières de ces sociétés permanentes devait être la *Grande société* de Ravensburg, créée à la fin du XVe siècle, dont le capital était surtout entre les mains de quatre familles quoiqu'elle affichât 120 membres et, surtout, des comptoirs et succursales dans toutes les grandes villes industrieuses d'Europe. Max Weber l'explique : « Le capitalisme par actions peut, tout d'abord, être réuni afin d'anticiper les revenus : le pouvoir politique veut pouvoir disposer d'un certain rendement de capital ou veut savoir sur quel rendement il pourra compter s'il transfère des revenus, et la société par actions les vend ou les "arrente". (...) on trouve aussi les lettres de rente émises par les villes allemandes, ainsi que celles émises, en l'occurrence dans les Flandres, par les Trésoriers des Finances ("rentmeister"). Ce système signifiait que, à la place de l'état de choses original qui voyait les besoins extraordinaires de l'Etat couverts par des emprunts contraints, effectués auprès des possédants, emprunts le plus souvent sans intérêt et

[561] Pour Krzysztof Pomian, la naissance à partir du XVe siècle du sentiment familial est celui d'une continuité générationnelle prolongée vers l'avenir. Il se manifeste par l'intérêt pour le destin des enfants : leur éducation dont l'importance grandit à mesure que l'alphabétisation se propage, leur carrière envisagée non en tant que simple maintien des positions acquises mais comme une ascension. « Tout au long de ces cinq siècles, on s'applique de moins en moins à imiter les exemples venus du passé et on en propose et impose en nombre croissant. » L'appel de l'au-delà est remplacé par « une invocation de l'avenir, beaucoup plus efficace ». Il s'ensuit notamment l'apparition progressive des « philosophies de l'histoire » tournées, contrairement à la religion, non vers le passé et l'au-delà mais vers l'avenir de la société » (*L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984 p. 301). Notons également que, avant de désigner l'Amérique, l'expression « Nouveau Monde » semble avoir désigné entre le seizième et le XVIIIe siècle, l'Europe « moderne » par opposition au « monde ancien « découvert avec les diverses colonisations. Au plafond du cabinet La Meilleraye (dans l'actuelle bibliothèque de l'Arsenal) une allégorie du XVIIe siècle du « monde ancien » est ainsi personnifiée par un homme à la peau noire mais portant aussi coiffure de plumes de type amazonien. Le Nouveau Monde est personnifié par une femme à la peau blanche et porteuse des attributs de sciences.

[562] Jacques Le Goff, *Marchands et banquiers du Moyen Age, op. cit.,* p. 15.

fréquemment non remboursés, ceux-ci étaient désormais émis en appelant au bénévolat, en proposant d'intéresser les participants par des rentes »[563].

Un nouveau rapport au temps s'instaure ici aussi et s'institue avec la généralisation, comme base économique, d'un temps marchand y compris dans la chose publique, mais aussi temps réifié, marchandisé sinon directement temps marchandise mais, au moins, « investi ». Temps risque, aussi forcément, et en cela différent du temps agricole, encore que celui-ci connaisse aussi ses incertitudes. Temps profane sinon païen et laïcisé. Temps multiple donc : dans une flèche immanente et lointaine, à la direction inconnue et à la durée elle aussi inconnue (Stevin, qualifié d'« Archimède du XVIe siècle », va bientôt prouver l'impossibilité du *perpetuum mobile*), s'inscrit un temps encore plus aléatoire et fragile, investi par chacun à sa façon. Mais, simultanément, temps potentiellement désincarné : nous ne sommes plus loin de l'abstraction décisive de Galilée pour qui la nature est écrite « en langage mathématique ».

La distanciation de Patinir est-elle en relation avec ce nouveau et si complexe rapport au monde ? Il ne faut pas oublier que l'un des problèmes les plus cruciaux et les plus dramatiques de la période qui aurait été la sienne si une épidémie ne l'avait emporté assez tôt, a été le conflit de Luther et d'Erasme, en particulier à partir de la question du libre arbitre. Dans un contexte de « renaissance » qui doit peut-être aussi ce nom au sentiment que s'y déroule un processus déterminant d'individuation que Robert Fossier fait commencer, sur le plan doctoral, à Guillaume d'Ockham (sans oublier, bien sûr, Dun Scot et son traité consacré au *Principe d'individuation*), on sait qu'Erasme a toujours revendiqué une part de liberté chez l'homme (« une inclinaison, une propension instinctive pour le bien »[564]) tandis que Luther s'oppose au libre arbitre : « la volonté humaine en tout ceci n'est pas libre de choisir » (*Traité du serf arbitre*) et reconnaît qu'Erasme est le seul de ses adversaires à avoir su « saisir le vrai point » de leur débat.

Sur ce point comme sur tant d'autres, on peut penser que Patinir exprime bien une attitude exigeante, austère, et redisons-le, respectueuse de la foi de son temps, mais distanciée. Ebloui par une nature dont la beauté et la grandeur lui paraissent dominer ces questions, fasciné par une activité économique à la dynamique autonome et irrépressible, il refuse tout dogmatisme. Nous ne

[563] *Histoire économique,* Chapitre IV, La naissance du capitalisme industriel.
[564] In *Diatribe sur le libre arbitre.*

pensons cependant pas qu'il soit seulement un stoïcien cherchant dans la contemplation du monde une satisfaction intellectuelle supérieure et apaisée. La transcendance s'estompe dans l'œuvre du « bon peintre de paysage » laissant place à une immanence inquiète. Ayant fait la part des choses et au-delà d'une certaine mélancolie, la grande affection de l'époque sublimement illustrée par Dürer, il pose assurément, par cette distanciation, un regard profondément interrogateur sur le macrocosme et le microcosme. Plus encore que stoïcien, Patinir commet peut-être le crime moral le plus grave, celui du scepticisme, ce « scepticisme destructeur » auquel « le désarroi des âmes » (Robert Fossier) ouvrit la voie après l'avoir déjà ouverte au mysticisme puis à l'incrédulité. Mais, surtout, il les réunit en un monde unique en leur ôtant toute hiérarchie. Pour Wallerstein[565], créateur de l'expression d'« économie-monde » souvent reprise par Fernand Braudel, parmi les quatre facteurs que le XVIe introduit dans cette économie-monde, figure la montée du capitalisme qui produit l'« unité du monde ». Cette situation paradoxale serait, selon Raynaut, préfacier de l'édition de l'*Histoire économique* de Max Weber, bien identifiée par le grand philosophe allemand. Ce paradoxe, « c'est celui de la naissance, dans un contexte religieux, d'un type d'homme nouveau, orienté vers la recherche de la rationalité "instrumentale" ou "formelle" dont l'universalisation risque de conduire à une perte de sens des relations sociales alors même que se poursuivait l'expansion de la mainmise "rationnelle" sur la nature et le monde social ».

[565] In *Le système du monde du XVIe à nos jours,* tome 1, *Capitalisme et économie monde,* p. 120.

Chapitre 11.
Estuaires, canaux et mélancolie

Dans divers chapitres précédents, nous avons postulé la présence d'estuaires nombreux dans l'œuvre de Patinir. L'économie anversoise, après celle de Bruges et avant celle d'Amsterdam qui lui portera un coup sérieux, est directement tributaire de ce phénomène géographique, géologique et hydrologique. Dans l'article sur ce sujet de l'Encyclopaedia Universalis, Michèle Le Goazigo rappelle que, reliant à la mer rivières et fleuves, les estuaires représentent la forme la plus classique de transition entre le domaine continental et le domaine marin. L'origine latine de ce terme : *aestus* (la marée) serait le substantif du verbe *aesto* (je bouillonne) « ce qui suggère bien l'effet bouillonnant de la marée montante à l'embouchure du fleuve au moment du mélange des eaux ». Seules les mers à marées possèdent un estuaire, les deltas n'existant, en théorie, que dans les mers sans marées. La meilleure définition lui paraît être « celle de C. Francis Bœuf (1947), pour lequel l'estuaire correspond au cours inférieur du fleuve remonté sur une certaine distance par la marée ». Nous apprenons ensuite que, pour la géologie, « la transgression flandrienne, due à la fonte des glaciers, correspond à une remontée brutale du niveau de la mer dont l'équivalent n'a pas été reconnu au cours des temps géologiques, à tel point que l'on ne connaît pas de forme estuarienne fossile » et que, pour l'hydrologie, « l'estuaire correspond à une zone de mélange entre les eaux marines salées et les eaux douces fluviales ». Enfin, « les estuaires sont des zones d'accumulations sédimentaires privilégiées ».

Marées cycliques, fleuves contrariés, mouvements, rythme, bouillonnement, sédimentation, la dimension poétique et symbolique de cet objet géologique n'est donc pas négligeable et, quoique intrinsèque à l'eau, renvoie aussi à celle du temps et ceci sans sollicitation excessive. Outre sa beauté propre, ce phénomène nous intéresse également dans la mesure où il constitue un lieu particulier, presque scénique, de rencontre entre le cyclique de la marée et l'écoulement régulier du fleuve. Il va de soi que le recours fréquent à de larges estuaires ne saurait être neutre dans l'œuvre de notre peintre. Non seulement la symbolique de l'eau mais la vision de l'hydrologie mériteraient sans doute d'être approfondies chez Patinir.

Mais si l'eau est très présente chez Patinir, ce n'est pas un cas isolé. On permettra que l'on s'intéresse ici à deux phares de l'époque, que Patinir a connus pour l'un et dont il a très certainement entendu parler pour l'autre : Dürer et Vinci. Outre qu'à travers certaines de leurs œuvres majeures, la question du temps semble directement abordée chez ces deux génies, ils présentent aussi la caractéristique d'avoir été, autant que des artistes, des ingénieurs. Ils l'ont été en particulier dans le domaine de l'hydraulique, science des écoulements liquides. Ce point ne peut être ignoré dans le présent travail au double plan technique et symbolique.

Technique de la gravure aidant, le premier fut connu – et admiré – assez tôt « à l'Ouest » : dans sa première gravure, en 1508, Lucas de Leyde lui emprunte le motif de la planchette pour y inscrire son propre monogramme. Les gravures de la *Nef des fous* dues à Dürer avaient certainement été vues par les artistes et artistes d'Anvers. D'autres gravures du peintre de Nuremberg avaient certainement circulé, notamment celles que Panofsky classe dans la première période de l'artiste et où apparaissent de nombreux paysages avec citadelles sur pitons rocheux et surplombant de vastes contrées avec, souvent, cours d'eau et baies même si l'on doit noter que cet univers paysager paraît plus vertical, plus âpre et, à notre avis, moins lyrique que celui de Patinir ou d'un autre lyrisme, plus profondément sylvestre et moins apollinien. Alors qu'il est aussi, outre ses réflexions strictement esthétiques, l'auteur de nombreux traités techniques et d'ingénierie, on s'appuiera ici tout simplement sur son *Journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520 et 1521*[566]. Ce texte relate le voyage qu'il entreprit pour obtenir de Marguerite un appui auprès de Charles Quint pour la confirmation de la rente que lui avait accordée en 1515 l'empereur Maximilien. Il avait en effet été jugé, à la mort de ce dernier en 1519, qu'elle ne pouvait lui être maintenue automatiquement sans accord du nouvel empereur. Au-delà de l'aspect matériel à une époque où Dürer atteint la cinquantaine et craint de décliner, ce privilège financier revêt pour lui un aspect symbolique capital. Il en fait l'objet d'un véritable combat : la reconnaissance de la place de l'artiste dans la société, par opposition à un rôle parasitaire ou de simple ouvrier. Disons tout de suite que cette entreprise a été couronnée de succès mais au prix d'une grande dépense d'énergie pour Dürer. Il dut suivre de longs mois la Cour dans de nombreux déplacements avant de parvenir à ses fins, et offrir

[566] Traduction de Stan Hugue, *op. cit.*.

maintes de ses œuvres en cadeaux à divers personnages influents dont Marguerite elle-même, son médecin, etc.

Ce journal de voyage est connu pour son caractère lourdement comptable. Chaque dépense, cadeau, pourboire, etc. y est consigné avec une précision et une régularité souvent nettement supérieure à celle des autres détails, et notamment ceux d'intérêt historique, sociologique et, bien sûr, artistique. Il y a donc dans ce texte quelque chose de troublant sinon amusant mais aussi un peu frustrant. Metsys est mentionné presque en passant, Erasme très rapidement pour un cadeau mais aussi, on l'a vu, qualifié de « chevalier du Christ », dans la longue et très émouvante (et admirable) incantation que l'artiste développe inopinément lorsqu'il apprend l'enlèvement de Luther. Ce voyage, quoique ayant connu une issue favorable, devait aussi être pour le peintre de Nuremberg, accompagné de son épouse et d'une domestique, l'occasion d'une certaine déconvenue narcissique, ses œuvres n'ayant pas toujours rencontré l'admiration qu'il espérait, notamment auprès de la régente. Il fut cependant celle de nombreuses visites de monuments, contacts avec des productions inconnues telles qu'œuvres artistiques ou architecturales mais aussi objets précieux et ouvragés du Nouveau Monde, dont il ne manque évidemment pas de faire l'évaluation marchande !, de rencontres de personnalités locales, de peintres, graveurs, sculpteurs et autres artistes. Parmi eux figurèrent donc Quentin Metsys « en sa maison », Lucas de Leyde dont il fit un très beau portrait à la pointe d'argent. Il y eut aussi, rappelons-le, « maître Joachim » qualifié de « bon peintre de paysage » et avec lequel la relation fut, semble-t-il, sincèrement amicale et néanmoins intéressée : en échange d'un portrait (dont il reste une trace indirecte *via* la gravure de Cort) et d'une œuvre de Hans Baldung Grien, Dürer obtient de lui quelques pigments et la mise à disposition de son apprenti. Il lui fait aussi divers dessins de travail dont quatre *Saint Christophe* sur papier gris. Dürer est enfin invité à plusieurs dîners chez le paysagiste et assistera au repas de son second mariage.

Ce périple, largement fait en bateau sur le Rhin, ce qui nous doit de bonnes informations sur les tarifs de la batellerie et des auberges, a été émaillé de quelques moments épiques. Leur description apporte un éclairage sur le personnage de Dürer et son rapport à la nature. Ce sont, en particulier, tempêtes, pluies torrentielles, grands froids, dérives fluviales après rupture des amarres, toutes occasions pour Dürer de faire spontanément la preuve

d'un optimisme et d'un humour réels. Le moins que l'on puisse dire est que la nature a été « présente » pendant ce voyage. Tout au long de ce récit, elle n'apparaît pourtant jamais pour elle-même et ne provoque chez Dürer aucune émotion... esthétique. Nous ne saurons presque rien sur les très nombreux paysages traversés et ceci à un rythme sans doute assez lent.

Que l'on n'en déduise pas que ce texte est monotone et purement utilitaire. Au contraire, les moments d'enthousiasme de Dürer sont nombreux. Ils portent parfois sur des localités (« Nous passons par Sittard, jolie petite ville »...) mais surtout sur des édifices. A Anvers, la maison du bourgmestre l'impressionne : « une construction récente, grande et admirablement ordonnée » avec « une tour précieusement travaillée et entourée d'un immense jardin : en somme, c'est une demeure princière telle que je n'en ai jamais vue dans toute l'Allemagne ». Même étonnement devant la cathédrale où l'on « chante plusieurs offices à la fois sans produire de confusion » et qui possède « de magnifiques ornements sculptés, notamment une splendide tour ». Le mobilier retient souvent son attention. C'est en particulier le cas de celui de la gilde des peintres anversois. Il note que « tout leur service était d'argent, la table était somptueusement dressée ». Il mentionne également les « très belles stalles sculptées en la pierre » de l'abbaye Saint-Michel d'Anvers où « on ne regarde pas à la dépense pour de telles merveilles car l'argent n'y est pas rare ». Dans certains cas, il ne retient d'ailleurs pas son enthousiasme comme à Middelbourg qui est « une bonne cité qui a un joli hôtel de ville et une superbe tour ; tout ce qui s'y trouve est fait avec art. Dans l'Abbaye, il y a des stalles remarquables, et d'une grande richesse, un magnifique jubé de pierre et une fort jolie église. La ville est par ailleurs formidable à dessiner. La Zélande est un pays splendide et bien curieux à voir à cause de l'eau : le niveau de la mer y dépasse celui de la plaine ». Et s'il est question d'un « grand et beau village », c'est qu'y « vivent de riches paysans ».

« Curieux », le mot est lâché. Son plus grand intérêt semble en effet aller vers les curiosités : une petite tête de mort en ivoire, des noix indiennes, une arme en bois de Calcutta, des villages engloutis dont on voit « le sommet des toits émerger de la surface de l'eau », un oignon « en train de germer », une « grande écaille de poisson », un corail blanc, des flèches de bambou, l'immense lit de l'hôtel de Nassau « qui peut contenir cinquante personnes » .... Mais ce sont les objets amérindiens « ramenés pour le roi » qui l'éblouissent le plus. Outre qu'il les estime à « cent mille florins », il reconnaît :

« aussi loin qu'aille ma mémoire, je n'ai vu de ma vie aucune chose qui m'ait à ce point ravi le cœur. Il s'y trouvait des œuvres d'un art vraiment prodigieux et je fus émerveillé de la subtile ingéniosité des hommes vivant dans ces contrées. Et je ne puis trouver les mots pour dire tout ce que je vis là ». Dürer n'est donc pas un mélancolique mais aussi un enthousiaste. Pas devant la nature, cependant.

Les émotions esthétiques devant la nature ont-elles alors été réservées à des notes dessinées ou œuvres graphiques dans les carnets qui ont accompagné ce journal ? Tel n'est pas le cas. Si Dürer croque de nombreux personnages et autres détails de ce voyage, ce sont, pour ces derniers, des curiosités, presque uniquement des animaux remarquables comme la fameuse baleine échouée pour laquelle il a fait un détour spécial, un morse, des lions du jardin zoologique de Bruxelles. Pas de paysages, pas de fleurs, arbres ou même petits animaux locaux et quotidiens. Et quand il y a une vue, c'est toujours un bâtiment plus ou moins remarquable qui en constitue l'objet principal : chevet de chapelle à Berg op zoom, cathédrale et hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle, deux châteaux sur le Rhin, port d'Anvers, jardins royaux de Bruxelles. Signalons au passage que les nombreuses bouteilles de vin et autres bières et repas qu'il déguste, non restituables graphiquement, ne donnent pas davantage lieu à longs commentaires. On apprend simplement parfois qu'il s'agit du « meilleur » vin, ou encore d'une « excellente auberge » mais sans autres détails. C'est d'ailleurs d'un de ces hôtels qu'il admire « la plus belle vue qui soit ; je crois qu'il n'en existe pas de semblable dans toute l'Allemagne ». Le repas offert par la gilde des peintres d'Anvers dans la vaisselle qu'on a vue, est, il est vrai, qualifié d'« exquis ».

Il serait injuste de ne pas mentionner également que Dürer a témoigné une certaine attention aux personnes rencontrées. Outre de nombreux portraits relevant de la civilité et de l'échange de bons procédés, il a croqué non sans une certaine tendresse plusieurs matelots et autres petits personnages de la vie locale : aubergistes, femmes livoniennes, hommes irlandais, apprentis et domestiques, dessins mentionnés dans son journal mais parfois perdus et ne figurant donc pas tous, loin de là, dans l'édition complète des dessins de Dürer que nous avons consultée, édition réalisée par Walter L. Strauss (Abaris Book, New York, 1974). Des paysages traversés provoquant de rarissimes émotions consignées par écrit, aucun autre élément dessiné. Ce qui ne l'empêchera pas de graver pendant ce même voyage d'admirables

scènes de la Passion dont un jardin des Oliviers à la nature profuse (et, il faut le dire, bien peu « néerlandaise »). Peu de démonstration plus probante de ce que, à cette époque, la nature représentée est encore une construction imaginaire, fût-elle réalisée avec des éléments réels remarqués et croqués ici et là.

Quant au temps, il est parfaitement linéaire, pratique et, surtout, « transparent ». Et, finalement... comptable, les rares retours en arrière n'étant que des bilans de dépenses. Il est aussi très social et liturgique. C'est à partir de la mention de jours de fête que les commentateurs et historiens ont dû, le plus souvent, reconstituer les détails de ce voyage dont le journal commence en effet ainsi : « A mes frais et dépens, le jeudi après la Saint-Kilina, moi, Albert Dürer, je pars avec ma femme pour les Pays-Bas ». Puis : « le jour de la Saint-Jacques, je voyage d'Andernach à Linz », et encore : « Le jour de la Saint-Panthaléon, nous quittons Cologne (…) », « Le huitième jour après Corpus Christi, je pars pour Malines »[567], « le samedi après la Saint-Pierre-aux-Liens »... etc.

Artiste « contemporain », Dürer s'intéresse, on l'a vu, aux œuvres « récentes », c'est-à-dire contemporaines. Tout à ses mondanités plus ou moins intéressées, il vit surtout le présent. Le temps est d'ailleurs souvent long : « Il s'écoula plus de deux heures entre le moment où la tête de la procession passa devant notre maison et celui où elle disparut. » Il est indicateur de quantité. Ainsi apprend-on qu'il faudra plus de six jours aux habitants de Ziericzee pour débiter la monstrueuse baleine qui s'est échouée sur leur côte et qui commence à les « infester ». Lors de son quasi-naufrage, aucune pensée rétrospective. Au contraire, l'ingénieur prend la direction des opérations et invite le capitaine qui « s'arrachait les cheveux » à reprendre courage et « envisager ce qu'il restait à faire ». Si la précipitation existe, elle est très rare et surtout anecdotique et extérieure, comme avec le roi de Danemark qui l'envoie « chercher en toute hâte pour faire son portrait ». Quant au phénomène des saisons, rien non plus de particulier si ce n'est l'explication d'achat de gants, châles et fourrures diverses. Peu de textes qui puissent paraître aussi éloignés du cliché romantique de la bohème, de « l'âme d'artiste » ou de la « sensibilité » du « poète » et moins encore du spleen.

[567] Ville relativement neutre parmi toutes les villes des Pays-Bas et où Marguerite installa sa Cour.

Est-ce vraiment le même homme qui a gravé *Le Chevalier et la mort*, mais aussi *Saint Jérôme* et, surtout, la *Mélancolie* ?

Panofsky[568] nous apprend que ces deux célèbres pièces ont d'ailleurs, tels des pendants, toujours été présentées ensemble par Dürer et presque toujours en compagnie de la première. Il estime que les deux compositions offrent « des contrastes trop parfaits pour être l'effet du hasard » : ordre presque impeccable, calme studieux auprès d'animaux familiers et grande économie de moyens techniques pour le *Saint Jérôme*, environnement inquiétant et désordonné, inaction et abandon, complexité graphique pour la *Mélancolie*. On sait que cette dernière est « sujet d'interprétations infinies » comme le constatait déjà et l'anticipait encore plus justement en 1923 Henrich Wolflin cité par Hartmut Böhme dans son *Dürer, Melencolia I, dans le dédale des interprétations*[569]*.* On sait que, depuis Panofsky puis ses travaux en collaboration avec Saxl et Klibansky (*Saturne et la mélancolie, Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art,* Paris 1988), deux interprétations dominent : le triomphe ou l'échec (par opposition à l'ordre de la cellule de son *Saint Jérôme*) de la sagesse profane dans son étude de l'univers.

Pour Hartmut Böhme, « l'œuvre n'est pas la représentation d'un paysage du monde mais le paysage d'une pensée pour laquelle le monde est devenu incertain et problématique. (...) L'aube des temps modernes est arrivée. Ni l'ordre des choses ni l'ordre du ciel ne contient de réponses objectives toutes faites. Il y a là un retour sur le sujet, auquel est impartie, moralement et spirituellement, une prise de conscience de soi dans les limites du savoir et du gouffre infini du questionnement »[570]. Peut-être aussi une nouvelle figure de l'artiste face à son temps, face au temps lui-même. Et, tempérament saturnien, Dürer le fut certainement. N'est-ce pas lui qui écrivit non seulement « ce qu'est la beauté absolue, je l'ignore », la beauté pure, divine étant au-delà des possibilités humaines puisque « le mensonge est dans notre connaissance et place les ténèbres si fortement en nous que nous n'avançons qu'à tâtons » ?

---

[568] *La Vie et l'Œuvre d'Albert Dürer*, Princeton University Press 1943, Hazan 1987, puis 2004 (pour l'édition citée ici) p. 245.
[569] Traduction Marie-France Lesouple et Françoise Bonnefoy, chez Adam Biro, Paris 1990, p. 6.
[570] *Idem*, p. 56.

Mais le tempérament saturnien ne relève pas nécessairement de la bile noire. Pour Agrippa von Nettesheim (*De occulta philosophia* publié en 1533 mais dont le manuscrit circulait dès 1510), assez proche en cela de Platon (*Ion* 533d et suiv.) et d'Aristote (*Problemata* chap. III, I), il y a aussi la bile blanche (*candida bilis*) laquelle rend capable d'enthousiasme et de créativité, sous l'influence de Saturne « instigateur de la contemplation dans le silence, loin de l'agitation du monde », thème hautement patinirien. Car Saturne, la plus haute des planètes, « appelle non seulement l'âme à se retirer des affaires extérieures pour se tourner vers l'introspection, mais encore il la détache des biens terrestres, en l'entraînant jusqu'au sublime et en l'investissant de sa science et de sa clairvoyance en l'avenir ».

C'est bien avant Verlaine (*Poèmes saturniens*, 1866), en effet, que les poètes et « créateurs » se sont posés en fils de Saturne. Celui-ci est souvent invoqué ou représenté en frontispice au commencement des œuvres entre le XIVe et le XVIe siècle, la mélancolie ouvrant les portes du songe allégorique. Cette association de l'humeur noire (ou bile noire, étymologie du mot mélancolie) à l'action créatrice venait de ce que l'on attribuait de longue date à Aristote le fait que les « hommes d'exception » sont « manifestement mélancoliques, et certains au point d'être saisis par les maux dont la bile noire est l'origine »[571].

Composé au IIIe siècle avant J.-C., l'Ecclésiaste fait partie de ces textes qui fondent la mélancolie dans notre culture : « Vanité des vanités, tout est vanité. Quel profit y a-t-il pour l'homme de tout le travail qu'il fait sous le soleil ? Un âge s'en va, un autre vient, et la terre subsiste toujours. Tout est vanité et poursuite du vent » (1, 2-4). Dans son *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression* (Éditions de La Martinière, 2003), Georges Minois cite l'auteur égyptien anonyme, plus ancien encore, d'un texte de 3024 avant notre ère et conservé sous le titre de *L'homme qui était fatigué de vivre* : « Mon âme est stupide de chercher à persuader un malheureux de rester en vie et de m'empêcher d'atteindre la mort avant mon terme. La vie a une durée limitée : même les arbres finissent par tomber. Même si les maux disparaissent, mon malheur subsiste. » « C'est donc bien avant le pessimisme grec que les courants mélancoliques se perçoivent » comme le note Cynthia Fleury rendant compte de l'ouvrage de Georges Minois[572]. Mais à chaque époque, sa mélancolie. La succession des siècles voit ainsi des rapports différents à ce qui est considéré, de l'une à l'autre, comme une maladie, un

[571] *Problèmes*, XXX, 1.
[572] *L'Humanité*, 20 janvier 2004.

péché, un « art » : « Si les Grecs ressentent un mal de vivre du fait de l'irrémédiable de leur destin, les modernes, quant à eux, éprouvent l'angoisse d'une trop grande liberté. Entre les deux, c'est la valse des mutations de la tristesse en ennui, du suicide en dégoût des autres, de la dérision en amertume, du désenchantement en dépression. » La médecine arabe, héritière de la pensée antique, a considéré la mélancolie comme une pathologie. Les juristes et théologiens occidentaux ont alors fait leur cette conception. Ils ne peuvent y voir que la perte de confiance dans la foi et l'indice d'une propension à l'athéisme et ses dangers, jusqu'à ce que, à partir du XII^{e} siècle, les médecins s'emparent de la doctrine des humeurs.

Depuis les auteurs du *Corpus Hippocratum* puis Galien, quatre « humeurs » seraient ainsi responsables des tempéraments humains : le sang, la bile jaune, le phlegme et la bile noire ou mélancolie au sens étymologique. Ces humeurs sont associées aux saisons, aux quatre âges de l'homme, aux éléments. C'est de leur bon équilibre que dépend l'état de santé physique ou psychique. La théorie des humeurs n'est donc pas dissociable d'une conception métaphysique où le corps humain est pensé comme un microcosme s'inscrivant dans le modèle de l'harmonie du cosmos résultant, elle, de l'équilibre des quatre éléments fondamentaux. La théorie des humeurs, qui prend également en compte les effets des climats et la situation géographique auxquels l'Occident ajoutera l'âge, la saison et même l'heure, aboutit à quatre tempéraments : sanguin, flegmatique, colérique et mélancolique. Galien reprendra à Aristote comme à Polyclète et au canon des sculpteurs l'idée d'un juste milieu. Pour Furetière, dans son *Dictionnaire universel* de 1690, « toutes les maladies ne sont causées que par des humeurs peccantes qu'il faut évacuer » (ou remettre en équilibre), conception proche de l'alchimie.

C'est surtout la mélancolie qui, depuis Aristote qui en avait entrevu une double origine somatique et psychique, a retenu l'attention. Elle est considérée comme un facteur mais aussi une manifestation de la « génialité » à laquelle elle ouvre les portes de l'imagination. Commence alors une revalorisation partielle de la bile noire. La prédominance de l'une ou de l'autre des humeurs explique les dérèglements du comportement. La disposition du mélancolique à la tristesse le pousse au repli sur soi, à la recherche des lieux écartés, éventuellement au suicide ; sa couleur est le noir, sa saison l'automne ou l'hiver, sa planète le vieux Saturne, l'avatar de Chronos qui

dévora ses propres enfants. La redécouverte des lettres antiques conduira les néoplatoniciens et tout particulièrement Marsile Ficin (XVe siècle) à sublimer à nouveau la mélancolie. Pour Cynthia Fleury, « c'est le siècle de l'humanisme et des conceptions modernes de l'infini, l'univers s'accroît et l'esprit s'assombrit. L'inquiétude devient le terreau du génie intellectuel. (…) »[573]. Après avoir estimé que ce qui se cache derrière le rire et la gloutonnerie rabelaisienne n'est rien d'autre que l'appétit du désespoir, elle note que, de 1480 à 1630, c'est toute l'Europe qui s'empare de la mélancolie : de Dürer à Robert Burton, de Cornelius Agrippa à Shakespeare « qui met en scène 52 suicides à lui tout seul » et dont l'œuvre n'est que la variation d'un « être ou ne pas être ». Viendront ensuite le XVIIe siècle qui « donne une nouvelle teinte à ce chagrin viscéral : l'ennui, la misanthropie, le jansénisme », les Lumières et le siècle romantique avec les « systèmes du désespoir et l'avènement nihilisme », le XXe siècle avec « l'anxiété, la nausée et la tristesse démocratisées : une société devenue machine à produire des dépressifs et des décontractés sous Prozes ».

La mélancolie, souvent associée au tempérament saturnien, est par là même assimilée rapidement et surtout prioritairement à la question du temps. Par ailleurs, état d'âme s'il en est, elle se trouve être fortement associée aussi au temps dans la mesure où l'âme est, dès l'Antiquité, considérée comme le siège même de la perception du temps. Quant à Heidegger, dans *Etre et temps*, il fait du *souci* une des modalités clés de la relation du *Dasein* (l'homme projeté dans le monde, « l'être pour la mort ») dans la temporalité, modalité inhérente à l'être. On reviendra sur ces points.

C'est en 1514 qu'Albrecht Dürer a réalisé sa plus célèbre gravure, *La Mélancolie*. Cette œuvre s'inscrit dans le très important flux de réflexions consacrées à cette affection mais semble s'inspirer en particulier d'un traité tiré d'un ouvrage de 1510, *De occulta philosophia*, du médecin et mystique allemand Heinrich Agrippa Von Nettesheim. Comparable à l'angoisse de la page blanche pour l'écrivain, la mélancolie est perçue comme un stade dépressif de l'esprit. Elle enlève à l'artiste tout enthousiasme pour son travail. Nombreux sont les astrologues du XVIe siècle qui pensent que son traitement peut être favorisé par les effets d'un carré magique comme celui de Jupiter qui apparaît dans le coin supérieur droit de la célèbre gravure. L'addition des nombres de chaque ligne, chaque colonne et chaque diagonale donne le

[573] *Loc. cit*. comme les citations suivantes.

même résultat qui, dans le cas du carré de Jupiter, est 34. Or, les chiffres 3 et 4 ont une importance particulière dans l'alchimie parce qu'ils représentent la métamorphose de l'alchimiste. Le 3 symbolise la vie finie et limitée du monde physique et le 4 symbolise le royaume infini de l'esprit et du cosmos. Leur produit est 12 qui à son tour symbolise l'union de la vie physique et de la vie spirituelle. On sait que Dürer est parvenu à incorporer la date 1514, date de l'œuvre, dans la ligne inférieure de ce carré magique.

A la différence de son pendant très ordonné, le *Saint Jérôme*, la *Mélancolie* se caractérise par une accumulation particulièrement touffue de détails et objets iconiques. Un personnage, ange au visage manifestement androgyne, est assis au premier plan. Un peu abandonné à lui-même, il est inactif et ce visage est porteur d'une expression dubitative, voire renfrognée, et non dénuée de lassitude. Gisent au sol tout autour de lui des outils de travail, eux aussi dans un certain abandon. Il semble adossé à un angle d'édifice auquel sont suspendus divers instruments de mesure : balance, sablier, cloche et le fameux carré magique. Devant lui une sphère, un chien, animal souvent mentionné dans les sources astrologiques comme typique de Saturne, qui est endormi, et un polyèdre (pierre taillée ?) longtemps jugé de forme énigmatique mais proche de celle que l'on a déjà remarquée chez Patinir. Hartmut Böhme nous apprend[574] qu'il s'agit d'un rhomboèdre, construit selon une géométrie précise, les lois de la perspective étant par ailleurs correctement respectées. Dürer l'évoque dans son traité intitulé *Instructions pour mesurer à la règle et au compas* (1525). Parce que appartenant aux figures régulières, comme la sphère, il est le symbole de l'aptitude aux constructions géométriques. Pour Hartmut Böhme, la présence de tous ces objets et symboles mathématiques justifie la thèse de Panofsky et Saxl selon laquelle le *Typus geometriae* serait constitutif de cette œuvre. Comment interpréter ces objets et surtout leur présence ? Notons, entre autres, qu'il semble qu'à l'époque de Dürer les mathématiques commencent à être mises en relation avec la mélancolie au motif que les deux, selon leurs types, peuvent être gouvernées par Saturne. Les représentations de la géométrie sous les traits féminins étaient par ailleurs chose courante. Une illustration de l'ouvrage *Margarita philosophica* de Gregor Reich (1504) en fournit un bon exemple : « Geometria », assise devant une table couverte de figures et d'instruments, mesure une sphère avec un compas. L'équerre et la règle n'y manquent pas non plus. Peut-on mesurer la sphère cosmique ou encore le

[574] *Op. cit.*, p..21.

sphairos ? tout est-il mesurable, quantifiable ? La question galiléenne n'est pas encore posée. Par contre, la présence des ces instruments est fréquemment invoquée par les commentateurs de la *Mélancolie* pour y voir une toute ficinienne synthèse de Platon et des Ecritures à travers la formule du *Livre de la sagesse* : « Tu as tout disposé avec mesure, nombre et poids » (XI, 20).

Dans une autre gravure de Dürer, *Le Songe du docteur* (vers 1498) qui représente le sommeil coupable de l'acédie[575], on remarque en bas des figures principales une sphère et un angelot qui essaie de monter sur des échasses à sa taille. Dans son petit ouvrage, Hartmut Böhme note que « la pointe des ailes de la Mélancolie touche le sablier et le carré magique et, plus précisément ce dernier, le "I" : temps et nombres sont mis en relation. On peut donner à ce rapprochement un sens platonicien : le *un* est origine et unité des nombres, ceux-ci sont la mesure du temps qui est l'image de l'éternité progressant dans les nombres et persistant dans l'unité ; Chronos est l'image d'Aion (de l'année universelle, de l'univers), engendrée par le démiurge (architecte du monde) (Timée, 37c et suiv.) »[576]. Il indique que « Schuster a le premier attiré l'attention sur ce contact des ailes et du "I", dans lequel il voit un contrepoint au "I" du cartouche de la chauve-souris : "I" dans la dignité suprême de l'unité, non comme le degré le plus bas de l'âme ».

Au second plan à gauche, est proposée une ouverture vers un paysage avec large surface d'eau estuarienne venant sans doute baigner les bords de la scène et horizon collinaire, autre dispositif spatial qui nous est devenu familier

[575] L'acédie a été remise en mémoire et presque à la mode par la récente et très fréquentée exposition *La Mélancolie* organisée au Grand Palais de Paris (2005-2006)
sous la responsabilité de Jean Clair. Cette exposition s'est largement appuyée sur une approche historique de la mélancolie en apportant à notre travail des éclairages et parfois des confirmations iconiques captivantes. Il paraît difficile de ne pas sentir une certaine mélancolie devant le vaste paysage patinirien, observé en hauteur et se déployant à l'infini à partir de premiers plans d'une austérité remarquée. Dans le *Vocabulaire européen des philosophes, dictionnaire des intraduisibles,* sous la direction de Barbara Cassin P.U.F., 2004, l'entrée Acédie (a-kédos, sans souci) rappelle que pour « le monachisme de l'ère chrétienne, surtout chez Cassien et les pères du désert orientaux, l'acédie est une de sept ou huit tentations avec lesquelles les moines peuvent être aux prises à un moment donné ». Mentionnée habituellement entre la tristesse et la vaine gloire dans une liste qui deviendra celle des « sept péchés capitaux», elle se caractérise par un dégoût prononcé pour la vie spirituelle et l'idéal érémitique ». La « désolation » serait une notion proche et « souvent employée dans la littérature spirituelle et mystique ». L'article note également que Miguel de Unamuno et Pio Baroja semblent être les derniers écrivains espagnols (l'Espagne aurait été un pays particulièrement sensible à l'acédie) à utiliser cette notion. Elle fait alors écho à la « tristeza de las cosas » ou « expression du sentiment de l'éphémère ». Il y aurait une relation avec « la naturalisation ou perte de l'aura » qu'évoque Walter Benjamin qui l'emprunte au spleen baudelairien, à la phénoménologie de la conscience de la perte ou de la détresse collective qui suit les grandes secousses de la modernisation.
[576] *Op. cit.*, p. 60.

si ce n'est qu'il est traversé d'une comète. Dürer aurait lui-même pu en observer. Des prophéties de déluges, forcément précédés de signes astraux, étaient encore fréquentes à son époque et dans son entourage même. Tout au long de sa vie, l'œuvre de Dürer ferait écho à ces fantasmes de fin du monde. Mais, pour Hartmut Böhme, « face aux lois de l'astronomie, la comète et l'arc-en-ciel apportent une nouvelle dimension, celle de l'impondérable, de l'ambivalence du temps, en relation avec le concept métaphysique de rédemption ou de malédiction ». Il rappelle que, dans les années 1500, théologie et science, foi et savoir ne sont pas encore dissociés et se trouvent même imbriqués grâce à une troisième dimension : l'astrologie. La question de la place de l'homme dans le cosmos et donc dans le temps, lui semble ainsi directement posée par cette gravure, peut-être précisément parce que, remarque-t-il, aucun être humain n'est présent dans cette œuvre.

Autre détail original, ce paysage voit l'envol d'une chauve-souris surproportionnée et grimaçante[577], tenant dans sa gueule aux crocs visibles et acérés le phylactère où s'inscrit le mot « Melencolia » suivi du « I » mystérieux (lettre ou chiffre ?[578]) déjà évoqué, les deux étant séparés par un motif décoratif léger. Près de l'ange, un angelot, assis sur une pierre de meule (donc un disque potentiellement astronomique), est absorbé par un travail

[577] Cette représentation reste problématique. En raison de sa nature bâtarde de mammifère ailé la chauve-souris est perçue comme un être inquiétant, voire malfaisant. *Le diable*, ange déchu craignant la lumière, est souvent représenté avec des ailes de chauve-souris. Les images *des sabbats de sorcières* présentent aussi des chauves-souris. Dans les campagnes, on les cloue encore parfois aux portes comme protection contre les démons de la nuit et les mauvais sorts. Pour les milieux lettrés, la chauve-souris est symbole de la mélancolie saturnienne et de l'hermétisme, et donc du sens caché des choses. La question est de savoir si ces sens sont nettement cloisonnés ou peuvent être associés. Force est de relever que la chauve-souris de la *Mélancolie* de Dürer est, avec sa gueule grimaçante, plutôt démoniaque. Dans *Le Moyen Age fantastique* (Paris, Armand Colin, 1955), Jurgis Baltrusaitis consacre un chapitre (pp. 151 – 196) aux « Ailes de chauve-souris et démons chinois » dans lequel, après avoir rappelé l'importance des travaux de Charles Sterling sur cette question, notamment concernant le paysage fantastique au Moyen Age, il montre, avec de nombreuses illustrations, l'étonnante ressemblance entre de nombreuses représentations médiévales du démon et des peintures chinoises représentant des chauves-souris ou autres monstres extrême-orientaux. Il montre que ces similitudes s'étendent à de très nombreux personnages fantastiques de Bosch dont on sait que Patinir en a repris certains. Baltrusaitis indique que sur les tympans de Conques ou de nombreuses autres figurations « les diables sont des bêtes rampantes, inaptes au vol et ne font plus partie de l'ordre des esprits. C'est seulement en recevant des ailes de chauve-souris que leur image devient conforme à la fois aux conventions de l'apparence physique et à la conception religieuse. Ailes d'oiseau de nuit, avec la peau tendue sur l'ossature des dards, elles n'évoquent pas le Paradis mais répandent l'ombre des régions sinistres » (p. 152). Il est par ailleurs intéressant de noter que la chauve-souris serait un symbole joyeux dans la culture chinoise.

[578] D'innombrables hypothèses ont été formulées concernant ce caractère parmi lesquelles l'hypothèse de bon sens, si le bon sens a sa place en cette matière, selon laquelle Dürer envisageait de consacrer une telle gravure à chacun des quatre tempéraments et que celle-ci en aurait été la première et unique, le projet n'ayant finalement pas abouti. On doit rappeler qu'une gravure de ce type pouvait demander à Dürer de nombreux mois de travail s'étalant sur plus d'une année.

d'écriture ou de dessin : d'un regard biais il est manifestement en train de copier le dessin au compas que réalise l'ange et il cache son travail de son bras comme un écolier. Entre autres éléments, relevons encore le brasero allumé avec un creuset et, à côté, une pince à charbon, objets qui pourraient faire référence à l'« alchimie », terme qui n'a pas à l'époque le sens fortement connoté d'aujourd'hui et se rapproche beaucoup plus de ce que nous appellerions la « science expérimentale », Saturne étant de plus le dieu des alchimistes (et des montagnards), le plomb étant lui aussi saturnien etc. Le temps, l'une des obsessions majeures des mélancoliques – ils n'arriveraient pas à saisir autre chose qu'un éternel présent – semble s'être arrêté. La balance est en équilibre parfait, il y a autant de sable dans la partie supérieure du sablier que dans la partie inférieure, le battant de la petite cloche est parfaitement immobile, l'aiguille du cadran solaire n'engendre aucune ombre, alors qu'en revanche le sablier lui-même en projette une importante sur le mur.

Quelle heure est-il au juste ? La chose n'est pas claire. L'aiguille du cadran solaire, on vient de le voir, n'indique rien ! Le chien endormi, animal « vigilant » comme précisé dans la traduction d'un texte grec portant sur les *Mystères de l'alphabet égyptien*, faite par Pirckheimer et dont Dürer avait réalisé les illustrations, plaide pour la nuit ainsi que, bien sûr, la chauve–souris, « oiseau » nocturne s'il en est. Animal symbolique des mélancoliques, les humanistes de la Renaissance l'ont employé pour le meilleur et pour le pire comme un exemple de la veille de nuit ou du travail nocturne. Selon Agrippa de Nettesheim, sa caractéristique dominante est aussi l'habitude de veiller. Selon Ficin, la *vigilantia* serait d'ailleurs l'exemple des effets ruineux et destructeurs de l'étude nocturne, ce qui expliquerait, entre autres, la présence du livre fermé. La position du soleil suggère, on l'a vu, l'aube ou le crépuscule. Il ne peut donc être midi, heure du démon et, justement, il n'est pas sûr que cette gravure relève encore de l'analyse religieuse et morale mais, de façon plus moderne, de l'approche psychologique, effectivement plus proche de la théorie matérialiste des humeurs. Toutefois, là où nous observions spontanément un soleil couchant, d'autres voient une brume, ou une lumière intermédiaire qui, justement, empêche de situer exactement l'heure de la scène. S'il s'agit d'un crépuscule, il affecte l'image d'une sorte de fantastique vespéral[579] : engourdissement de l'esprit qui ne peut ni rejeter ses pensées

[579] On est tenté d'employer l'expression « entre chien et loup » puisque, justement, un grand chien dort au pied de l'ange et que prend son envol la chauve-souris menaçante avec sa gueule aux dents pointues. Après renseignement, il n'a pas été possible de savoir si cette expression ou une autre expression proche pouvait être en usage dans le contexte linguistique et

dans l'ombre, ni les « amener à la lumière » . Mais d'autres encore voient, on le sait, une comète. Tout prendrait dès lors un sens temporel fort tant les comètes étaient depuis longtemps et demeuraient encore l'objet de tous les fantasmes scientifiques, philosophiques et eschatologiques.

Cette œuvre, qui a pour fond un vaste estuaire comme Patinir les a si souvent utilisés, est sans doute symbolique à l'extrême et d'une densité iconique exceptionnelle. Seul le génie du trait et de la mise en place la rend durablement observable voire fascinante même sans culture herméneutique. Il serait facile d'identifier et de privilégier les innombrables indices d'une possible allégorie du temps, centrale ou non, *a fortiori* sur le thème hautement saturnien de la mélancolie. Car, au-delà des multiples interprétations reconnues comme possibles, ce sont sans doute des *niveaux* multiples d'interprétation qui se proposent. Hartmut Böhme en propose sept : schéma des arts mécaniques et libéraux, *typus melancholicus* et *acedia,* « anoblissement » néoplatonicien, schéma astrologique, schéma théologique, interprétation apocalyptique, interprétation biographique. Dürer inscrirait toutefois dans le regard de la mélancolie « tous les domaines de la connaissance de son époque : les pratiques artisanales et techniques, l'astronomie et l'astrologie, les mathématiques et la géométrie » et « le temps, sous la forme de *chronos* et de *kairos*, en tant que période de la vie et histoire de la rédemption, évènement apocalyptique et promesse d'avenir »[580].

L'homme à l'image du monde

Tout autre, assurément, est le contexte vincien. Vasari donne lui-même le ton avec une forte référence cosmogonique (épicurienne) en ouvrant sa vie du maître par un salut aux astres : « Les influences célestes peuvent faire pleuvoir des dons extraordinaires sur des êtres humains : c'est un effet de la nature mais il y a quelque chose de surnaturel dans l'accumulation débordante chez un même homme de la beauté, de la grâce et de la puissance (...). » Plus loin : « Ce fut vraiment un être admirable et céleste que Léonard... »

Les *Carnets* de Vinci présentent, on le sait, une théorie complexe de la peinture notamment en termes de positionnement hiérarchique au regard des

géographique de Dürer.

[580] *Op. cit*., p.56.

autres arts. Relevant de la vue, estimée le premier des sens et commandant l'optique et donc la science, la peinture est nécessairement le premier des arts, vieux thème platonicien. De la sorte, « la peinture embrasse tout ce que la nature produit et tout ce que crée l'opération adventice de l'homme, et en un mot tout le domaine du visible » (A.105 v.). Or, « la nature a eu soin que tu puisses trouver en tout lieu quelque chose à imiter » (A 111 v.). Et « la nécessité oblige l'esprit du peintre à se mettre à la place de l'esprit même de la nature et à faire l'interprète entre la nature et l'art ; il recourt à celle-ci pour dégager les raisons de ses démarches assujetties à ses propres lois » (CU 24 v.).

Cette médiation implique la capacité à rendre compte d'une grande diversité, car « la nature est si plaisante et si riche dans ses variations que, parmi les arbres de la même espèce, on n'en découvrirait pas un qui ressemblât de près à un autre ;(...) » (CU 59v. - 60 r.). Elle est aussi favorisée par « l'artiste nature » (A.R. 155 r.) elle-même. D'ailleurs, il lui reviendra d'avoir préconisé un temps passé à l'étude d'après nature égal à celui de l'étude des maîtres, même s'il n'est pas dupe de ces « peintres qui retournent donc à la nature parce qu'ils ne sont pas assez savants dans ces raisonnements sur les ombres et les lumières et perspectives » (C.U. 24 r.). Rappelons en effet que, pour Léonard, la peinture est d'abord *cosa mentale*.

Comme presque tous les artistes de la Renaissance, Vinci est fasciné par les géants, animaux extraordinaires et autres monstres. Mais aussi par les ondes écumeuses, les flammes sulfureuses enfermées du Stromboli, les cavernes du Mongibello, la grande montagne et ses « pics si hauts qu'ils semblent toucher le ciel », (CA 145 r.V.), et encore par les déluges à la bonne représentation duquel il consacre un long passage. Devant ces phénomènes, il éprouve « peur et désir ». Vinci n'est pas loin du sublime, tel que ce terme prendra un sens particulier dans l'histoire de l'art et qui n'est plus, semble-t-il, celui que nous avons rencontré précédemment avec Agrippa von Nettesheim.

A propos de ces « grands thèmes lyriques qui seuls embrassent les aspects suffisamment complexes et émouvants de l'univers physique et humain pour exalter l'imagination et déclencher l'activité du peintre », André Chastel estime dans ses commentaires au *Traité de la peinture* que, à partir de *La Vierge aux rochers,* les tableaux de Léonard se présentent « comme un compromis entre les exigences bien définies de chaque thème et cette aspiration plus large

vers une peinture "totale" dont l'occasion ne survenait pas »[581]. Mais la nature n'est pas seulement sublime, elle sait aussi être séduisante. Et la description des « beautés de l'île de Chypre » est, au sens littéral, un véritable poème, avec ces « douces collines » qui invitent « les marins vagabonds à se reposer parmi ses verdures fleuries où les vents qui rodent emplissent l'île et la mer environnante d'odeurs suaves ». Séduction dangereuse, il est vrai, puisque « beaucoup, attirés par sa beauté, ont brisé leurs vaisseaux et leurs haubans sur les récifs, au milieu du tourbillon des eaux » (W 259 r.-v.). Le visage humain est d'ailleurs décrit dans des termes proches : « Par ce contraste accru d'ombre et de lumière, le visage acquiert un fort relief, avec, dans la partie éclairée, des ombres presque insensibles et dans les parties obscures, des reflets presque insensibles. Cette représentation, grâce à l'intensité accrue des sombres et des clairs, confère au visage une grande beauté » (C.U. 41 v. - 42 r.). Et « le spectateur dans la rue » pourra voir les « longs rayons lumineux qui s'insinuent entre les toits, frappent les murs et viennent mourir sur le pavement de la rue avant de ricocher à nouveau sur les parties sombres des visages qui s'en trouvent immunisés. » (C.U. 135 v. - 136 r.). Ailleurs : « Observe dans les rues, quand le soir tombe par mauvais temps, les visages des hommes et des femmes, quelles grâce et délicatesse s'y remarquent. Tu auras donc, peintre, une cour spécialement aménagée avec des murs peints en noir et un toit qui fait un peu saillie au-dessus de ce mur (...) » (A. 110 v.). Continuité totale puisque l'on avait appris peu avant et en passant, que « l'espèce humaine peut envier toutes les autres espèces animales » (C.A. 311 r.). Vinci s'engage d'ailleurs à exposer « la cosmographie du microcosme, dans le même ordre que suivit avant moi Ptolémée dans sa cosmographie (...). » (Q.U.An I, r.). D'ailleurs, vieille protestation antique (Sénèque) et médiévale (Brunetto Latino, Ristoro d'Arezzo), et plus politique que scientifique comme le souligne André Chastel, « la terre a une âme végétative, sa chair est le sol, ses os les séquences des rochers dont se composent les montagnes, son cartilage le tuf et son sang les cours d'eau (...) et le siège de l'âme végétative est les feux qui palpitent en plusieurs endroits dans les bagnes et les moines de cuivre, dans les volcans et au mont Etna en Sicile et en beaucoup d'autres endroits » (Leic. 34 r.). Mais la ressemblance homme - nature n'est pas seulement physique, elle est psychologique et, le mot n'ayant pas de sens à l'époque, psychique, c'est-à-dire, sans doute, spirituelle : « L'homme qui, avec des désirs continuels, attend joyeusement chaque printemps nouveau, chaque nouvel été, chaque

[581] Berger-Levrault, 1987, p. 121.

mois nouveau, chaque nouvelle année, trouvant que les objets de ses désirs sont trop lents à venir, ne s'aperçoit pas qu'il aspire à sa propre destruction. (...) Et sache bien que cette même aspiration est quintessence, inéluctable dans la nature et que l'homme est image du monde. »

Cette immanence n'empêche pas une vision humaniste de l'homme et le sentiment de devoirs particuliers à son égard dont, en premier lieu, celui de le protéger : si l'on juge qu'il serait criminel de détruire « les œuvres admirables de la nature », il serait, écho au pacifisme érasmien, « infiniment plus cruel d'anéantir la vie d'un homme ». Car, si cet assemblage humain paraît d'« un art merveilleux », ce n'est « rien en regard de l'âme qui habite cette structure ; en vérité, quelle qu'elle puisse être, c'est une chose divine ». Humain naturel, nature humaine, nature divine jusqu'au spirituel mais dès la mécanique, cœur de la physique, puisque la force elle-même « n'est autre qu'une vertu spirituelle, une puissance invisible, engendrée et infusée, au cœur d'un accident violent, par des corps inanimés, en leur donnant une apparence de vie ». Il est vrai que le tragique n'est pas loin : « Et cette vie a une action merveilleuse qui bouleverse brutalement le lieu et la forme des objets créés, elle court furieusement à sa propre destruction et se modifie au hasard des rencontres. »

Vinci, qui fut maintes fois appelé pour des travaux d'irrigation ou d'assèchement de marais, salue la force et la multiplicité de l'eau à laquelle il prévoyait de consacrer un traité. Si la terre possède une âme végétative, « l'eau est le voiturier de la nature. (...) On dirait qu'elle change de nature avec les lieux divers où elle passe. Comme le miroir adopte la couleur de son objet, elle adopte la nature du lieu où elle passe : salubre, dangereuse, laxative, astringente, sulfureuse, salée, sanguine, mélancolique, frénétique, colérique, rouge, jaune, verte, noire, bleu, onctueuse, grasse, maigre ». Et de continuer immédiatement cette vibrante litanie de la façon suivante : « Parfois, elle entraîne le feu, parfois l'éteint ; tantôt chaude, tantôt froide ; elle emporte ou dépose, elle creuse ou élève, elle ruine ou affermit, elle emplit ou vide, elle monte ou s'enfonce, elle court ou se repose, elle est source de vie ou de mort, de fécondité ou de privation ; tantôt elle nourrit et tantôt le contraire, tantôt salée et tantôt insipide, tant ses déluges submergent les larges vallées. » Mais le plus curieux est encore la chute de ce long passage : « Tout change avec le temps » (Ar 57 r.). André Chastel estime qu'il faut reconnaître à l'eau

une fonction primordiale dans la cosmologie de Vinci, cette maxime finale n'intervenant pas fortuitement mais appartenant au groupe des principes pythagoriciens qui, selon le commentateur français des Traités, hantent Léonard. Car, pour Vinci, le monde est beau et ne pas le ressentir est une limitation : « Aux ambitieux que ne comblent ni le don de la vie ni la beauté du monde, est imposé en punition de gaspiller eux-mêmes la vie et de ne rien posséder des avantages et de la beauté du monde » (C.A. 91 v.).

Vinci ne manque cependant pas d'expressions douloureuses pour évoquer le temps. Dans une page (peu lisible) datant des années 1480 et consacrée au mécanisme de l'horloge, il estime qu'« il ne manque pas de moyens de diviser et mesurer nos misérables jours ; nous devrions nous plaire à les gaspiller, à ne pas les passer sans gloire et sans laisser aucun souvenir dans la mémoire des hommes...pour que notre cours misérable ne soit pas écoulé en vain » (C.A. 12 v.). Un peu plus haut : « Puisqu'il faut s'efforcer de ne pas passer, notre misérable vie ne devrait pas s'écouler sans laisser quelque souvenir dans la mémoire des hommes... » Ce ton mélancolique se retrouve dans le même document C.A. 91 v. : « Je t'obéis, Seigneur, d'abord pour l'amour que je dois raisonnablement te porter, en second lieu parce que tu peux abréger ou prolonger la vie humaine ». Car le temps consume toute chose : « *O tempo, consumatore delle cose* ». Volonté de postérité personnelle, mélancolie : nous sommes une nouvelle fois bien proches du sublime.

Dans le cadre d'entretiens réalisés pendant l'été 2003 sur la radiophonie française par France Culture, et repris sous le titre *Histoires de peintures* par l'éditeur Denoël en 2004, Daniel Arasse a donné, peu avant sa disparition, une interprétation enthousiaste et passionnante de *La Joconde*. Outre de reconnaître, chose finalement courageuse, qu'il y voit l'un de ses tableaux préférés, il en fait aussi une allégorie du temps. Même s'il s'agit encore, du moins pour sa dimension intentionnelle, du temps vécu et physiologique, nous ne pouvons que souscrire à cette interprétation. L'ampleur de cette œuvre, l'intense étrangeté de sa poésie, son histoire même semblent permettre de penser qu'il ne s'agit bien que d'un substrat porteur d'une méditation plus profonde encore sur le temps. Rappelons ici la thèse de Daniel Arasse. La Joconde, en dépit de toutes les identifications qui en ont été tentées, n'est « que » Mona Lisa Gherardini del Giocondo, la jeune épouse d'un riche florentin, Francesco del Giocondo, qui, particulièrement fier de cette femme fort belle et qui vient, qui plus est, de lui faire deux enfants mâles, a souhaité

avoir son portrait par un des plus grands maîtres de l'époque sinon le plus grand. On sait que cette commande ne sera jamais livrée et que, curieusement, ce tableau, plus ou moins achevé, suivra Vinci dans toutes ses pérégrinations. Œuvre fétiche ou œuvre problème ? Sans doute les deux à la fois.

Si la critique courante s'est longuement arrêtée sur les fameux traits de la jeune femme, voire son identité ou même son sexe puisqu'on a même pensé à un portrait déguisé de François Ier au nom d'hypothétiques relations ambiguës entre les deux hommes, voire un autoportrait du maître, etc., l'étonnant paysage de fond a bien moins été glosé. Dans de nombreuses descriptions, il est tout simplement oublié comme c'est le cas avec celle de Cassiano del Pozzo (1625) citée par Cécile Scailliérez dans la brochure consacrée à cette œuvre par le Louvre en mai 2003 ; et certaines études abordent à peine ce paysage comme c'est au fond le cas de cette brochure elle-même.

Il constitue sans doute pourtant l'un des premiers facteurs du trouble bien connu qu'inspire ce tableau. C'est d'abord qu'il entretient une relation peu explicable avec le visage de la jeune épouse. C'est surtout le cas si l'on considère que ce visage – ce que l'on peut contester – serait une illustration de la beauté idéale. Cette conception serait inspirée, comme le rappelle Mme Scailliérez, par « les conceptions philosophiques et esthétiques qui faisaient de Florence au tournant du XVe et du XVIe siècle un haut lieu de l'inspiration platonicienne. Selon une telle conception, la beauté (du corps, du visage) exprime la beauté de l'âme qui, elle, est invisible »[582]. Ou alors une illustration « à l'envers » (paradoxale), en particulier dans le cas où l'âme ne serait pas si belle, serait elle-même troublée. Car on peut légitimement dire que l'on retrouve dans *La Joconde* ce même type de fond, maintes fois étudié, très étrange et bien peu « idéal » qui est celui de *La Vierge à l'enfant avec Sainte Anne et Saint Jean-Baptiste* (Louvre). Il accroît la fameuse ambiguïté du sourire, voire du visage lui-même et de son regard légèrement voilé et lointain. Mme Scailliérez plaide pour un certain type d'interprétation : « Le portrait de Lisa del Giocondo rejoint en effet, du fait de son expression, le monde du divin... » S'il y a « ambiguïté qui dérange », c'est parce que « l'impression première et d'ailleurs définitive créée par lui est bien celle d'un portrait »[583]. Comme on l'a remarqué pour *La Vierge et Sainte Anne* et

[582] *La Joconde*, Musée du Louvre, 2003, p. 64.
[583] *Idem*, p. 67.

certains détails vus dans le fond la caverne de Platon, il y a bien une atmosphère mystérieuse et presque morbide dans celui de la *Joconde*[584]. Et s'il y a, pour reprendre la formule de Mme Scailliérez, « harmonie entre figure et paysage, il n'y a pas pour autant communauté de point de vue » - le visage étant vu de face et le paysage en vol d'oiseau. D'autres raisons de cette non-communauté, moins manifestes mais infiniment plus troublantes, peuvent aussi être invoquées et auxquelles la spécialiste du Louvre n'est pas totalement insensible puisqu'elle note peu après que « ce paysage est à la fois élémentaire, fait de terre, d'eau et d'air, et mental et reflète une conception à la fois scientifique et intellectuelle que Léonard avait de la terre comme un macrocosme au sein duquel l'homme est un microcosme »[585]. Juste auparavant, il avait été estimé que « c'est bien à tort et en vain que l'on a cherché dans un coin d'Italie le site exact du paysage qui est au fond : nulle part ne se trouve un aussi vaste bout du globe où tant d'humidité n'aurait pas donné naissance à quelque végétal dont il n'y a pas ici la moindre trace »[586].

Tel n'est pas l'avis de Daniel Arasse qui, dans les entretiens radiophoniques mentionnés, ci-dessus, indique que ce paysage est « pratiquement la prise en vue cavalière d'une carte de la Toscane que Léonard de Vinci réalise aussi en 1503-1504 »[587]. Il va plus loin et n'hésite pas à qualifier ce paysage d'« incohérent » (incompatibilité apparente de niveau entre chaque composante de part et d'autre du visage) mais surtout de « préhumain, affreux, terrible ». On aura compris que nous partageons ce point de vue et sommes bienheureux de trouver enfin une perception non apollinienne de cette œuvre effectivement si « ambiguë », si longtemps « incomprise » en effet pour reprendre le mot d'André Chastel et qui, indices habituels du malaise, a provoqué tant d'ironie et de plaisanteries de toutes natures comme il les collecte justement dans l'ouvrage *L'illustre incomprise* paru chez Gallimard en 1988. Daniel Arasse estime d'ailleurs que Ser Giocondo n'aurait pas aimé et aurait sans doute refusé ce qui ne pouvait être pour l'époque

[584] Il ne faut pas être grand clerc en « psychologie des profondeurs » pour ressentir que ce tableau – et pas seulement le portrait justement – est certainement l'une des expressions les plus fortes mais aussi les plus subtiles dans la peinture occidentale d'une certaine panique masculine *a fortiori* juvénile devant la femme.

[585] *Op. cit.*, p. 84.

[586] Mme Scailliérez réfute en note 152, p.103, diverses attributions, lombardes ou autres, données à ces sites par différents auteurs : L.G. Gonato, C. Starnazzi et C. Sartori. Ainsi que l'aurait montré une exposition « Leonardo's bridges » à Malmö, 1993, le pont ne serait qu'« un motif récurrent des paysages de Léonard, qui correspond à une obsession d'ingénieur de l'artiste ». On ne saurait mieux dire. Mais, dès lors, on doit bien s'interroger et sur cette récurrence et sur cette orientation vers cette activité d'hydraulicien (même si ce n'est qu'entre autres).

[587] *Histoires de peinture,* Denoël, 2004, p. 30.

qu'un « tableau scandaleux ». Il note que les copies ultérieures, même immédiates et même dans le cas de Raphaël qui admirait cette œuvre, la « normalisent ». Le paysage de fond redevient avenant avec « des prairies, des arbres et des petits oiseaux »[588].

Au-delà de l'anecdote géographique, pourquoi ce paysage si étrange ? Le paysage représenté serait ainsi « la Toscane immémoriale, celle qui existait avant que l'humanité n'y crée la grâce de ce pays », avec « son lac très élevé et son val aquatique et marécageux » sachant que l'un des problèmes que Vinci pose dans cette carte est de savoir comment le lac Trasimène a pu, dans ce temps immémorial, « expliquer les marécages du Val d'Arno, qui se trouve au Sud d'Arezzo, en Toscane. On voit sur sa carte qu'il a dessiné un cours d'eau qui n'existe pas dans la réalité, allant du lac Trasimène au Val d'Arno ».[589]

Pour Daniel Arasse, la Joconde est donc « une méditation sur la double temporalité ». Avec ce sourire éphémère de la Joconde, on passe donc « du temps immémorial du chaos au temps fugitif et présent de la grâce mais on reviendra à ce temps sans fin du chaos et de l'absence de forme ». Quant au pont, c'est bien sûr « le symbole du temps qui passe » comme Carlo Pedretti, selon Daniel Arasse, le suggère : « s'il y a pont, il y a une rivière, qui est le symbole banal du temps qui passe. Le thème du tableau, c'est le temps[590] ». Mais surtout un peu plus loin : « c'est vrai qu'elle a l'air d'être dans une grotte, et on a un très beau texte de Léonard sur la grotte : comme il se penche pour voir ce qu'il y a dans la grotte, il est attiré et il a peur. Cette attirance et cette peur de Léonard de Vinci par rapport au corps féminin sont bien connues : il est le premier à avoir dessiné un sexe féminin comme une grotte. On peut indéfiniment continuer comme cela ». Nous sommes quand même bien loin d'un simple trouble libidinal d'ingénieur des Ponts et Chaussées.

Difficile, alors, de ne pas s'intéresser à cette double fixation sur l'eau et la grotte, métaphore inévitable de la matrice, donc lieu de la reproduction, de la gestation, cœur et condition du temps humain.[591] Au-delà de la question du « temps qui passe » et qui « efface les sourires juvéniles », thème il est vrai

[588] *Idem*, p. 31.
[589] Il est intéressant de noter que presque tous les tableaux contemporains de la Joconde et présentés par la brochure de Mme Scailliérez dans son chapitre « Accomplissement et dépassement du portrait du XVe siècle » présentent en fond, comme pour le célèbre portrait de Vinci, un paysage le plus souvent doté de cours d'eau plus ou moins larges, et, dans les années 1490, des lacs, baies ou estuaires assez proches de ceux de Patinir.
[590] *Op. cit.*, p.31.

récurrent dans ses carnets, le paysage vincien paraît bien constituer, et comme pour beaucoup d'autres, une méditation sur le temps, le temps immémorial, immanent, « mouvement perpétuel de la vie », sans doute angoissant, méditation justement moins occultée, chez lui, par une représentation gracieusement apollinienne de la nature. C'est l'un des aspects de son troublant génie. Notons, toutefois, pour l'anecdote, ce paradoxe que la mélancolie fut l'ennemie de Vinci dans la réalisation de la *Joconde*. Ainsi Vasari indique-t-il que Vinci faisait jouer de la musique et se produire des bouffons pendant les poses de son modèle afin de lui conserver un certain sourire. Il s'agissait en fait de lui « éviter de cette façon la mélancolie que la seule peinture donne aux portraits qui se font ; et dans celui de Léonard il y avait un sourire narquois tellement agréable que c'était chose plus divine qu'humaine à voir, et qu'elle était tenue pour une chose merveilleuse, sans différence d'avec la vie »[592]. Anecdote néanmoins significative : comme avec Dürer, voyageur prosaïque proche de ses comptes, Vinci ne se complaît pas dans le spleen. Tout cela n'exclut pas (permet peut-être...) une mélancolie plus profonde et intime, une sensibilité plus profonde à l'angoisse de la temporalité ontologique.

Dans un contexte pourtant flamboyant, il ne sera pas le seul. Marsile Ficin, inspirateur s'il en est de la Renaissance platonicienne, produira, entre autres, une grande défense et illustration de Saturne, véritable apologie de la mélancolie, cette « suspension du temps »[593].

---

[591] Quant à l'eau, l'ingénieur hydraulicien qu'est aussi Léonard ne cache pas la crainte qu'elle lui inspire : « parmi les causes destructrices de la propriété humaine, il me semble que les fleuves tiennent le premier rang, en raison de leurs excessives et violentes crues (...) O combien de cités, combien de terres, d'habitations, il [passage au masculin inexpliqué dans le même paragraphe] a détruites ! » (*Traité de l'eau* Carnet C.A. 171 r. a. dans l'édition Maccurdy chez Gallimard, Folio, tome II, page 11). Curieusement, il lui attribue un caractère saturnien : « De çà, de là, en bas, en haut, courant, jamais elle ne connaît la quiétude, pas plus dans la course que dans sa nature » (même paragraphe). D'ailleurs « l'immobilité la corrompt » (C 26 v.) et « telle unie à elle-même, elle tourne en une continuelle révolution » (C.A. 171 r. a., p. 10). Et lui aussi envisage un nouveau déluge : « L'eau des mers s'élèvera vers le ciel au-dessus des plus hautes cimes des montagnes et retombera sur les demeures des hommes » (*Prophéties* I 63 (15) v. dans l'édition Maccurdy chez Gallimard, Folio, tome II, page 497) même s'il est vrai que, pour des raisons physiques « nulle violence n'est durable » (C 15 *r.*, p. 27). Et, peu avant, dans le même fragment, son propre tempérament saturnien s'exprime pleinement puisqu'il estime qu'il semble « certain que la nature désire exterminer la race humaine, comme étant inutile au monde et destructrice de toute chose créée ».

[592] In *Les Vies,* traduction du passage par Mme Scailliérez*,* in *Léonard de Vinci, La Joconde* Louvre, 2003, p. 22.

[593] Claude Mettra, lors d'une émission de Michel Cazenave « Les vivants et les Dieux » consacrée à Saturne, France Culture, 2004.

Chapitre 12.
Temps, histoire et mécanique céleste

Du soleil au toton

« L'habitude qui consiste à étudier la "nature" et la "société" – donc aussi les problèmes physiques et sociologiques du "temps" – comme s'il s'agissait de deux domaines distincts soulève une question qui paraît paradoxale et qu'on passe d'ordinaire sous silence : celle de savoir comment un concept généralement considéré comme relevant d'un haut niveau de synthèse peut exercer une aussi forte contrainte sur les hommes. Il n'existe aujourd'hui pratiquement aucune étude sociologique du temps. Cela tient en partie au fait que les problèmes du "temps" continuent, même parmi les sociologues, à être examinés dans l'optique philosophique traditionnelle. »[594] Par l'ultime observation de cette remarque d'ensemble, Norbert Elias sait bien qu'il ne fait que conduire son lecteur de Charybde en Scylla.

Car il faut rappeler ici que la question du temps, question majeure de la philosophie, question ultime (au sens d'*ultima ratio*), constitue peut-être une aporie, un problème sans solution rationnelle. Depuis l'Antiquité, espace et temps entretiennent notamment des relations d'interdépendance aiguë et la dispute bergsonienne sur le temps comme dérivé de la mesure quantitative de l'espace n'est pas vraiment nouvelle. Dans son monumental *Système du monde*, Pierre Duhem rappelle en détail la longue histoire de cette relation qui « agite toujours nos esprits ». S'intéressant au Vénitien Paulo Nicoletti Veneto, universitaire forcément lecteur de la Physique d'Aristote, que nous avons déjà rencontré s'agissant de géographie (voir chapitre III) et qu'il juge peu rigoureux mais influent du début du XIVe siècle padouan, averroïste en début de carrière, nominaliste plus tard, hésitant en permanence, auteur d'une *Summa totius philosophiae* largement diffusée y compris à Paris, il rappelle que ce Vénitien se pique d'un péripatétisme sévère dans ce qu'il dit de la nature du temps : « Le temps n'est pas le mouvement du Ciel suprême ; c'est simplement une passion de ce mouvement. » [595] Cette proposition est reçue d'Aristote et Averroès. Contre ceux qui identifient le temps avec le mouvement

[594] Norbert Elias, *Du temps* Fayard 1996 p.51
[595] *Le Système du monde*, Herman, 1959, tome X, p. 415.

de l'orbe suprême, il emprunte à ses modèles cet argument : « S'il y avait plusieurs mondes et, partant, plusieurs sphères ultimes, il y aurait plusieurs temps ce qui est inconcevable. » [596] Mais Pierre Duhem note que, sur le fond, cette objection se retourne contre la théorie péripatéticienne. Il souligne en particulier que si à des sujets multiples correspondent des passions multiples, à des cieux eux aussi multiples correspondraient des mouvements multiples de ces cieux : « donc, s'il y a plusieurs cieux, il y a plusieurs temps »[597].

Comme le rappelait Paulo Veneto, les chrétiens pensent que Dieu a pu ne pas créer un seul monde mais plusieurs. L'Italien fait ainsi allusion aux fameux décrets du 7 mars 1277 de l'évêque de Paris Etienne Tempier, anti-averroïste convaincu, condamnant 219 propositions thomistes (voir *supra*, chapitre 5). Ces propositions aboutissaient à limiter la toute puissance de Dieu pour des raisons, comme le souligne Pierre Duhem, tant physiques que logiques. Elles suspectaient en particulier la capacité du Créateur à animer le monde d'un mouvement rectiligne, seul un mouvement sphérique paraissant recevable. La théorie péripatéticienne du lieu reposait en effet sur deux axiomes : le lieu d'un corps doit contenir le corps, le lieu d'un corps doit être immobile car c'est le terme fixe auquel est rapporté tout mouvement local de ce corps. Mais la dernière des sphères ne saurait avoir de lieu puisque rien ne la contient, dès lors elle serait incapable d'un mouvement local car tout mouvement local requiert un lieu (terme fixe auquel il est rapporté). Or, dans le système péripatéticien, la sphère suprême n'est pas seulement capable de mouvement local ; elle se meut vraiment (en particulier parce que le mouvement diurne est le sien). Pierre Duhem indique que tous les milieux péripatéticiens tentèrent de résoudre ces contradictions. Un principe central fédérait néanmoins les différentes tendances : l'orbite suprême n'a d'autre mouvement qu'un mouvement de rotation : son centre fixe appartient à un corps absolument immobile, la terre, ce qu'Ockham, inaugurant l'empirisme anglais qui sera repris dans les mêmes termes ou presque par Hume, a rapidement considéré comme une simple vérité de fait susceptible de pouvoir être contredite par l'observation. Dieu ne pourrait d'ailleurs donner au ciel un mouvement de translation car le ciel, mû de la sorte, laisserait le vide derrière lui (le « lieu » du ciel). Au plan logique : si la terre est immobile, le monde est immobile *secundum substantiam* et l'univers ne peut donc subir aucun déplacement d'ensemble, il demeure enfermé dans une sphère qui est fixe. Après les décrets de 1277, il s'ensuivit des réflexions approfondies sur le lieu

[596] In *Le Système du monde*, tome IX, p.415.
[597] *Op. cit*. 395.

même du monde et sa nature, avec de nombreuses hypothèses dont, par exemple, celle de Buridan, géométrisante et corrigeant Dun Scot et Ockham, sur l'inexistence *en soi* (mais *par accident*) d'une sphère ultime, Dieu pouvant effectivement déplacer le monde d'un mouvement rectiligne, mais aucun lieu n'étant vraiment requis pour cela.

Le XIVe verra l'effondrement progressif, par pans et non concerté de l'édifice « grandiose édifice de la Physique péripatéticienne », destruction qui ne fut pas un subit écroulement mais résultat d'« une longue suite de transformations partielles dont chacune prétendait seulement retoucher ou agrandir quelque pièce de l'édifice sans rien à changer à l'ensemble »[598]. L'expérience et l'observation prennent une importance clé. Il ne peut plus être occulté que les planètes évoluent autour d'un point qui n'est pas la terre. Certaines autres grandes affirmations ne peuvent pas non plus être retenues : la multitude infinie d'objets distincts est perçue comme contradictoire, une multitude d'objets distincts peut être une fin en puissance, l'existence d'une grandeur continue actuelle infinie est aussi perçue comme contradictoire, l'existence d'une grandeur continue infinie en puissance également (le monde est jugé forcément borné, sauf dans l'imagination mathématique).

Au-delà même du problème, souvent invoqué, posé par le miracle du « soleil arrêté » dans le Livre de Josué X[599], l'équation lieu-ciel-mouvement est déterminante pour celle du temps, sa quatrième inconnue. Sur la base de ce miracle, saint Augustin nie entièrement la théorie péripatéticienne du temps et rejette l'idée que celui-ci existe hors de notre esprit. Le temps est donc *dans* notre esprit. Mais l'arrêt du mouvement du ciel n'entraînerait-il pas l'arrêt de tous les autres mouvements ? Non, car, pour saint Augustin, la roue du potier continuait pendant que le ciel s'était arrêté. Dun Scot, qui a lu saint Augustin et est en accord avec lui, estime que « le temps n'est pas dans le mouvement du Ciel à la façon dont une grandeur est dans une autre grandeur (...). Au mouvement, donc, le temps ajoute seulement au point de vue formel, la raison (*ratio*) de mesure (...) »[600]. Et, si le mouvement s'arrête, « le temps ne sera donc plus de cette manière présentement admise où il est une passion du

[598] In *L'Aube du savoir, Epitomée du Système du monde,* Pierre Duhem (texte établi et présenté par Anastasios Brenner), Paris, Hermann, 1997, p. 395.
[599] A la demande directe de Josué à Dieu, le temps se suspend pour que les hébreux puissent massacrer les Amorites assaillant la ville de Gabaon. « Il n'y a pas eu de journée pareille, ni avant ni depuis, où Yahvé ait obéi à la voix d'un homme", *Josué* X, Bible de Jérusalem, Editions du Cerf, 1998, p. 324.
[600] In *L'Aube du savoir, Epitomée du Système du monde, op. cit.*, p 467.

premier mouvement » [601]. Pour Dun Scot, le temps existerait cependant même si le ciel n'existait pas : il mesurerait le mouvement des autres corps. Le temps existerait même s'il n'y avait absolument aucun mouvement : il mesurerait le repos universel. L'Ecossais introduit l'idée d'un *temps potentiel* (« l'intelligence a la notion du temps potentiel et privatif » et « peut appliquer cette notion à cette durée immuable, peut en connaître la grandeur : en d'autres termes, l'intelligence peut savoir que cette durée aurait, d'une manière positive, telle grandeur s'il existait *un temps positif* qui existerait et serait connu distinctement par l'esprit indépendamment du mouvement de tout corps, qui permet à l'esprit de mesurer la durée de tout mouvement, et avec lequel s'accorde le temps marqué par le mouvement diurne lorsque celui-ci a lieu » [602]).

Une telle théorie du temps potentiel dans les choses, qualifiée d'intermédiaire par Duhem, était nécessaire dans la mesure où la proposition 156 condamnée par Tempier voulait que, si le ciel s'arrêtait, le feu n'aurait plus d'action sur l'étoupe car le temps lui-même n'existerait pas. Cette thèse s'oppose pourtant à certains physiciens péripatéticiens pour lesquels le temps est inhérent au mouvement diurne. En l'absence d'un tel mouvement, il n'existerait aucun temps. Pour certains, il ne peut y avoir de mouvement, local ou absolu, que s'il peut être constaté une évolution dans la position relative initiale des deux corps considérés. Une telle évolution est, on le voit, indirectement mais intrinsèquement porteuse d'une certaine temporalité. De nombreux penseurs constatent cette interdépendance mouvement-temps et sont conduits à s'interroger sur leur véritable nature à l'un et à l'autre. Pour Giorgio da Rimini, il n'existe pas de réalités successives. Tout mouvement requiert absolument la cœxistence de deux réalités permanentes : le mobile et la réalité que le mobile acquiert partie après partie, celle-ci étant une forme dans le mouvement d'altération, un lieu dans le mouvement local. Si cette altération venait à faire défaut, le mouvement ne pourrait exister. Guillaume d'Ockham est également opposé à toute réalité successive, le mouvement étant un assemblage de concepts. Or, toute chose signifiée par un concept est permanente : le mobile, ensuite la forme que le mobile perd ou acquiert dans le mouvement d'altération, le lieu occupé dans le mouvement, même si un lieu hypothétique suffit.

[601] In *L'Aube du savoir, Epitomée du Système du monde,op. cit.*, p 467.
[602] *Idem,* p. 466.

Pour Paulo Veneto, utilisant des comparaisons ou des références inattendues, « le temps est une passion du monde, et cela qu'il y ait un monde ou qu'il y en ait plusieurs ; de même, la *virilité* est une passion de l'homme, et cela qu'il y ait un homme ou qu'il y en ait plusieurs. Déjà un temps unique se propage à tous les points de ce monde-ci, car c'est le même temps, numériquement le même, qui existe au Ciel et sur la terre, à l'orient et à l'occident. De semblable façon, s'il y avait plusieurs mondes, un temps qui serait numériquement le même temps, se propagerait à tous les points de tous ces mondes »[603]. De même que l' « intelligence publique » qui se trouve « numériquement la même dans tous les hommes de ce monde-ci et de tous les autres mondes (...), ainsi un temps numériquement identique à lui-même, c'est-à-dire une même heure, un même mois, une même année, existerait dans tous les mondes et se répandrait en tout point de tous ces mondes »[604]. Paulo Veneto s'oppose donc à la théorie de certains néoplatoniciens pour qui « le temps est un être séparé du monde et qui subsiste par lui-même, tout comme au gré du commentateur, l'intelligence active subsiste par elle-même, séparée de toute matière » . Or « que le temps soit une substance éternelle », c'est une supposition que Paul Veneto connaît fort bien, mais qu'il rejette, car une « intelligence éternelle ne saurait avoir de parties ni présenter de continuité »"[605]. Pour Buridan, l'essence du mouvement et « l'idée qu'elle met en nous » sont semblables au temps, dont on ne peut percevoir qu'il cesse de s'écouler ; il s'agit chaque fois d'une réalité successive, d'une *forma fluens*. Une telle conception serait compatible avec la condamnation par Tempier (200e décret) de la proposition selon laquelle « Le temps et l'éternité ne sont rien dans la réalité et n'existent que par notre conception », condamnation dont Pierre Duhem relève qu'elle contraignait « ceux qui voulaient en tenir compte de rechercher quelle est, hors de l'esprit, la réalité que possède le temps : les disciples de Scot faisaient naturellement du temps le type des réalités successives, des formes coulantes »[606].

Parmi les éléments de conclusion générale du livre de Pierre Duhem dans sa version synthétisée par Anastasios Brenner, nous retenons surtout ici que, pour Aristote, les péripatéticiens et les néoplatoniciens, un accord s'est globalement fait sur l'existence d'une mécanique du seul monde sublunaire. Vient Buridan pour lequel, sur des bases plus logiques que physiques, existe

[603] In *Le système du monde,* Pierre Duhem, Paris, Hermann, 1997, tome X, p. 416
[604] *Idem.*
[605] In *L'Aube du savoir, Epitomée du Système du monde,op. cit.*, p 453.
[606] *Idem,* p. 446.

bien une mécanique céleste. Et, note Duhem, celle-ci est unique, « du soleil au toton »[607]. Tandis que les péripatéticiens demandent à Dieu de maintenir les corps célestes en mouvement par une action motrice perpétuelle, le disciple puis adversaire d'Ockham estime qu'une première chiquenaude suffit en raison des passions dont elles sont elles-mêmes douées. Ce que Duhem ressent comme une révolution majeure, « la plus importante, la plus profonde ». On sait que Pascal emploiera cette même expression de chiquenaude[608] pour reprocher à Descartes la place initiale mais strictement initiale qu'il fait à Dieu dans sa conception du monde. Patinir vivra l'époque où cette intuition logique parviendra enfin à être validée scientifiquement. Le cosmos se structure, au moins pour quelques siècles. Cette grande mécanique céleste est aussi, bien sûr, celle du Grand Horloger. Une fois encore monde et temps se confondent. Montrer l'un c'est montrer l'autre. Peut-être même est-ce la seule façon.

Car la question du temps reste entière. Pour Jean Toussaint Desanti, « les discours sur le temps sont toujours étranges ».[609] La circularité, consciente ou non, en est souvent la première caractéristique, souvent inévitable. On attribue ainsi à Chuangtse (? - 275 av notre ère), humoriste et mystique de la dynastie Tchou, les propos suivants qui en sont une parfaite illustration : « Il y eut un commencement. Il y eut un temps avant ce commencement. Et il y eut un temps avant le temps qui était avant ce commencement. Il y eut l'être. Il y eut le non-être. Il y eut un temps avant ce non-être. Et il y eut un temps avant le temps qui était avant ce non-être. Soudain, il y a l'être et il y a le non-être, mais je ne sais pas qui de l'être et du non-être est réellement de l'être ou du non-être. Je viens de dire quelque chose, mais je ne sais pas si ce que je viens de dire dit réellement quelque chose ou ne dit rien. »

Ces interrogations paradoxales et/ou circulaires ne sont pas le seul apanage de passés lointains. Pour J. W. Donne, « Le flux du temps du passé vers l'avenir est authentique. Seul le moment actuel de chaque instant est réel. Un autre niveau de temps est nécessaire pour concevoir le déroulement de notre

[607] In *L'aube du savoir, Epitomée du Système du monde*, *op. cit.,* p. 586.
[608] « Je ne puis pardonner à Descartes ; il aurait bien voulu, dans toute sa philosophie, se pouvoir passer de Dieu ; mais il n'a pu s'empêcher de lui faire donner une chiquenaude, pour mettre le monde en mouvement ; après cela, il n'a plus que faire de Dieu » in Pensées, section II, 77, Edition Léon Brunschvicg, Classiques Hachette, 1971, p.360-361.
[609] In *Réflexions sur le temps*, Grasset, 1992, p. 52.

temps : il s'agit d'un supra-temps. Et un supra-supra-temps est nécessaire pour concevoir le déroulement de ce supra-temps »[610]. De saint Augustin à François Julien pour qui « la notion de temps est aporétique quant à l'existence même de ce qu'elle entend désigner »[611], réfléchir sur le temps conduit-il donc inévitablement à un aveu sinon d'impuissance ou, au moins, de perplexité maximale, de quasi complète indécidabilité ? François Julien observe que, hormis les grandes philosophies, les réflexions sur le temps sont condamnées à des inventaires de classements à tiroirs distinguant par exemple temps « anthropologique ("temps de l'action", "du langage", "cosmo-bio-social"), temps "bio-psychologique" et de "la constitution rationnelle" du concept de temps (Hervé Barreau) ; ou encore le "temps vécu", le "temps physique de la durée consciente", le "temps historique", le "temps de la vie spirituelle" (Jean Pucelle), etc. Mais qu'est-ce qui relie, de l'intérieur, de tels rangements ? Jusqu'à quel point n'y a-t-il pas, comme une homonymie de l'"être", une homonymie du "temps" ? »[612]

La position du temps comme champ social fondamental et/ou comme question « primordiale » mais aussi structurant notre instrumentation intellectuelle, mentale (ou psychique) et, bien sûr, langagière ne facilite pas la tâche. Il en résulte un angoissant sentiment de devoir démonter le pont surplombant un précipice infini de type pascalien alors que nous serions exactement au milieu de ce pont. Mais les philosophes – les scientifiques aussi puisque leurs destins sont inéluctablement liés – ne sont-ils pas coutumiers de la chose ? Raison de plus pour écouter, même s'ils ne s'expriment pas directement dans la langue de la « raison » , la contribution des artistes, en particulier de ceux qui, à travers le paysage, essaient parfois de représenter l'univers, co-créé avec ce temps dont l'essence relève assurément de l'« irreprésentable » .

Mais revenons au discours rationnel. « Pour les premiers Pères de l'Eglise, selon John North, la question fondamentale était la suivante : "Dieu a-t-il créé les cadres de l'espace et du temps avant de créer la matière ?" L'une des principales difficultés résidait, semble-t-il, dans la succession d'évènements relatés au début de la Genèse. Comme l'explique Bède le Vénérable, si le monde a commencé un 19 mars, le temps en soi ne peut avoir commencé le 23 mars, moment où Dieu créa le soleil ». Plus loin, c'est un autre exégète qui

[610] *An Experiment with Time*, Faber and Faber, 3e édition, 1934, p.187.
[611] *Du « Temps",* Grasset Collège de philosophie, 2001, p.14.
[612] *Idem*, p. 14, note non numérotée en bas de page.

est cité et pour lequel « avant la création du soleil, il n'y avait ni temps, ni heure, car il n'existait rien qui puisse former une ombre, c'est-à-dire rien qui permette de mesurer le temps ou de compter une heure » [613]. Il fallut attendre 1215 et le quatrième concile du Latran pour que l'Eglise adopte comme point de doctrine que Dieu avait créé simultanément « toutes choses spirituelles et corporelles, angéliques et profanes à partir du néant »[614]. Ici encore, une difficulté en cachait une autre. Non seulement apparaissait le néant (qui n'est pas le chaos initial de la Bible) mais se posait presque forcément la question de la position initiale des astres au moment de la création, le *thema mundi*. Enfin, une lecture stricte de la Genèse, proposée sous forme d'un récit de type historial, aboutissait à adopter d'une part un temps linéaire (introduisant une forte rupture avec les conceptions antérieures, à dominante cyclique ou immobile), mais aussi à doter cette progression linéaire d'une valeur non seulement rectiligne vectorielle[615] mais morale puisque le dernier jour de la création proprement dite est celui de la création de l'homme à l'image de Dieu, lequel peut alors se reposer, couronnant la semaine de travail d'un septième jour particulier apparemment à lui consacré. Ce nombre de sept jours n'est pas sans avoir d'innombrables résonances symboliques dont celle, paradoxale, de constituer la seule unité du calendrier qui ne soit fondée sur aucun *cycle* astronomique. Toute la spiritualité testamentaire semble ainsi fondée sur et structurée par une logique temporelle *sui generis,* d'origine transcendante, et orientée vers une issue elle-même transcendante. Temps, univers, histoire et salut sont consubstantiellement imbriqués. Formelle ou informelle, toute spéculation, réflexion ou méditation sur l'un conduit inéluctablement aux autres.

Une telle implication sur la question du temps n'a pas toujours été le cas chez les philosophes. « Le temps est-il une valeur théologique ou, en d'autres termes, peut-il apporter une contribution spécifique à l'effort commun de toutes les disciplines en vue de la connaissance de Dieu et de son œuvre ? »

---

[613] Article « Les Temps » dans *L'Histoire du temps*, Kristen Lippincott, Larousse, 2000, p. 18

[614] *Idem*.

[615] A propos des Japonais contemporains, Joy Hendry, dans *L'Histoire du temps, op. cit.*, p. 81, note « une propension remarquable de ce peuple à utiliser de manière très souple la notion de temps". Il relève notamment que « le mot japonais qui sert à désigner le temps (toki) évoque beaucoup plus l'instant ponctuel, le moment ou l'occasion, qu'une entité continue abstraite ». Chronos ramené au Kairos ? On perçoit même que le temps peut être «"plié" ou "manipulé" en fonction de besoins sociaux ou écologiques". Un des effets de cette conception du temps serait sa (quasi) réversibilité : « Repartir à zéro, prendre un nouveau départ" serait un aspect important du comportement japonais. » Rappelons ici que pour Socrate aucun jugement ne peut être porté sur la vie d'un homme avant son ultime moment, lequel peut donc tout racheter (ou tout dégrader) dans les derniers instants. Cette rédemption ultime n'est pas identique à la réversibilité mais n'en est pas totalement éloignée.

Malgré les débats acharnés sur le temps que le présent chapitre évoque rapidement, Ghislain Lafont répond qu'« il semble que jusqu'à une époque toute récente, la réponse à une telle question est demeurée franchement négative : l'héritage de Parménide aurait quasiment supplanté l'intuition d'Héraclite », alors même que serait reconnu « un lien très fort entre le péché et le temps »[616]. L'explication donnée un peu plus loin par ce théologien bénédictin est que le christianisme aurait accepté une « ambiguïté » entre l'adoption des « coordonnées fondamentales du temps, l'origine et la fin comme mystère pascal » et celle de la « plénitude des temps ». Et il semble que, selon les périodes de l'histoire de la philosophie elle-même, et surtout selon les auteurs, une « impasse » complète ait même pu être faite sur ce sujet.

Toutefois, depuis l'évaluation de Kant (temps et espace ne seraient que des formes *a priori* de notre sensibilité et donc constitutives des « phénomènes » de façon seulement extrinsèque) en réponse à des hypothèses de Leibniz allant dans ce sens, et des facilités méthodologiques purement empiriques de Hume, il n'était plus possible d'éluder la question dans le cadre de toute « métaphysique ». Moins encore après la publication du capital *Etre et temps* de Martin Heidegger qui fait du rapport au temps, mais sous la forme de la « temporellité », une donnée fondamentale de l'être lui-même. Reconnaissons que pour ces raisons et d'autres (notamment la question du temps dans l'économie contemporaine), elle est dès lors aujourd'hui partout avec, peut-être, des effets de mode. Nous espérons bien sûr que tel n'est pas le cas ici. Une autre de ces raisons est, sans doute, qu'il n'est pas de jours, semble-t-il, où la physique ne nous propose de nouvelles hypothèses. C'est aussi que des réponses comme la réponse spiritualiste bergsonienne, par exemple, s'avèrent ne plus être vraiment recevables sauf à opérer un repli complet dans le spiritualisme.

Leibniz, qui a largement contribué à réouvrir la boîte de Pandore du temps, s'était sans doute senti interpellé par la conception cartésienne selon laquelle « il n'y a point de substance qui ne cesse d'exister lorsqu'elle cesse de durer. (…) La durée n'est distincte de la substance que par la pensée. - Le temps n'est qu'une certaine façon dont nous pensons à cette durée »[617]. Mais Leibniz

[616] Article « Temps et temporalité », *Dictionnaire de théologie fondamentale*, Bellarmin / Cerf, 1992, p. 1319. Il note également que « les positions semblent maintenant se retourner, parfois sans tellement de discernement et de discrétion, en faveur du temps ».

[617] *Principes de la Philosophie,* Première partie, « Des principes de la connaissance humaine » (AT IX, ii, 25).

a surtout entretenu sur le temps un vif débat, notamment épistolaire, avec le philosophe et théologien anglais Samuel Clarke, disciple et ami de Newton et qui prit une part importante à la substitution à la physique cartésienne de la physique newtonienne, par ailleurs supposée avoir contribué au déclin de la religion naturelle en Angleterre. Leibniz contestait la physique de Newton notamment sur ses principes de l'espace et du temps absolus. Il leur opposait une conception de l'espace comme ordre de cœxistence des choses et le temps comme ordre de succession. De même que pour Aristote, un temps infini ne pouvait exister en acte[618], pour Leibniz de tels temps et espaces séparés de toutes choses auraient des parties indistinctes sans principe d'ordre et sans « principe de raison suffisante ». Dans *L'Ordre du temp*s, Krzysztof Pomian rappelle que, pour Leibniz, Dieu est absolument intelligible et à soi-même raison suffisante. « Introduire le temps "absolu" comme le fait Newton, c'est donc non seulement placer à côté de Dieu une entité inintelligible car dissymétrique par définition et n'ayant pas la raison suffisante ; c'est aussi rendre inintelligible la création même. » Il s'ensuit qu'il est « indispensable de définir le temps de manière à ce qu'il soit indissociable des choses créées n'étant rien d'autre que leur ordre de succession, et que, partant, s'avère irrecevable la question concernant le choix du moment où Dieu a créé le monde » . Mais Pomian de préciser que « absolu ou relationnel, newtonien ou leibnizien, dans les deux cas, le temps est présenté comme "objectif" : réalité à part entière ou ordre conformément auquel se succèdent les choses et qui a été incorporé dans leur déroulement même. Il est donné, extérieur et indépendant de la connaissance que peuvent en avoir les individus et qui ne font que constater son écoulement (...). Le fondement de son "objectivité", c'est la durée divine ou une idée de Dieu »[619].

S'intéressant aux réfutations des conceptions newtoniennes ou kantiennes du temps, et notamment à celle du temps absolu de Newton par Mach, Poincaré et Bergson, Krzysztof Pomian estime que « en un sens, c'est Bergson qui va le plus loin. Car sa cible, c'est l'idée même d'un temps quantitatif à laquelle ne correspond selon lui aucun donné ». Pur artefact, ce temps indéfini et homogène ne serait qu'un fantôme, celui de « l'espace obsédant la

[618] Ce qui conduit, chez Aristote, à une forme originale d'existence du temps : « ce qu'on en saisit ne demeurant pas » (*Physique*, III, 6, 206a 21-25, b 13 -14). Problème intrinsèquement lié à la question du temps, celui de la prévisibilité (mais non la prédictibilité formelle) des évènements est abordé par Aristote en *Seconde analytique* (II, 12). Malgré l'existence de faits universels qui se reproduisent de façon nécessaire, le temps reste « ouvert » chez Aristote et ne relève donc pas d'une logique du destin.
[619] *Op. cit.*, p. 283.

conscience »[620]. Bergson réintroduit la notion de durée - qui s'identifie à la conscience - comme étant ce qui s'oppose vraiment au temps - qui est extérieure à celle-ci. Ce principe d'opposition n'est d'ailleurs pas neutre. Il traduit l'aversion de Bergson, au moins dans sa première sensibilité, à l'égard de la science perçue comme relevant de la seule mesure, du quantitatif et, dès lors, d'une forme d'intelligence limitée, par opposition à la philosophie, lieu de l'ineffabilité, de l'effort pour révéler ce qui ne se dévoile pas dans l'approche scientifique. On sait qu'il lui oppose l'intuition, seule porteuse d'une véritable fécondité. L'intuition relève, en effet, de l'expérience singulière. Or, pour Bergson, le réel serait singulier. Cette position évoluera avec le temps, si l'on ose dire, pour accorder une place à la science comme moyen d'accès à l'être, celui-ci se divisant en deux : ce qui est effectivement saisissable par la science, le réel mesurable et quantitatif, y compris, par exemple, en psychologie, et ce qui l'est par la philosophie, plus ouverte sur le singulier grâce à l'intuition et son potentiel infini. La question du temps est donc la conséquence, dans la pensée bergsonienne, du dualisme de celle-ci, dualisme opposant, derrière ce que l'on a appelé plus tard « les deux cultures» (C.P. Snow), deux dimensions supposées distinctes et donc antagonistes de l'âme humaine[621]. Mais la question ne peut-elle être retournée ? N''est-ce pas toute réflexion sur le temps, apparemment indécidable par nature, qui conduit à un dualisme qui devient alors une facilité spéculative ? Mais il n'en est pas moins vrai que, symétriquement, toute interrogation fondamentale de caractère dualiste semble induire une interrogation sur le temps. Heidegger, qui a lu Bergson, est conscient de cette double aporie et retient donc de poser le temps comme socle de toute réflexion sur l'être et son parèdre, le Dasein. Nous l'avons déjà relevé, il n'aborde pas de front la question même du temps et adopte un principe de

[620] *Idem*, p. 309.

[621] Alors qu'elles sont, comme l'a observé Gaston Bachelard après tant de prophéties de la mort de la philosophie et même d'actes de son décès, mutuellement entretenantes, et, à notre modeste avis, sans doute, consubstantielles et co-apparaissantes dans l'histoire de la pensée où elles seront inévitablement co-décédantes. Dans *Chronos, ou l'intelligence du partage temporel,* Grasset, Collège de Philosophie, 1997, p. 9, Dominique Janicaud distingue le « temps physique» et le « temps de la conscience » avec une préoccupation de « l'articulation de ces aspects du temps". Il pose d'ailleurs d'emblée la question : « Y a-t-il deux temps ? » et il observe (p.10) qu'« Einstein n'avait pas tort d'objecter à Bergson qu'il n'existe pas un "temps des philosophes" à côté de la temporalité du sens commun et du temps des physiciens ». Dominique Janicaud s'interroge sur la surdité du penseur de la relativité « au travail d'intelligibilité qui peut permettre de surmonter à la fois le subjectivisme de l'expérience quotidienne de la durée et l'objectivisme d'une conception purement quantitative du temps ». Nous sommes là au cœur du problème, mais il faut sans doute rappeler qu'il ne pourrait y avoir de temps individuel, de temps de la conscience sans un temps objectif commun mesurable et énonçable pour tous. Comment être en retard à un rendez-vous amoureux ou autre s'il n'y a pas un tel temps objectif commun. Le temps physique reste indispensable à la manifestation du temps individuel, de la durée et, dans le cas des rendez-vous, aux charmes de la vie.

temporalité, principe certes extraordinairement fécond mais non dépourvu d'un point aveugle : le temps lui-même, même ainsi élégamment esquivé.

L'abandon du temps « objectif » newtonien, parfaitement homogène, constant et indépendant de la perception humaine, est donc désormais acquise d'autant que les travaux de la physique fondamentale de la fin du XIXe et du XXe siècle l'avaient aussi sérieusement malmené. L'incompétent total en cette matière – ce qui est notre cas – ne peut que se fier à ce qu'il croit comprendre de la littérature de vulgarisation qu'on veut bien lui octroyer, fût-elle de la plume des grands inventeurs directement concernés eux-mêmes. Il doit ainsi conclure que, désormais, espace et temps seraient, en fait, de l'énergie. Le temps ne serait d'ailleurs pas constitutif de l'apparition de l'univers et ne serait apparu que dans les premiers instants du *big* bang (pour ceux qui retiennent cette théorie) et justement pour en permettre l'expansion. Nous ne pouvons donc qu'adhérer à l'idée, désormais empiriquement avérée semble-t-il, que le temps n'est ni une flèche, ni un fleuve, ni un « lieu » immobile, tous porteurs ou théâtres du déroulement des phénomènes dont nos propres faits et gestes, nos propres pensées. Mais alors « où » sommes-nous ? On sait qu'une des réponses à cette question ancienne voudrait que nous ne serions qu'une pure pensée de Dieu lui-même. C'est la thèse de l'immatérialisme de Berkeley. C'est aussi celle de la *Bhagavad Gita*. On a vu plus haut que, contre le temps objectif newtonien, Bergson a revendiqué la durée, lieu et moyen de toute spiritualité[622]. Là n'est cependant pas le plus préoccupant. N'être chacun de nous que la composante du phantasme d'un démiurge qui se serait limité au stade de sa propre imagination et aurait fait l'économie d'une création matérielle en bonne et due forme, n'est, au fond, pas incompatible avec le sentiment d'*être* chacun nous-même, individuellement et collectivement, du moment que ce fantasme demeure globalement « rationnel », du moins autant que ce que l'univers matériel semble devoir l'être. La question devient sensiblement plus complexe avec le temps. La perception de soi-même comme sujet autonome et responsable, en un mot la dimension *morale* de l'exister, composante cruciale de l'identité s'il en est dans notre culture, semble impliquer la « réalité » de la succession temporelle entre la décision de l'action et l'action elle-même et ses conséquences.

[622] C'est, bien sûr la limite de la thèse bergsonienne qui ne cache pas chercher d'abord à restaurer un spiritualisme. Compte tenu du contexte historique, l'hypothèse d'un spiritualisme intentionnellement antimatérialiste a, bien sûr, été formulée maintes fois.

Pas d'existence digne de ce nom, donc, hors de la « temporellité », pas d'éthique sans temps. Car la question, abordée dès Aristote pour qui « la question est embarrassante de savoir si, sans l'âme, le temps existerait ou non »[623], peut évidemment être elle aussi retournée. Avant même la question morale, le problème du temps, à travers celui de la mémoire, est lié à l'identité elle-même. Ainsi, pour Bergson conscience signifie d'abord mémoire. Sans doute à la même époque Claudel aurait dit que le temps est le sens de la vie, mais sans que l'on puisse justement savoir sur quel plan du temps il situait cette observation : temps physique objectif, temps subjectif, temps perçu, temps « spirituel » … Second point constitutif du problème, il n'existe pas de « sens » (organe de perception) qui soit spécifique au temps. La vue nous permet de saisir la spatialité (de croire la saisir), souvent avec l'aide des autres sens comme le toucher ou encore l'ouïe (par exemple pour une appréhension des objets ou « étendues » masquées visuellement de façon plus ou moins provisoire). Mais d'où nous vient alors notre « sentiment » du temps, sentiment pourtant évident, globalement partagé et souvent identique d'un individu à l'autre, du moins en situation « courante » et, il est vrai, à l'intérieur d'une même société. La réponse à cette question est délicate à apporter. Pour Averroès, percevoir le temps, ce n'est pas percevoir quelque mouvement saisi par l'un de nos sens, car nous avons la sensation du temps alors même que nous nous trouvons dans l'obscurité et qu'aucun mouvement ne parvient jusqu'à nos sens ; nous avons donc cette sensation uniquement parce que nous sentons, en notre âme, un mouvement quelconque. Question vraiment embarrassante en effet, sur laquelle on reviendra forcément. Constatons déjà que cette absence de sens du temps contribue aussi à placer celui-ci dans le champ du mystère, à tout le moins, de « l'irreprésentable » et donc potentiellement de l'herméneutique.

Cette irreprésentabilité intéresse non seulement les arts plastiques mais l'ensemble de la sphère de la représentation, même dans les arts du spectacle vivant où de nombreuses – et parfois passionnantes – tentatives sont régulièrement tentées, et bien sûr la poésie, malgré ses incessants efforts sur ce problème en particulier, notamment en Extrême-Orient. Elle condamne le temps à ressortir, le plus souvent, au monde fécond mais non moins hasardeux de la métaphore ou de l'allégorie. Or celles-ci, à défaut de produire clairement leur objet, le travestissent généralement tout autant, fût-ce de façon devenue imperceptible. Et c'est évidemment le cas avec les formules

[623] *Physique*, IV.

telles que le « fil du temps », ou le « cours du temps » si courantes, si parlantes et qui justement ont non seulement comme effet de trancher sur la nature de leur objet mais, paradoxalement et par cette évidence même, d'obstruer le terrain de la réflexion, d'inhiber sa seule déconstruction.

Temps et changement

Il faut aussi mentionner la dimension politique du temps. Saint Augustin la suggère : « le temps n'existe pas sans un changement, qui s'opère par le mouvement »[624]. Indépendamment du fait de savoir s'il s'agit du temps perçu ou du temps intrinsèque, on saisit l'implication lorsque le contexte deviendra fortement aristotélicien. Aristote n'aime guère le changement ni le mouvement, facteurs de dégradation, et moins encore dans la sphère économique. Il est favorable à l'autarcie de la cité, autarcie fondée sur une stabilité et la permettant en retour. Pour lui, l'univers des sept sphères centrées sur la terre est fini et immobile. Si mouvement des planètes il y a, il est cyclique et régulier, il finit toujours par revenir sur lui-même. L'Eglise ainsi que les grands royaumes et empires qui se stabilisent avec son aide n'ont sans doute pas intérêt à ce qu'une théorie renouvelée du temps viennent stimuler des changements qui seraient d'abord perçus comme un désordre. L'irruption du relativisme, dont toute mise en cause de la réalité objective du temps ne peut être qu'une dangereuse prémice, inquiète toujours les pouvoirs forts revendiquant une fondation sur des postulats non interrogeables, théologiques à certaines époques, « rationnels » ou scientifiques à d'autres.

On sait combien Berkeley a été contesté à son époque malgré son projet final dépourvu de toute malice et visant sincèrement la propagation de la foi. Ainsi n'est-il pas inintéressant de noter, plus tard, l'embarras tout à fait perceptible d'un conférencier officiel soviétique, Yakov F. Askin, invité par l'UNESCO à l'occasion de réflexions sur le temps, réflexions dont le recueil a été publié avec une préface de Paul Ricœur. Il indiquait en premier lieu s'inscrire dans le cadre de la pensée marxiste pour laquelle, selon Lénine, « reconnaissant l'existence de la réalité objective, c'est-à-dire de la matière en mouvement indépendamment de toute conscience, le matérialisme est inévitablement amené à reconnaître la réalité objective de l'espace et du temps ». Il revendiquait ensuite le fait que « c'est la science contemporaine qui a fait reconnaître l'objectivité du temps », notamment contre Spengler « qui identifie le temps au destin », Heidegger pour qui « la temporalité est par ou pour elle-

[624] *Confessions*.

même l'hors-de-soi originel », ou encore Bergson pour qui, par exemple et selon Jacques Maritain, le temps serait « l'absolu lui-même, qui est invention et création ». Toutefois, reconnaissait-il un peu plus loin, malgré son objectivité « et compte tenu des récentes théories einsteiniennes, le temps est désormais considéré comme "un système de rapports entre des évènements". Il est réel mais comme "une forme d'existence des objets" et non en tant que "chose séparée se suffisant à elle-même", ni un processus indépendant agissant à la façon d'un démiurge de la qualité »[625].

Réel, mais pas en soi... On voit le danger : si l'on venait à dire que l'espace lui aussi ne serait qu'un système de relations entre des objets qui n'y existeraient pas vraiment, quelles relations solides, y compris de temps, pourrait-il y avoir entre ces mêmes objets ? Où serait donc le monde ? Dans quoi flotterait (flotte)-t-il ? Existe-t-il vraiment ? Quelle réalité « objective » pourrait-on vraiment invoquer pour y fonder un magister, ô combien rigoureux ? Tous les pouvoirs « temporels » ont assurément un solide intérêt à une existence objective du temps lui-même. Or, en raison de son immatérialité et intangibilité, le temps expose à une tentation relativiste plus forte. Ce sont aussi les mêmes raisons, il est vrai, qui lui confèrent sa plus forte dimension eschatologique. Si certaines religions conservent un lieu physique appelé paradis, plus perceptible pour les âmes simples, ce sont bien les temps nouveaux qui les intéressent et, qui plus est, la disparition du temps avec l'accession à l'éternité.

Tout « recul » par rapport à la réalité du temps et du monde ne peut donc que paraître porteur de périls aux pouvoirs institués et, surtout, instituant. Or, curieusement, plus que le paysage en lui-même, Patinir donne à voir le monde à vol d'oiseau, c'est-à-dire avec un fort recul. En « surplomb » comme on le reproche souvent aux philosophes[626]. Si sa vision si souvent qualifiée de cosmique, nous paraît par là même porteuse d'une interrogation sur le temps, cette interrogation, même simplement poétique, n'est pas univoque pour autant. Par exemple, le temps dans lequel est désormais plongé le monde « moderne » avec ses grandes cités, voire ses empires et leurs nouvelles activités industrieuses appuyées sur des arrière-pays naturels mais globalement ordonnés (peu de volcans, beaucoup de campagnes cultivées et de mers conquises), ce temps, donc, est-il le même pour tous ? On ne peut

[625] *Le Temps et les philosophies*, Payot, 1978, p. 127-128.

[626] C'est, bien sûr, la grande différence avec le paysage de la *Pêche miraculeuse* de Wit situé semble-t-il sur le lac Léman, si souvent évoqué aussi comme le tout premier paysage produit d'après nature (et donc sans doute plus un site qu'un « paysage »).

évidemment pas dire que Patinir réponde à une telle question ni même s'engage seulement sur ce terrain. Ne peut-on toutefois estimer qu'il suggère simultanément un temps global lui aussi cosmique, uniforme, infini et indéfini, dépourvu de toute eschatologie prochaine et où chacun doit gérer son propre destin, et, avec ses petites fermes et activités agricoles ou urbaines, un temps local ou individuel où chacun est confronté à ses rythmes propres, à des « temporalités » spécifiques ? Et si des interventions transcendantales peuvent y avoir lieu, c'est sur un vaste théâtre tellurique surtout marqué par l'immanence et où elles n'ont plus de portée universelle. Elles sont bien dirigées, du baptême du Christ au martyre de sainte Catherine, vers une ou un petit groupe de personnes spécialement visées et que leur foi seule met en relation avec de telles interventions, de petits binômes de braves gens, arpentant ce monde devenu étrange et ne refusant pas, eux, de s'interroger sur lui, mais sans suspendre leur cheminement.

Pourtant, le temps irréel de Berkeley n'intervient pas par hasard. Il correspond à une abstraction croissante de la valeur dans l'économie, abstraction qui trouve son origine dans le principe même de la monnaie en général, mais plus encore de la monnaie fiduciaire telle qu'elle a commencé à se développer à grande intensité dans l'axe Venise-Florence-Anvers[627]. Dans son introduction aux travaux de l'UNESCO mentionnés ci-dessus, Paul Ricœur note que, pour régir la mise en perspective de toute les temporalisations culturelles, le temps universel devrait être un temps non interprété, non symbolisé. Or, « une telle appréhension du temps est intemporelle ». Un peu plus loin il souligne cette chose si difficile à faire comprendre aux acteurs de la vie économique qui estiment vivre « dans le concret » sinon le concret absolu. Il relève en effet que l'illusion purement occidentale repose « sur une abstraction, l'abstraction du temps du calcul, dans les sociétés axées sur l'économique. Mais, outre que l'on oublie le caractère abstrait – c'est-à-dire séparé, isolé de la totalité culturelle – de ce temps, on ne remarque pas que la qualité accordée à l'économique constitue en elle-même, une interprétation, un choix axiologique et par conséquent un style de symbolisation ». Insistant donc sur l'illusion d'un « temps social, à savoir l'illusion d'un temps présymbolique », il note que si

[627] Ces étapes progressives de mise en abstraction de la valeur sont nombreuses. Il faut évoquer ici Jean-Joseph Goux et son livre *Frivolité de la valeur* (Blusson, Paris, ni achevé d'imprimer ni date de copyright), dans lequel il constate, par exemple, une concomitance entre apparition de l'« impressionnisme » et emploi de notions assez proches par le discours boursier de la même époque.

nous sommes malades du temps, c'est que nous ne savons pas « comment resymboliser notre expérience temporelle ».[628]

Et, justement, pour Patinir et ses contemporains, les schémas changent. Depuis le XIVe siècle, l'histoire comme discipline intellectuelle se détache progressivement du strict commentaire ou des explications synthétiques par les Ecritures. La signification des grands évènements est rapportée aux projets et aux passions des acteurs eux-mêmes, mais aussi à leur « fortune », bonne ou mauvaise. Pour Krzysztof Pomian, pendant tout le Moyen Age, le passé a été un « objet de foi ». Il s'oppose dès lors au présent comme « objet de connaissance ». « Le statut d'objet de foi attribué au passé conduit les historiens à reprendre à leur compte les récits fournis par la tradition et que garantit une autorité reconnue, l'Eglise, telle monarchie, une Université »[629]. Or, l'époque de Patinir est bien celle où les humanistes contestent l'autorité « des auteurs du Moyen Age, les modernes celle des anciens » et, bientôt, les protestants et les libertins celle « de l'Eglise et des chroniqueurs à son service »[630]. Il peut alors s'ensuivre un retour au pyrrhonisme[631] : on ne peut rien savoir avec certitude. Si l'on admet qu'une telle attitude reste compatible avec une éthique personnelle d'austérité et rigorisme, nous devons envisager l'hypothèse que l'univers de Patinir est, peut-être, traversé par cette tentation. Ce serait une explication de ce recul exprimé par la vue à vol d'oiseau. Les analyses de Krzysztof Pomian, qui tend peut-être à combler une certaine partie du vide souligné par Norbert Elias, nous intéressent ici aussi en ce qu'il note « qu'au XVIe et XVIIe siècle, l'histoire acquiert un sens grâce à une théologie de l'histoire, quand les évènements dont elle traite affectent l'Eglise et, grâce à une psychologie des agents historiques, quand ils se produisent dans le politique. Dans ce dernier cas, le domaine de l'invisible, source de sens, est non pas transcendant au monde mais immanent à des individus (rois, princes et grands) tenus pour de vrais acteurs de l'histoire »[632].

---

[628] *Le Temps et les philosophies*, Payot, 1978, p. 20-21.
[629] Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps*, Gallimard, 1984, p. 18.
[630] *Idem*.
[631] Une alternative sera bientôt incarnée par Montaigne, souvent qualifié de « sceptique » mais qui va surtout s'attacher à « mettre à la balance » toute « présupposition humaine et toute énonciation » pour vérifier « si la raison n'en fait la différence », en visant « premièrement les generalles, et celles qui nous tyrannisent » II,12,541ac, la scolastique mais aussi l'humanisme faisant les frais de cette investigation systématique. Elle aura le succès mitigé que l'on sait. Pascal continuera de lui reprocher son « mol oreiller du scepticisme » . A l'inverse, Marcel Conche voit dans Montaigne un héraut des Droits de l'Homme : le scepticisme de Montaigne s'arrête quand l'intégrité physique et morale de la personne humaine est en jeu. Voir M. Conche, « le scepticisme philosophique et sa limite », in *Le Magazine littéraire*, numéro spécial, « Le retour des Sceptiques ? », janv. 2001, n°394, pp.20-22.
[632] In *L'Ordre du temps, Paris,* Gallimard, 1984, p. 27.

Reconnaissons-le : il nous semble croiser ici des éléments centraux de l'iconologie patinirienne : présence de l'invisible (ce temps qui accueille le macrocosme qu'il dévoile et dont il assure peut-être même la cohésion), acceptation d'une authentique histoire humaine avec les royaumes terrestres dont il parsème ce macrocosme, et, assurément, cohabitation entre transcendance et immanence si l'on veut bien retenir la possible analyse dualiste de ces œuvres. Autant d'éléments d'un contexte mental particulier auquel le paysage patinirien ferait donc effectivement écho. Car cette fortune qu'évoque Pomian et qui est censée expliquer « une certaine opacité de l'histoire, l'impossibilité de comprendre tout ce qui arrive », ne ferait que témoigner « de la crise du schéma théologique »[633].

Ce schéma n'est même plus réactivé par le millénarisme. Si cette période pullule encore d'antéchrists et de prophètes d'une proche fin du monde, et si le joachimisme se perpétue en sociétés plus ou moins occultes, il a fait long feu. Elle est bien révolue la période des XIIIe et XIVe siècles où riches marchands et seigneurs se dépouillaient de leurs biens pour mener d'urgence la vie de mortification nécessaire à un improbable salut. Seul, Savonarole parviendra brièvement à restaurer cet esprit. Et à Florence, pas dans la commerçante Anvers. On l'a vu : les possédants s'organisent peu à peu collectivement et de façon de plus en plus anonyme pour le très long terme, un terme qui dépasse leur personne individuelle. Quant aux Etats, ils s'instituent durablement, la religion n'apparaissant plus que comme le partenaire imposé – et de plus en plus surveillé – pour le nécessaire contrôle moral, base du contrôle social. Une eschatologie rapprochée n'est plus qu'exceptionnellement l'horizon de l'action humaine. Assurément, et malgré les efforts de Luther, le « schéma théologique » n'est plus à l'ordre du jour. Le rapport à Dieu intime, caractéristique de la mystique, en sera peut-être même la contrepartie pour certains, avec une intensité particulière au XVIIe siècle. Johan Huizinga constate qu'au XVe siècle « le monde s'acheminait vers sa fin et toute chose terrestre vers sa corruption » mais que « l'optimisme ira croissant à partir de la Renaissance »[634]. Il cite alors Erasme qui, dans une lettre de 1517 à Wolfgang Fabritius, commence par affirmer qu'il n'est « pas si fortement attaché à la vie » mais pour avouer : « Néanmoins, à présent, je désirerais presque redevenir jeune pendant quelque temps, pour cette seule raison que je vois poindre une sorte d'âge d'or dans un avenir proche »[635].

[633] *Idem.*
[634] In *L'Automne du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 35.
[635] *Idem*, p. 36.

Avant même celle des implications de toute réflexion sur le temps, la question préjudicielle reste donc bien, cependant, celle de la nature du temps lui-même. Ferdinand Saussure rappelle le problème : « Bien loin que l'objet précède le point de vue, on dirait que c'est le point de vue qui précède le temps. »[636] La phénoménologie est directement concernée. Lorsque Edmund Husserl indique que son intention est de procéder à une « analyse phénoménologique du temps » , ce qui implique « comme pour toute analyse de genre, l'exclusion complète de toute espèce de supposition, d'affirmation, de conviction à l'égard du temps objectif (l'exclusion de toutes les propositions transcendantales d'un existant) » [637], on ne peut que se demander si l'exercice est réellement possible en conservant comme moyen de cette réflexion nos langues véhiculaires tellement imprégnées, tellement structurées par une logique du temps hautement construite. Au point même que les formes de base des mots les plus opérant, les verbes, s'appellent elles-mêmes, les « temps » .

Krzysztof Pomian ne constate-t-il pas, ainsi, que « le temps liturgique est linéaire et orienté comme le temps psychologique (...), non simplement de la naissance à la mort, mais de la naissance ici-bas en passant par la mort charnelle vers la vie éternelle au-delà »[638]. Pour Karl Löwith, la loi fondamentale de l'histoire du salut est aussi linéaire et orientée : « l'avance constante du temps de la "lettre", celui de l'Ancien et du Nouveau Testament, jusqu'à celui de l'"Esprit", analogique à la transformation de l'eau en vin »[639]. Il s'appuie notamment sur *L'Apocalypse* de Joachim de Flore qui serait pour lui la plus lue alors des interprétations symboliques de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il en rappelle en particulier « le schéma général d'interprétation trinitaire » avec ses trois ères et ses trois ordres : la première ère, celle d'Adam ou du Père, ère du travail, de la peine et de la science où les Juifs, esclaves, sont soumis à la Loi, la seconde étant l'ère d'Osée ou du Fils, ère des chrétiens déjà libres en esprit et de l'érudition, de la discipline et de la *sapientia ex parte*, et enfin l'ère de saint Benoît ou du Saint-Esprit, allant du XIIe siècle à l'accomplissement des prophéties de saint Paul, ère de la contemplation, de la glorification et de la *plenitudo intellectualis* et prenant ses

[636] *Cours de linguistique générale*, Edition Tullio de Mauro, Payot 1972, p.23.
[637] *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps,* traduction Henri Dussort, P.U.F, 1994, p. 6.
[638]In *L'ordre du temps, op. cit.,* p. 224.
[639] In *Histoire et salut, les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire,* Paris, Gallimard, 2002, p. 224

racines dans les deux précédentes. On semble bien loin du schéma du paysage patinirien. Que se passe-t-il en effet si, comme semble nous le proposer ce peintre anversois, ce mouvement se suspend ? Que se passe-t-il si les fleuves et rivières susceptibles de symboliser cette marche en avant vers l'Esprit mais sans rupture comme le veut la symbolique spécifique des fleuves finissent par se jeter dans des mers immobiles par le truchement de vastes estuaires baignant des cités importantes, industrieuses et solides ne pouvant guère être assimilées ni à la Jérusalem céleste, ni même à la Jérusalem terrestre, quels que soient les détails architecturaux et urbains qui puissent lui être attribués, et pas non plus, du moins pas nécessairement, à Babylone ou Sodome et Gomorrhe ? De façon, intuitive et non intentionnelle ou même sur la base d'un de ces « on-dit » philosophiques somme toute si fréquents à toutes les époques, Patinir a-t-il tenté de visualiser l'aion ? Cette notion grecque, sans équivalent moderne, n'est pas sans résonance, justement, avec la poésie patinirienne et ceci dans les différentes acceptions que ce terme mystérieux a eues aux différentes époques de la pensée et de la langue grecques : expression du fluide vital et du destin de la vie dans les poèmes homériques, relation à la vie divine et pratiquement synonyme d'éternité chez Platon, manière d'exister de l'être chez Plotin après avoir été le premier moteur de l'immobile chez Aristote, père de Kronos dans le dernier néoplatonisme, il est finalement translittéré en *aevum* dans la théologie chrétienne où il désigne ainsi l'éternité. Comme le note cependant le *Vocabulaire européen des philosophies*[640], il s'en détache dans le courant du XIIe siècle « pour désigner un intermédiaire entre temps et éternité, garant de "l'ordre et de la connexion des choses", propre à caractériser les choses "éviternelles" comme les anges qui ont un commencement mais non pas une fin (*aeternitas ex parte post*) ». Aion apparaît alors « parmi les termes les plus caractéristiques de la subtilité du vocabulaire de la temporalité, dans la pluralité, pour nous difficile aujourd'hui à entendre, de ses registres »[641] Il est vrai qu'entre-temps, s'est installé le temps newtonien, abstrait, homogène et parfaitement linéaire.

Or, on sait que, dans les deux ou trois siècles qui ont précédé et accompagné Patinir, la pensée occidentale a été confrontée à une double « portée » contradictoire du temps. D'un côté, le temps grec, exhumé par les lettrés humanistes, porteur de la décadence (les quatre âges commençant par l'âge

[640] *Le Vocabulaire européen des philosophes, dictionnaire des intraduisibles,* sous la direction de Barbara Cassin, P.U.F., 2004, p. 84
[641] *Idem*, p. 84.

d'Or), de l'autre, le temps judéo-chrétien, orienté dans l'autre sens de la création du monde et de la faute originelle vers la rédemption[642]. Pour Julien Freund, c'est surtout Joachim de Flore qui, dans sa dernière œuvre, le *Traité sur les quatre évangiles,* « inverse l'ordre ordinaire du cours des âges. (...) Le cheminement de l'histoire ne conduit plus à la décadence mais il s'en éloigne » [643]. Mais surtout, comme Joachim ouvrait la voie à une révision fondamentale de la tradition ecclésiale en annonçant un nouvel et dernier ordre, « il était inévitable qu'il remette en question non seulement l'autorité traditionnelle de l'Eglise, mais aussi l'ordre temporel du seculum ». Le joachimisme stipulait trois états de l'humanité : le temps de l'Ancien Testament, temps de la loi et de la crainte et du sanctuaire avec trois grands hommes : Abraham, Isaac, Jacob, puis le temps inauguré par le Nouveau Testament, temps de la grâce et de la foi et du « saint », avec Zacharie, saint Jean-Baptiste et le Christ, et enfin celui de l'Evangile éternel, temps de l'amour et du « saint des saints », avec les ordres mendiants et le véritable christianisme représenté par l'homme vêtu de lin (Joachim)[644], l'ange portant la faux aiguisée (saint Dominique) et l'ange portant le signe du Dieu vivant (saint François). Le Père a régné 4000 ans, le Fils jusqu'à 1200, le Saint Esprit à partir de 1260. Joachim de Flore voulait restaurer l'Eglise primitive et la substituer à l'Eglise actuelle devenue inutile, la connaissance de Dieu devenant possible par contemplation directe. Inspiré par les prophètes et notamment le second Esaïe, et dans l'ambition de régénérer l'humanité, il entendait prêcher l'Evangile éternel, proche de l'Evangile « officiel » mais mieux compris.[645] L'ascèse devient une des constantes des temps à venir. A l'austérité de la République des lettres, des sciences et des arts,

[642] « Sous l'influence de l'univers antique, l'univers médiéval est tout d'abord fini dans l'espace, bien qu'il tende vers l'infinité spatiale. En revanche, il est essentiellement fini dans le temps, son temps dérive de l'histoire du salut qui appartient d'essence à sa conception du sens de la vie et de l'histoire, sens enclos entre la création, la chute de l'homme, la rédemption et le jugement. », Jan Patocka, *L'histoire a-t-elle un sens, Essais hérétiques*, Verdier Editeur, 1982, Traduit du tchèque par Erika Abrams, préface de Paul Ricœur, Postface de Roman Jakobson, p. 80.

[643] Toutefois, Julien Freund note que « la hantise apocalyptique et eschatologique continua à se manifester pendant tout le XVe et XVIe siècle » avec les certitudes et calculs fantaisistes « qui animaient des auteurs comme Capistran, Roussat, Turel ou Trithème ». Il constate que « les meilleurs auteurs de cette époque ont essayé de répondre à leur manière à l'angoissante question. L'un des premiers ouvrages de Nicolas de Cuse s'intitule *Conjectura de ultimis diebus* (1452), dans lequel il se livre à de bizarres calculs sur la fin des temps à partir du chiffre 7. Il déclare attendre l'Antéchrist qui persécutera l'Eglise et Pierre lui-même tandis que le pape abandonnera à nouveau le Christ. Savonarole ne sera pas en reste, même chose pour les futurs "protestants" : Luther lui-même "fait des prévisions sur la durée des âges". M. Flavius, l'un des auteurs principaux du *Magdeburger centurien,* professe que l'humanité se développe dans le sens de la décadence ».

[644] Peut-être l'être en blanc du *Paysage avec la barque de Charon*.

[645] Ses ouvrages furent condamnés par une commission instituée en 1255 par le pape Alexandre IV.

correspondra, « dans le domaine de l'économie, la condamnation des dépenses somptuaires et la consommation ostentatoire qui, même quand elle invoque des arguments traditionnels, justifie les investissements productifs, permettant au capital de profiter des profits et de s'agrandir avec le temps ». Le rapport entre présent et avenir commence ainsi à être pensé et vécu comme une « croissance », constate Krzysztof Pomian[646]. Progrès spirituel et développement économique se combinent voire se confortent. L'attente par Joachim d'un ultime progrès providentiel devant mener à l'accomplissement de l'histoire du salut dans le cadre de l'histoire du monde est nouvelle par comparaison avec saint Augustin. De l'évêque d'Hippone à Thomas, une interprétation historisante des choses dernières avait été exclue du dogme chrétien. Ainsi avait été maîtrisée l'histoire du monde sur le plan théologique, alors que « Joachim voyait tout dans la perspective du Salut (...) »[647]. Ce fut le mouvement franciscain qui « rappela à l'Eglise qu'un commencement absolu, la création, a aussi besoin d'une fin absolue, ou d'un *eschaton* et que l'histoire n'est qu'un "intermède" entre commencement et fin (...) »[648]. Reconnaissons que le paysage patinirien n'exprime aucunement un sentiment d'intermède. Ou, plutôt, ne l'exprime plus. C'est que la période des nouvelles eschatologies est elle-même révolue.

Saint Augustin était déjà l'auteur, signale Karl Löwith, d'une périodisation de l'histoire en six grandes époques correspondant chacune à un jour de la semaine de la création (jour du Seigneur non compris) : d'Adam à Noé *:* l'*Infantia,* de Noé à Abraham, la *Pueritia,* d'Abraham à David (l'Adolescence), de David à la captivité de Babylone : *Juventus*, de la captivité à la naissance du Christ : la *declinatio a juventute ad senectutem* (ou de la maturité), à partir du Christ, la sixième et dernière époque, celle de l'entrée dans un dimanche permanent jusqu'à libération de la condition charnelle, c'est-à-dire la fin des temps. Cette conception devenue une référence fondamentale pour l'Eglise faisait du péché le moteur de l'histoire, « l'histoire des empires et des civilisations n'ayant de sens que rapportée au projet divin »[649]. Karl Löwith indique un peu plus loin que « c'est saint Thomas qui, au XIIIe siècle, introduit le concept d'un temps spirituel qui serait le temps spécifique de l'histoire, entre le temps sacré (*aeternitas*) et le temps humain profane (*tempus*),

[646]. *Op. cit*. p. 292.
[647] *Op. cit*. P. 195.
[648] Op. cit. p. 197
[649] Karl Löwith, *op. cit*., p. 33.

marqué par la génération et la corruption »[650]. Rappelons que le Livre de Daniel introduisait la notion des quatre monarchies ou quatre empires : Babylone, Perse, Grèce d'Alexandre, Rome (prolongée par le saint empire). Pour saint Jérôme « c'est après tous ces royaumes d'or, d'airain, de bronze et de fer que la pierre qui est notre Seigneur et Sauveur a été détachée de la montagne sans l'entremise d'aucune main, c'est-à-dire d'un sein virginal dont la pureté est demeurée intacte, et après avoir brisé tous les autres royaumes, cette pierre est devenue une grande montagne et elle a rempli tout l'univers ». *(Commentarium in Danielem Prophetam ad Pammachium et Marcellam, liber unus,* PL, t. XXV, col 504, a-B, Œuvr. compl. Paris, Vivés, 1879, t. VII, p.403.) Un fois encore, on constate une convergence, pour ne (surtout) pas dire syncrétisme, entre de nombreuses traditions et, il faut le dire, entre culture judéo-chrétienne et culture « païenne » et mythologique, et ceci à travers des figures et des éléments loin d'être étrangers au monde patinirien.

L'accès croissant des religieux et laïcs à des sources historiques elles-mêmes croissantes devait rendre de plus en plus délicat l'alignement sur une telle historiographie théologique même si, en plein XVIe, Mélanchton divise encore l'histoire avec les quatre monarchies de Daniel. Elle a aussi laissé des traces « méthodologiques » dans l'histoire de l'art, par exemple, où Vasari distingue, dans une logique linéaire de progrès constants, trois époques : jusqu'à Constantin, de Constantin à 1250, après 1250. Mais l'histoire comme discipline intellectuelle reconnaît aussi un basculement : « L'histoire universelle selon Daniel et saint Augustin est donc intensive : l'humanité tout entière est ramassée dans un seul corps ; pour Ibn Kaldoun, l'histoire universelle est extensive : elle pose une diversité géographique et anthropologique de peuples soumis à la même nécessité naturelle. » [651] Mais Krzysztof Pomian souligne également qu'à partir du XIVe, apparaît une nouvelle périodisation avec une nette valorisation du présent. Car celui-ci n'a

[650] Idem, p. 34 en note 7 de bas de page. Cyrille Michon a dirigé l'édition de plusieurs textes importants sur cette question sous le titre *Thomas d'Aquin et la controverse sur l'éternité du monde* (Paris, Garnier-Flammarion, 2004). Il classe les principaux acteurs de la controverse en différents groupes, le cœur de celle-ci concernant la capacité de la raison humaine à statuer en la matière. Pour saint Thomas, il conviendrait de distinguer la Création comme évènement (seule la foi nous en informe) et la durée de sa conservation, point que la raison peut éclairer. Signalons que pour Jean Wirth dans *Crise de l'image religieuse, de Nicée II à Vatican II* (sous la direction d'Olivier Christin et Dario Gamboni, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2000), c'est chez saint Augustin qu'on trouve les positions les plus favorables à l'image qui aient jamais existé dans le christianisme. On peut aussi rappeler ici la formule d'Isidore de Séville dans son *De Descriptione temporum :* « Le temps qui reste au monde est inaccessible à l'investigation humaine », et encore celle d'Angelus Silesius, curieusement favorable à l'image, « Homme, si tu veux dire l'être de l'éternité / Finis en d'abord avec toute parole ».

[651] Krzysztof Pomian, op. cit. p.111.

pas toujours été positif. A propos de Pétrarque, Horst Günther estime que « comme le firent d'autres humanistes de son époque en Italie, mais d'une manière plus vive et plus passionnée, il a défendu l'idée que cette période de l'histoire du monde signifie la pénombre, le sommeil et la mort, un temps sans contenu qui n'en fait strictement aucune histoire. Cette conception préserve en elle-même une extrême tension, dans le sentiment fondamental d'un malaise inspiré par ce présent, qu'emplissent soudain la douleur causée par la perte de la grandeur passée et l'espoir certain d'une figure de régénérescence »[652]. Il note un peu plus loin qu'« en simplifiant grossièrement, on peut dire qu'au XVIe siècle, le temps était considéré comme une entité que l'on pouvait et que l'on devait dompter, ce qui permettait de produire des choses étonnantes, que l'on aurait à peine jugées possibles. Au XVIIe, en revanche, on se sentait livré au temps » [653]. Au XVIIe, note-t-il, « Tacite et les crimes des Romains remplacent Tite-Live et les vertus romaines ».[654]

Ordre ou chaos

Mais d'où vient-on exactement, avant la reprise de la théorie cyclique des âges des races par Platon, puis celle, aristotélicienne, d'un monde existant de toute éternité et où corruptions et générations relèvent de la temporalité de l'existence ? Notons d'abord que Karl Löwith relève que « ce n'est qu'au regard d'un sens ultime que l'histoire peut apparaître comme dépourvue de sens. (...). C'est la pensée juive et la pensée chrétienne qui ont donné naissance à ce questionnement démesuré. S'interroger sérieusement sur l'histoire surpasse toute connaissance possible et nous coupe le souffle ; cela nous entraîne dans un vide que seul l'espoir et la foi peuvent venir combler. (...) Les Grecs étaient plus modestes. Ils n'avaient pas la prétention de vouloir saisir le sens ultime de l'histoire du monde. Ils étaient comblés par l'ordre et la beauté visible du monde, et la loi cosmique du devenir et de la disparition de toute chose leur servait de modèle pour comprendre l'histoire. Dans la vision du monde des Grecs, toute chose se meut dans un éternel retour du même, par où le processus historique retourne à son point de départ » [655].

Pour Xénophane de Colophon, l'univers est une suite de cycles de disparitions et de renaissances se répétant à l'identique. Freund juge

[652] *Le Temps de l'histoire,* Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1995, trad. Olivier Mannoni.
[653] *Idem*, p. 200.
[654] *Idem*.
[655] *Op. cit.*, p. 24.

Héraclite explicite : l'univers serait pour lui un et éternel, créé ni par Dieu ni par l'Homme. Il aurait toujours été, est et sera indéfiniment (célèbre fragment 30 a). Il possède une harmonie invisible accessible par le *logos.* Le changement est l'œuvre du temps dont l'expression est le conflit des contraires père de toutes choses parfois justes, parfois injustes, tandis que pour Dieu, tout est beau, bon et juste (fragment 102). Il reste cependant ce fragment 52 : « Le temps est un enfant qui joue au tric trac », fragment tellement glosé, tellement indécidable mais, en tout cas, porteur d'une personnification du temps qui, même métaphorique, en réduit la dimension métaphysique. Si l'ordre de la représentation est celui de la discorde et du conflit, l'ordre du logos demeure toutefois l'ordre de l'unité et de l'essence, où le commencement et la fin se confondent, où « le chemin droit et le contourné sont un seul et même chemin » (fragment 103, 59, 58)[656]. C'est que l'éternité une et identique à elle-même a chuté dans le temps où tout se fait par discorde. « Mais à l'écoute du logos, et non de soi-même, il est sage de confesser que tout est un » (fragment 50). La décadence est de l'ordre du sensible et non de l'intelligible ; elle n'a donc rien d'absolu. Empédocle essaye aussi de rendre compatibles ordre du monde éternel et changement. Il invoque un dualisme d'un autre niveau : l'Amitié qui rassemble les éléments, la Haine qui les sépare et les disperse selon qu'ils prédominent à tour de rôle. L'Un naît du Multiple et ne dure pas éternellement. Mais le monde étant éternel, rien de nouveau n'apparaît et rien ne disparaît vraiment. Vient Anaxagore, pour qui rien ne naît ni ne périt. Les choses existantes se combinent et se séparent à nouveau. Il introduit le *Nous*, principe d'union et de la désunion, donc du changement. Pour Julien Freund, son originalité est que le changement n'est pas pure fatalité, du moins pour l'homme qui peut intervenir.

Mais qu'est-ce que l'éternité ? Est-ce *l'après* (ou l'avant) du temps tel que, pour l'Ange de l'Apocalypse, « il n'y aura plus de temps », *Quia tempus non erit amplius* ? Pour Horst Günther « Ce concept qualitatif d'éternité a été perdu par la pensée moderne qui tente de le dissiper dans une expression illimitée ou infinie du temps. (...) Il faut concevoir l'éternité comme un présent absolu. Pour elle, il n'y a pas d'hier, d'aujourd'hui ou de demain : l'aujourd'hui de Dieu est éternité "Hodiernus tuus aeternitas" » (Conf., XI, 13.)[657]. Précisons-le en effet, ce n'est pas l'infini par les deux bouts comme l'Eglise a essayé de l'expliquer en prenant justement l'exemple des anges : ils sont

[656] *Idem*, p. 30.
[657] *Le Temps de l'histoire*, *Op. cit.,* p. 21

immortels mais ont été créés et ont donc un commencement, Dieu, lui, est immortel *mais aussi* non créé : il est éternel. S'il est difficile de s'exprimer clairement sur le temps, on se doute que pour l'éternité... Celle-ci est, à tout le moins, un autre du temps, d'où le choix qui peut surprendre du mot « temporel » par les Pères de l'Eglise pour désigner, la sphère matérielle, la sphère mondaine ! Représenter le monde en tant que tel, une fois encore, c'est bien représenter de l'être dans le temps et seulement dans le temps mais aussi, immanquablement, une nostalgie d'éternité, du moins son sentiment. Le paysage cosmique évoque *nécessairement* du temps, fût-ce de façon complexe, voire contradictoire.

Le stoïcisme est la doctrine de l'Antiquité qui a sans doute été la plus proche de la notion de sagesse. C'est d'ailleurs la doctrine qui est la plus perçue comme une « philosophie » au sens populaire qu'elle a contribué à donner à ce mot. Ainsi le tempérament philosophique est-il souvent assimilé au caractère « stoïque ». On peut penser que son influence a été considérable, notamment à la Renaissance, même si, comme pour son avatar qu'est l'épicurisme, elle peut donner lieu à de lourds contresens. Il est porteur d'une forte conception du temps qui s'inscrit dans une métaphysique de l'éternel retour sur la base héraclitéenne où le monde - ou Dieu - est le feu éternel s'éteignant et s'allumant sans cesse, ou se condensant et se dilatant indéfiniment. Au plan existentiel, il est assez proche de certaines attitudes chrétiennes. C'est à ce titre qu'il a été vivement combattu par l'Eglise et donc à celui d'un immanentisme toujours suspect. Il accepte en effet une loi immuable du monde où la volonté de l'individu s'identifie avec la nécessité du tout. « Il admet une providence immanente à l'évolution générale ; et la nature n'est pas autre chose que Dieu, que la raison divine répandue dans toutes ses parties » (Sénèque, *De Benef.,* IV, 7, *Quest. natur*. II, 45) et qui développe avec ordre tous les modes d'existence qu'elle contient d'avance. « Le monde est un tout auquel il ne manque rien ; il est parfait dans toutes ses parties. S'il n'y a pas de mal dans le monde, il n'y a non plus rien de nouveau : le mieux ne saurait être imaginé. Un jour viendra un cataclysme (...) quand toutes les planètes auront épuisé toutes les configurations possibles et seront revenues au même point et ce sera la « Grande Année ». Ce ne sera cependant pas une destruction mais un changement, un renouvellement de toutes choses. Ce sera un retour au même absolument identique : Socrate fera les mêmes discours avec les mêmes amis.[658] Une telle philosophie reste, pour certains

[658] Jules Delvaille, *Les philosophies du progrès* Paris, 1910, reprint Slatkine, Genève, 1969, p. 63.

stoïciens comme Sénèque, accessible à l'idée de progrès. La Nature, divinité d'Eleusis, garde en réserve ses secrets pour ceux qui reviendront à elle, nos descendants sauront l'approfondir « et nos richesses actuelles ne sont rien en comparaison de celles que l'humanité possèdera plus tard »[659]. Ce progrès inclut la sphère morale puisque, il est vrai en congruence avec la *pax romana*, le stoïcisme est, par exemple, opposé à l'esclavage et propice à la fraternité universelle prolongeant ainsi le cosmopolitisme des cyniques, ses premiers maîtres. Comme le note Julien Delvaille : « les empereurs étaient alors dévoués au bien public, créant des institutions de bienfaisance, amélioraient la condition des esclaves, encourageant la formation des corporations de travailleurs, tandis que se développaient des villes nouvelles, et que, grâce à la construction de voies romaines, le commerce s'étendait de plus en plus. Le monde est comme une cité formée des dieux et des hommes, dans laquelle la sagesse fera régner la concorde »[660]. Dans une telle logique stoïcienne, les deux mondes que Patinir produit d'une façon si intense et si manifeste sont donc bien compatibles, voire complémentaires. Lucrèce croit ainsi à un progrès constant de la nature humaine même si, comme Virgile[661] ou Tibulle, il regrette la simplicité primitive. A son origine, en effet, le monde était imparfait (*De nature Rerum*, II, 11), sans intelligence dans ses arrangements initiaux : « le monde nous présente tour à tour le bien et le mal, mais pris dans son ensemble, envisagé depuis ses origines jusqu'à aujourd'hui, il manifeste partout les effets de l'intelligence humaine, agissant sur les choses, les efforts de l'homme transformant tout et produisant une vie meilleure » (II, 569). Les conditions du progrès sont alors la succession des générations dans un temps long et lent (I, 462) ainsi que le travail de l'homme et l'expérience, l'un et l'autre mus par le besoin, agent principal du progrès humain, toutes choses que le paysage patinirien évoque clairement et que le paysage classique déploie à l'envi.

De premier niveau (conflit haine /amour) ou de « méta niveau » (articulation supérieure temps / éternité), toute théorie du temps semble ainsi impliquer presque nécessairement un dualisme ou, du moins, trouver place dans le

[659] *Idem*, p. 67.
[660] *Idem* p. 68.
[661] A la différence d'Hésiode, essentiellement utilitaire, Virgile, démiurgique, vise la dignité de l'homme à travers un naturalisme profond et poétique qui ne peut pas ne pas avoir touché les humanistes (au sens large) et notamment ceux inspirés du pacifisme érasmien. Il fait écho à la stabilité du monde retrouvé grâce à Auguste et ce naturalisme n'est donc pas dénué d'une visée politique : le bon gouvernement est aussi celui qui s'intéresse aux campagnes et pas seulement à la ville (l'un des sens profonds du *Bon gouvernement* de Lorenzetti au Palazzo Publico de Sienne souvent présenté comme le premier paysage monumental de la peinture occidentale).

dualisme propre à tant de conceptions humaines. Pour Jean-Marie Guyau, auteur oublié auquel Bachelard s'est pourtant fortement intéressé, « l'éternité, pour nous c'est ou l'ordre ou le chaos ; avec l'introduction de l'ordre dans les sensations et les pensées commence le temps » [662]. On s'intéressera encore à une autre de ses conclusions : « Le temps n'est pas une condition mais un simple effet de conscience ; il ne la constitue pas, il en provient. Ce n'est pas une forme *a priori* que nous imposerions aux phénomènes, c'est un ensemble de rapports que l'expérience établit entre eux. Ce n'est pas un moule tout fait dans lequel entreraient nos sensations et nos désirs, c'est un lit qu'ils se tracent à eux-mêmes, et un cours qu'ils prennent spontanément dans ce lit. Le temps n'est autre chose pour nous qu'une certaine disposition régulière, une organisation d'images. La mémoire n'est que l'art d'évoquer et d'organiser ces images. » [663] On permettra ces autres citations : « Le temps, à l'origine, n'existe pas plus dans notre conscience que dans un sablier. Nos sensations et nos pensées ressemblent aux grains de sable qui s'échappent par l'ouverture. Comme ces grains de sable, elles s'excluent et se repoussent l'une l'autre en leur diversité, au lieu de se fondre absolument l'une dans l'autre ; ce filet qui tombe peu à peu, c'est le temps »[664]. Surtout : « Le temps est la forme abstraite des changements de l'univers. (...) Dans la masse absolument homogène que, par une fiction logique, on a supposé quelques fois à l'origine, le temps n'existe pas encore. Imaginez un rocher battu par la mer : le temps existe pour lui, car les siècles l'entament et le rongent ; maintenant supposez que la vague qui le frappe s'arrête tout à coup sans revenir en arrière, sans être remplacée par une vague nouvelle, supposez que chaque particule de la pierre reste à jamais la même en présence de la même goutte d'eau immobile, le temps cessera d'exister pour le rocher et la mer ; ils seront transportés dans l'éternité. Mais l'éternité semble une notion contradictoire avec celles de la vie et de la conscience telles que nous les

[662] In *La Genèse de l'idée de temps*, Alcan Editeur, 1902, réédité par L'Harmattan (« Les Introuvables"), 1998. p 120. Dans son introduction à cette réédition, Thierry Paquot rappelle que, pour Bachelard, « la durée n'a rien d'homogène, qu'elle n'est sentie que "par les instants" ». Elle est, précise-t-il, « une poussière d'instants, mieux, un groupe de points qu'un phénomène de perspective solidarise plus ou moins étroitement ». Cette idée lui est soufflée par Guyau dont il cite en note une phrase : « L'idée du temps... se ramène à un reflet de perspective ». Il rappelle également que « pour Guyau, le temps naît du mouvement perçu par la conscience, tandis que pour Bergson le mouvement rend le temps mesurable dans l'espace et non plus seulement dans la conscience ». Il cite alors Vladimir Jankélévitch « Deux philosophies de la vie, Bergson et Guyau" (*Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 49, n°2, 1924) pour qui « la grande originalité du bergsonisme a consisté à intérioriser, à spiritualiser le temps en l'épurant de tout élément matériel et en réservant le caractère spatial au monde de solides géométriques... » p. XI. Originalité ou solution de facilité ?

[663] *Idem*, 117.

[664] *Idem*,. 118.

connaissons. »[665] Ou encore : « Le temps par lui-même est un artiste qui idéalise les choses. »[666] Ordre et chaos, rochers, mer, pierres, vagues, idéalisation, que d'échos avec le paysage patinirien, pas le seul bien sûr, mais le premier, justement, à brasser tous ces éléments iconiques et pour eux-mêmes.

Et enfin : « La mémoire formée, le moi est formé. »[667] Pour reprendre les expressions heideggériennes ou derridiennes, c'est donc bien un travail préalable de désobstruction ou de déconstruction presque infini et, surtout, bien incertain, qui serait ainsi nécessaire pour prétendre aborder le temps avec un espoir raisonnable d'évitement de tout intuitionnisme, si fréquent et si central en matière de réflexion sur cet objet, et, bien sûr, de tout anthropomorphisme ou de tout anthropocentrisme et donc, une fois encore, de toute circularité. Car c'est dans un autre sens aussi que les deux temps paraissent similairement orientés à Karl Löwith : « La naissance du Christ sert de date initiale au compte des années, elle ouvre notre époque dans l'histoire du monde (...) Le temps religieux, à l'instar du temps psychologique, est irréversible »[668]. On sait, en effet, que l'une des différences radicales entre l'espace et le temps, différence qui opèrerait au profit de la supériorité ontologique du second, est justement son irréversibilité absolue (« Dieu lui-même ne peut faire que ce qui a été ne soit plus »[669]) et donc, d'une certaine façon, son implacabilité. Ainsi est-il possible que nous ayons intériorisé une

[665] *Idem*, 20.
[666] *Idem*, 106.
[667] *Idem*, 79.
[668] *Histoire et salut, les présupposés théologique de la philosophie de l'histoire, op. cit*., p. 225.
[669] Saint Augustin, *Somme contre les gentils*, Livre II, question 25, 5. On sait que cette thèse, mise à mal par les avancées einsteiniennes a été rétablie par la physique des processus de non équilibre et es structures dites dissipatives. Pour Ilya Prigogine « Sans la cohérence des processus irréversibles de non –équilibre, l'apparition de la vie sur Terre serait inconcevable. La thèse selon laquelle la flèche du temps est seulement phénoménologique devient absurde. Ce n'est pas nous qui engendrons le flèche du temps. Bien au contraire nous sommes ses enfants», in *La Fin des certitudes,* Editions Odile Jacob, 1996, pp.11-12. Dans un entretien de 1996 accordé à l'IRCAM et disponible sur le site Internet de l'Institut de ce dernier, Ilya Prigogine relève que « nous sommes encore au début de la compréhension de l'univers. Le temps a-t-il une origine – le *big-bang* – et peut-être une fin ? Ou, au contraire, le temps est éternel et le *big bang* un simple épisode correspondant à une instabilité de l'espace-temps ? Ces questions donnent le vertige. Ce qui me frappe, c'est que plus nous avançons dans notre description de l'univers instable, plus nous sentons le lien qui nous unit à l'univers. Dans la conception déterministe de l'univers, le résultat était opposé, car l'homme se trouvait alors en quelque manière en dehors de l'univers. Aujourd'hui, l'interaction entre l'homme et l'univers est plus étroite que jamais, même si cet univers paraît chaque jour plus étonnant. » Concernant encore l'irréversibilité du temps par rapport celle de l'espace, on peut mentionner une autre caractéristique très sensible aujourd'hui, son incompressibilité, le temps ne semblant pas connaître de possibilité de miniaturisation. En plein accord avec Jean-Noël Jeanneney (*L'histoire va-t-elle plus vite?* Paris, éd. Gallimard, 2001), nous n'adhérons pas à l'idée d'accélération de l'histoire, laquelle résulte d'un seul effet de… perspective.

certaine logique du temps au point de la confondre avec le champ religieux, comme dans tant d'autres cultures dites, elles, « primitives ». Toucher au temps, à condition que cela soit possible à nos schèmes mentaux, n'est donc pas sans danger. Et, à l'inverse, toute faille naissante dans le schéma théologique ne peut, sans doute, que nous conduire à une interrogation sur le temps.

On peut alors s'autoriser l'observation que, dans l'histoire de la pensée occidentale, la contemplation[670] de la nature, dans son appréhension extensive qu'est le paysage, semble souvent correspondre à l'apparition d'une rupture ou d'une faille dans le « schéma théologique », à l'émergence du doute ontologique et, justement, à la tentation d'un repli sur l'intime comme *ultima ratio*. Ce sera évidemment le cas avec Rousseau. C'était déjà le cas avec Epicure et son « Jardin », inspirateur du stoïcisme, au terme de la flamboyante aventure métaphysique hellène. Dans l'art ou la poésie extrême orientale (chinoise, coréenne, japonaise), c'est une quasi-constante que l'abandon à une contemplation de la nature semble bien correspondre aussi à un désenchantement historique (malheurs de la guerre) et spirituel (incorrigibilité des hommes), contemplation parfois agrémentée de jouissances littéraires et de petites libations propres à un groupe d'amis intimes. Dans cette culture extrême-orientale où le poète est d'ordinaire aussi un peintre, des œuvres graphiques extrêmement élaborées mais souvent marquées par un vide souverain illustrent cet état d'esprit d'une façon qui a toujours fasciné l'Occident. Nous avons suggéré plus haut qu'elles étaient sans doute parvenues aux yeux des peintres du XVIe, surtout habitant une grande ville portuaire et fréquentant des collectionneurs de curiosités « exotiques ». Le grand paysage américain s'inscrit dans le même retour aux sources telluriques à défaut d'être inspiré de nostalgie tant son chantre Walt Whitman exprime une énergie radicale. Concernant encore les Etats-Unis d'Amérique, des réflexions récentes suggèrent qu'à chaque mise en cause des schémas de puissance et de richesse - le vrai « schéma théologique » de ce nouveau monde – s'opère un retour à une nature lointaine et indomptée.

Et ce n'est nullement par simple commodité iconique que cette contemplation de la nature s'opère si souvent par le truchement du paysage. Deux autres genres (*les* deux autres genres) le portrait et, surtout, la nature « morte » ont bien été associés à une réflexion sur le temps. Mais aucun des deux

[670] Il s'agit ici de la contemplation au sens courant, sans relations avec le fait que ce mot soit la traduction du grec *theoria.*

n'associent aussi explicitement l'univers, le macrocosme, à ce qui nous paraît être, nous l'avons déjà dit, une méditation troublée sur le temps. Ce temps co-apparaît avec la transcendance puisque «Au commencement... »[671] Mais de telle sorte que justement, si Dieu disparaissait, lui, au moins, demeurerait vraisemblablement. Car le temps, « image mobile de l'éternité » selon le *Timée*, nous rapproche donc de l'éternité, attribut de Dieu, et, à travers elle, de Dieu lui-même. Le paysage classique qui commence à se manifester chez Patinir, paysage panoramique, tendanciellement cosmique, rassemblant les principaux éléments : terre, éther, eau et – dans une moindre mesure en raison sans doute du caractère presque inévitablement accidentel ou « sublime » dans le cas des volcans – feu, c'est-à-dire sans autre intention narrative véritable que lui-même, ce paysage est un ultime moyen de se rapprocher du Dieu créateur devenu absent ou qui paraît s'effacer peu à peu dans la conscience humaine. Et un autre paysage lui succédera lorsque ce Dieu sera mort ou jugé tel.

Cosmique, nous avons vu que le temps du paysage patinirien n'en est pas pour autant circulaire et n'appartient pas à la conception cyclique du *Timée* ni à la logique des sphères d'Aristote, du moins le semble-t-il. C'est un temps plus immobile, plus immanent qui est ainsi « naturellement » proposé. Sans être intentionnellement aristotélicien, il se rapproche sans doute de la conception que le stagirite en avait, selon Krzysztof Pomian : « L'univers aristotélicien, contrairement à celui, créé, de Platon, est "soustrait" au temps. » C'est sa théorie du ciel qui apporte cet indispensable éclairage : « Le ciel, pris dans sa totalité, n'a pas eu de naissance et ne peut périr, malgré ce qu'en disent certains philosophes, mais il est unique et éternel. Sa durée totale n'a pas eu de commencement et n'aura pas de fin au contraire ; au contraire, il contient et embrasse en lui-même l'infinité du temps ». Et pour l'auteur de *L'Ordre du temps* : « celui-ci, bien qu'il enveloppe et régisse toutes les choses visibles, n'en est pas partie lui-même. Double invisible du mouvement qui les affecte, il s'avère être une intrusion métaphysique au sein même du monde physique. (...) Bref, le temps n'est pas le mouvement »[672]. On a vu comment Pierre Duhem a consacré une part très importante de son immense travail sur la science médiévale à sonder les abîmes de réflexion

[671] *Genèse* 1,1. On sait aujourd'hui que cette formule est un artefact de traduction. Mais l'important n'est pas là. Il est justement qu'il ait été nécessaire, qu'il n'ait pas paru possible que la création et le Dieu créateur ne s'inscrivent pas eux-mêmes dans un temps les précédant. Dès ses tout débuts, la théologie s'est penchée sur cette question abyssale.
[672] *Du Ciel*, II, 1, 228.

dans lesquelles ces considérations ont plongé les penseurs occidentaux de la période scolastique et, après eux, ceux qui ont dû la dépasser. [673]

Patinir « donne à voir ». C'est le cœur même de son identité dans l'histoire de l'art, c'est en cela qu'il fascine encore, son extraordinaire poésie aidant assurément. C'est en toute légitimité que l'on peut, semble-t-il, reprendre à son endroit une telle formule. Cette formule traverse l'histoire de l'art, bien sûr, et celle de la poésie (on pense au « Donner à voir » de Paul Eluard). Elle traverse aussi celle de la philosophie. C'est bien sûr le cas avec la phénoménologie. Dans son *Husserl et l'énigme du monde*¸ Emmanuel Housset rappelle que « donner à voir le monde suppose une interrogation sur l'*a priori* du temps, dans la mesure où la phénoménologie dépasse l'opposition d'un temps du monde et d'un temps de l'âme, pour comprendre le temps comme le mode même de présence au monde, puisque toute conscience du monde est nécessairement une conscience temporelle ».

[673] On doit signaler ici la grande prudence à laquelle invite Rémi Brague dans son commentaire de la célèbre et doxographique formule du Timée généralement traduite par "le temps image mobile de l'éternité". Dans son article éponyme repris par les Presses Universitaires de France, collection Quadrige, Paris, 2003, il signale ainsi que *le* temps peut fort bien aussi être traduit pat *les* temps, introduisant ainsi une indétermination supplémentaire (p. 17). Il faut aussi mentionner qu'il indique un peu plus loin (p. 64) qu'une inteprétation possible d' "éternité", selon Cornford, est "ce qui coule sans cesse"…

IIIe partie.
TEMPS ET PAYSAGE CLASSIQUE

Chapitre 13.
L'instant chez Lorrain et Poussin

La maîtrise de la profondeur

La filiation du paysage nordique au paysage poussinien peut-elle légitimement être invoquée ? On a vu plus haut qu'elle est établie de Patinir à Bril. Elle l'est sans hésitation de Bril à Poussin et Lorrain. Le catalogue de la récente exposition parisienne note dès les premiers numéros (les dessins Marino du nom du chevalier Marin, poète qui sera l'un des premiers mentors italiens de Poussin) que l'un d'entre eux, *Polyphème épiant Acis et Galatée* (n° 3), reprend « une mise en scène héritée de la pratique maniériste (particulièrement nordique), qui consiste à placer au premier plan un ou plusieurs personnages de taille disproportionnée par rapport à ceux illustrant la scène principale, qui prend place dans le fond de la composition »[674]. On sait par ailleurs que Poussin, comme le Lorrain, a été influencé par les œuvres de Bril, nombreuses et célèbres à Rome où ce peintre majeur du paysage avait beaucoup vécu et produit. A propos du *Saint Matthieu* de Berlin et du *Saint Jean* de Chicago, et lors de son intervention sur « les dessins de paysage chez Poussin » au colloque de 1958 à Paris, John Shearman note que « ces œuvres sont conformes à un type très caractéristique de peinture de paysage, telle qu'elle était pratiquée à Rome même : le paysage à sujet religieux où les personnages et aussi le sujet sont réduits à un simple prétexte, ou peu s'en faut, tandis que l'essentiel est reporté sur le paysage lui-même ». Et ce spécialiste de signaler que cette tradition remonte aux fresques de Bril à Sainte-Cécile. Quant à la filiation de Patinir à Bril, elle n'a pas besoin d'être longuement argumentée même s'il n'est pas question ici de faire du paysagiste anversois l'unique inspirateur de Bril ni, bien sûr, de toute

[674] Nous ne nous sommes pas intéressé, ici, aux nombreuses formations biomorphes et donc anthropomorphes et pas non plus aux nombreux paysages présentant des formations rocheuses quasi patiniriennes qui apparaissent chez Poussin. S'agissant de Polyphème, on doit toutefois signaler le *Paysage avec Polyphème* (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) qui présente en lointain une montagne d'où émerge, de dos, le torse du géant jouant de la flûte. Il est difficile, devant cette œuvre, mais aussi devant le *Paysage avec Hercule et Cacus* (Moscou, Musée des Beaux-Arts Pouchkine), de ne pas penser au projet de Dinocrate. Rapporté par Vitruve dans son deuxième livre de *De l'Architecture* et donc certainement connu du peintre, cet architecte macédonien tenta de convaincre Alexandre de lui permettre de transformer le mont Athos pour lui donner la forme d'une gigantesque statue humaine. Il y a là un des premiers cas connus, semble-t-il, d'anthropomorphisation « à rebours » de la nature.

cette filiation. Le passage de Poussin à Venise aura notamment été l'occasion d'une influence profonde et indélébile, de la manière du Titien tout particulièrement. Mais on sait que les Vénitiens n'avaient pas été insensibles à la peinture flamande et, notamment, à ses paysages.

On sait aussi que la perspective, objet de tant de débats à l'Académie royale (mathématique à la Bosse ou, à la Vinci, intuitive « simplifiée » ?), occupe une place majeure chez Poussin qui en a une approche géométrique très attentive. Il est intéressant de constater que les paysages n'échappent pas à cette règle. Carl Goldstein note dans le catalogue de l'exposition du Grand Palais qu'elle y « atteignait la perfection, comme en témoigne la division adoptée par Poussin du paysage en terrasses, lui permettant de disposer une quantité de figures (terrasses les plus élevées pour y placer ses figures), rapetissant au fur et à mesure que la brume matinale les enveloppait ». Ce paysage en terrasses est, certes, parfaitement maîtrisé. Il vise bien à permettre la mise en scène de différents personnages ou groupes de personnages. Mais la tentation est grande de faire le rapprochement avec l'expression de « coulisses » si fréquemment employée à propos de la construction du paysage patinirien. Si n'est évidemment pas en cause ici la capacité de Poussin à reproduire la continuité du paysage dans une logique de rendu de la perspective ou simplement de composition « naturelle », il n'est pas sans intérêt de noter que, à côté des immenses trouées à la Mompers, l'une des manières naturelles de traiter le grand paysage est bien de proposer comme des étapes dans la progression du regard, ou peut-être le déploiement de la nature elle-même dans sa profondeur.

Car Poussin et le grand paysage classique nous obligent à nous intéresser à cette troisième dimension qui s'ajoute aux deux premières, la verticalité et l'horizontalité, qui, elles-mêmes renvoient à la transcendance et à l'immanence. Sauf artifices tels que les architectures quasiment en abîmes du maniérisme anversois ou encore les effets de reflets et de miroir dont les *Epoux Arnolfini* et *Ménines* seront des exemples extrêmes, le paysage est le seul genre à pouvoir accorder sa véritable place à la profondeur[675]. Patinir en est d'emblée l'artiste emblématique même si son art a souvent été qualifié de

[675] Nous reconnaissons être tenté d'ajouter à cet échantillon le *Night hawks* de Hopper, scène de genre s'il en est et où s'exprime une profondeur très particulière grâce, notamment, à un jeu de vitrine s'ouvrant paradoxalement dans et sur la nuit la plus noire. Nous estimons également que Hopper est aussi un peintre de l'instant, ce qui est patent dans l'examen des détails de cette œuvre en particulier. Nous nous permettons même d'aller plus loin, espérant que ce n'est pas un truisme, en suggérant que, à bien des égards (lumière, matière, atmosphère et parfois même sujet), Hopper est souvent vermérien.

« panoramique », ce qui n'est pas exactement la même chose et renvoie plutôt à la notion d'ampleur. La notion de panorama, au moins telle que nous l'utilisons aujourd'hui, désigne en effet plutôt un déroulement latéral, la profondeur étant plutôt faciale et vers le lointain.

La profondeur a donc une valeur iconique ambiguë : prolongeant potentiellement *ad infinitum* le plan « horizontal » (de l'horizon) elle a également, par cette dimension faciale, une valeur verticale. C'est dans la profondeur que se fait la synthèse entre des ceux dimensions clés de la composition plastique qui ont aussi, on l'a vu, chacune un potentiel axiologique en elles-mêmes. C'est sans doute la raison de l'ambiguïté même du mot qui désigne à la fois, justement, un fait plastique et une dimension intellectuelle ou mentale qui plus est connotée, en général, positivement au plan moral. Car la profondeur a besoin de la verticalité pour conserver cet effet moral comme c'est par exemple le cas dans la *Vierge au Chancelier Rollin* de Van Eyck. Et c'est sans doute aussi cette verticalité qui confère aux *Epoux Arnolfini* la dimension quasi liturgique qui a voulu que l'on en fasse si souvent le portrait de leur mariage. A l'inverse, il n'est pas sûr qu'une œuvre aussi panoramique que la *Chute d'Icare* de Bruegel exprime une réelle profondeur spirituelle au sens quasi religieux du terme. La mathématisation italienne de la perspective chez Masaccio ou Piero della Francesca et le traitement optique de la distance des tons chauds vers les tons froids sont tournés surtout vers la maîtrise de la représentation de l'espace et celle des personnages et objets qui s'y trouvent. La profondeur, traitée comme problème technique, y perd en grande partie de cette dimension spirituelle même si c'est, assurément, au profit d'une évidente interrogation philosophique, celle du rapport de l'homme au monde[676]. Poussin, dont il est devenu si difficile de traiter tant les réflexions les plus complexes, les plus subtiles et les plus érudites ont été faites sur son œuvre et sur son art, nous paraît, dans le même genre du paysage, rechercher et retrouver cette profondeur spirituelle et sans doute au prix du même conflit mais dans l'autre sens : l'hypothèse d'une dimension chrétienne dans une vision stoïcienne voire atomiste du monde.

Son contrepoint de l'instant

[676] Il est d'ailleurs intéressant que le mot « perspective » ait lui aussi pris un sens abstrait mais d'ordre cognitif et sans connotation morale.

L'attention à l'instant et la tentative d'en assurer un rendu fidèle semblent, selon la critique poussinienne, constituer un autre trait particulier du peintre. S'agissant du *Mars et Vénus* du Museum of Fine Arts de Boston et sur le fait de savoir si les deux héros ont consommé ou s'apprêtent à le faire, le catalogue de l'exposition de 1994-1995 à Paris note, que « Poussin, à son habitude, joue de l'ambiguïté de l'instant et nous laisse libre d'interpréter la scène à sa convenance »[677]. Concernant la conception globale et le rythme de l'œuvre, il formule quelques lignes après l'appréciation générale selon laquelle « Poussin, mieux que tout autre peintre, a su écrire ces brefs moments de bonheur comme hors du temps que bientôt l'injonction du destin viendra interrompre ». « Plus que tout », cela reste à prouver, car déjà une peinture intimiste s'est ingéniée, notamment en Europe du Nord, à capter et « suspendre » de tels moments. Mais l'intérêt de l'exercice est sans doute, chez Poussin, d'y parvenir dans le cadre de compositions monumentales, paysagères ou non, parfois glacées, parfois d'un colorisme puissant.

Si le thème de la course du temps et de ses accidents est spécialement cher à Poussin, cette sensibilité à l'instant, également relevée par Walter Friedlaender, lui donne une dimension particulière. A propos de la *Mort de Germanicus* le célèbre critique s'interroge, comme d'autres, sur le moment exact de la scène : juste avant ou juste après la mort du héros ? avant ou après l'exhortation à ses compagnons ? Il conjugue cette problématique de l'instant avec celle de l'accident imminent. Il estime en particulier que « la série des peintures qui compte *Le Paysage à l'orage* et *Le Paysage au serpent* illustre chez Poussin le sentiment de la fragilité de l'existence sans cesse menacée par des catastrophes dont les hommes sont innocents[678]. Comme dans *Et in Arcadia ego,* ces paysages sont des mémentos destinés à rappeler le jeu cruel de la fatalité et les dangers qui attendent l'homme

[677] In *Nicolas Poussin,* op. cit ., p. 166.

[678] Encore qu'il convienne sans doute de se méfier des interprétations trop psychologisantes comme celles, c'est du moins notre sentiment, de la petite brochure de Flammarion *L'ABCdaire de Poussin*, Paris, 1994, où l'on peut lire, p. 93, à propos de ces deux œuvres que la première décrit une nature « pareille en somme à l'homme abdiquant sa raison » tandis que la seconde « présente la constance d'usage pour qui il n'est nul sujet d'inquiétude ». Il est vrai que psychologisme et moralisme vont souvent ensemble. Les auteurs de cette brochure ayant rappelé l'intention explicitement stoïcienne de Poussin dans ces œuvres (lettre à Fréart de Chantelou de juin 48), on constate que c'est finalement la dimension moralisante du stoïcisme qui semble, chez les commentateurs et peut-être Poussin lui-même, l'emporter sur les autres dimensions de cette vaste et complexe école de pensée. Ce type de commentaire nous paraît enfin présenter l'inconvénient de postuler ce qu'il faut ressentir, voire ce que nous ressentons effectivement devant de telles œuvres, comme s'il y avait une unicité de ressenti possible pour chaque œuvre et donc une « mécanique » esthétique.

désarmé »[679]. Dans l'*Orphée et Eurydice,* l'insertion d'une composante concernant Europe s'expliquerait par le « pessimisme foncier » du « vieil homme pour qui joie et bonheur ne sont pas sans la menace d'une catastrophe toute proche »[680]. A propos d'*Apollon et Daphné,* il estime qu'une « atmosphère d'une immobilité tranquille » donne à cette œuvre « l'apparence d'un âge d'or paradisiaque. Cependant on a le sentiment que cette beauté ne saurait durer toujours ». Les deux séries des *Sacrements,* qui alternent scènes d'intérieur et paysages, illustrent aussi, par leur place dans l'œuvre globale de Poussin, cette sensibilité sinon à l'instant du moins au moment, tout sacrement étant, par définition, un moment décisif d'intervention transcendante.

« Et in Arcadia ego »

Nicolas Poussin a consacré au thème des « bergers d'Arcadie » deux tableaux illustrant parfaitement l'évolution de son rapport combiné à la nature (et à la « naturalité »[681]) et au temps. Dans les deux cas, ces bergers déchiffrent cette inscription mystérieuse sur une vieille stèle ou un sarcophage antique, dans les deux cas en présence d'une femme légèrement en retrait, particulièrement gracieuse dans la version de Chatsworth (1629-30), plus hiératique (et surtout plus habillée et même casquée[682]) dans celle du Louvre (vers 1640). Ces deux œuvres, et notamment la seconde, figurent parmi les plus célèbres de celui qui fut qualifié, de son vivant même, de « premier peintre français » quoique ayant fait, comme son contemporain et ami Claude Lorrain, l'essentiel de sa carrière à Rome. Que, au-delà de son importance

[679] *Idem*, p. 76. On notera que cette conjonction temps / accident n'est pas nécessairement dramatique. Un des dessins les plus charmants de Poussin, *La Danse de la vie humaine*, préparatoire au tableau du même nom (Londres, Collection Wallace) propose une représentation du temps rythmant la vie humaine. On y voit, sous un cortège céleste avec Apollon suivi des Heures, une farandole de jeunes femmes dansant ensemble sans malaise apparent alors qu'elles personnifient la Pauvreté, l'Industrie, la Richesse et la Luxure. Selon Bellori, il s'agit d'une « poésie morale ». On y voit aussi, dans le coin inférieur droit, aux pieds d'un Temps barbu, ailé et quelque peu voûté sur sa lyre, deux putti dont l'un tient un sablier et l'autre fait des bulles de savon ! détails que le tableau final (globalement plus guindé) ne reprendra pas. On notera également que Poussin s'intéressera aussi aux « heureux accidents », par exemple en reprenant à plusieurs reprises des thèmes comme celui de Moïse sauvé des eaux ou encore la reine Zénobie trouvée sur les bords de l'Araxe, etc.

[680] *Idem*, p. 80.

[681] Ce terme est apparu récemment dans la langue française. Il renvoie le plus souvent à des problématiques écologiques. Il n'a pas d'équivalent, nous semble-t-il, dans les autres langues latines, sauf en espagnol (*naturalidad*) mais où, curieusement, il remplace notre mot nature au sens le plus courant et ne désigne donc pas le fait d'être ou d'être demeuré « naturel ». En italien, il a comme synonyme la spontanéité, la désinvolture, l'ingénuité, en un mot il renvoie à l'idée comportementale d'« être nature » et pas spécialement à la nature physique.

[682] On voit mal, dès lors, comment ce personnage du second tableau peut être identifié comme une « bergère » ainsi que cela a été plusieurs fois fait.

patente et de son influence évidente dans l'histoire de l'art, l'on aime ou pas l'art de Poussin, il semble difficile de rester insensible à la très grande poésie de ces deux tableaux et en particulier celui du Louvre. L'un et l'autre se caractérisent par une place importante faite à une nature peu composée, et par l'absence de tout appareil architectural grandiose et savant à l'antique.

D'innombrables spéculations ont été consacrées à ce thème et à l'élucidation de l'intention du peintre qui, au moment de la première œuvre, connaissait une maladie semble-t-il grave et, au moment de la seconde, voyait venir les signes de l'âge et notamment un tremblement de la main qui ne manqua pas d'affecter sa touche. Walter Friedlander en propose une interprétation au premier degré selon laquelle « ce tableau exprime une philosophie de la mort ». Il s'aligne donc sur Bellori dont il constate qu'il a judicieusement appelé cette philosophie «"la felicita sogetta alla morte" (le bonheur soumis à la mort), voulant dire par là que la mort est toujours présente, même en l'heureuse Arcadie »[683]. Il note également que l'inscription se situe au centre de la composition et qu'elle « présente sa morale avec la clarté d'un

[683] In *Poussin,* Editions Cercle d'Art, Paris, 1965, p. 146. On peut aussi évoquer l'interprétation du tableau donnée par Charles Dempsey, dans son intervention au colloque du Louvre de 1994 sur le thème : « Mort en Arcadie, les derniers tableaux de Poussin » et pour qui cette « Arcadie historique, région que les Grecs croyaient plus vieille que la lune, est habitée par les êtres mythologiques anciens d'où émane cette atmosphère ». Dans ce paysage, le fameux tumulus est érigé « non pas à la mémoire du berger poète Daphnis mort en Sicile dont il fut le premier chanteur bucolique, mais à la mémoire de Leucippos, qui fut le premier à mourir d'amour en Arcadie (...) » (in *Nicolas Poussin*, Actes du colloque organisé par le Louvre, tome1, La Documentation Française. 1996, p.532.) Il peut être intéressant de reprendre, par exemple, le bref commentaire fait en 1957 dans une collection de vulgarisation par Jean Alazard, Doyen de la faculté des lettres d'Alger, Conservateur du musée des beaux-arts de cette ville : « Chez Poussin, il arrive qu'il y ait souvent des abstractions personnifiées. Le tableau intitulé *Et in Arcadia ego* ou *Les Bergers d'Arcadie* est, de ce point de vue, très significatif. Des voyageurs ayant découvert un tombeau en Arcadie, en regardent l'inscription. L'un d'eux, qui la déchiffre avec attention, est l'image du sage qui recherche la solution des problèmes ; un autre regarde la jeune femme qui est à ses côtés et pense que la mort les saisira tous les deux ; la jeune femme, trop jeune pour comprendre, est impassible devant la fuite du temps ». Même si une telle interprétation peut paraître, pour le moins, hardie (et/ou naïve), il reste intéressant qu'elle réfère encore au temps. Signalons que ce même auteur estime que Poussin « en dépit de profondes influences italiennes, resta profondément français » soulignant même qu'« il y a dans l'ensemble de son œuvre une eurythmie, un équilibre qui restent essentiellement français ». Signalons enfin que, quoique certainement d'inspiration stoïcienne, « la circularité temporelle qui caractérise la vie pastorale » intéresse vivement les dévots comme le note Jean-Pierre van Elslande, « précisément parce qu'elle permet de sortir du temps historique, consacre l'avènement d'un temps sacré, d'un temps au cours duquel les vérités originelles ne se sont point altérées », car pour ces dévots, « la transmission fidèle d'un héritage sacré constitue également une préoccupation constante. Qui plus est, dans la pratique de leur foi, cette transmission dépend étroitement de la reconduction de gestes fondateurs ». Enfin, l'auteur souligne que « les rapproche également des bergers leur rythme quotidien. La reconduction des gestes fondateurs, tant recommandée par les dévots, s'accompagne en effet de principes qui engagent les croyants dans une temporalité circulaire » (notamment le calendrier liturgique et «le retour à intervalles réguliers des *exercices* privés tout comme des *exercices* publics qu'ils doivent pratiquer quotidiennement (…) », in *L'Imaginaire pastoral du XVIIe siècle.* P.U.F., Paris, 1999, p. 60-61.

épigramme »[684].Dans le cas de la composition de Chatsworth, il est vrai que l'interprétation stoïcienne de type « vanitas » s'impose presque d'elle-même : sur le sarcophage abandonné et lézardé, semble-t-il découvert fortuitement par les bergers, et très proche de l'inscription repose un crâne, symbole classique de la décrépitude dans la mort.

On sait qu'une autre interprétation symétrique est fréquemment avancée : la scène ne se situerait pas en Arcadie, mais évoquerait un séjour sur cette terre mythique où aurait vécu celui qui est devenu l'hôte de ce sarcophage. Dans ce cas, même si la scène demeure profondément marquée par la mort, elle prend un tout autre sens, l'Arcadie étant justement évoquée comme cette terre mythique et non celle de la scène. Pour d'autres, l'auteur de cette inscription serait la mort elle-même, indiquant soit qu'elle se manifeste aussi dans cette Arcadie théâtre de la scène, soit qu'elle s'y est rendue s'il s'agit d'une autre contrée. Cette première composition est très certainement inspirée, on le sait, d'une représentation antérieure du Guerchin, au Palais Corsini à Rome. Il aurait été le premier à s'intéresser à cette scène et avec la même inscription. L'approche du Guerchin est d'ailleurs sensiblement plus dramatique, tant par la conception beaucoup plus romantique de la nature que par la position du crâne : beaucoup plus au premier plan et nettement plus volumineux. Le Guerchin aurait été inspiré par le poète virgilien napolitain de la Renaissance Sannazaro, auteur d'une *Arcadie* (1502) où les bergers déposent des offrandes sur la tombe de l'un des leurs. Cette tombe serait située près de la rivière Alphaeus et, à la différence du Guerchin, Poussin accorde, dans sa première version, une place au dieu de ce cours d'eau. Cette place n'est pas négligeable puisque c'est au tout premier plan qu'est situé ce dieu dont on devine une attitude songeuse : il déverse la jarre donnant naissance à cette rivière. Equation classique : « vanitas », mort et écoulement du temps sont étroitement associés.

Pour Panofsky, la version du Louvre marque un changement et ce qui est représenté serait non plus une rencontre directe des bergers avec la mort mais l'incitation par le défunt à ces derniers d'une méditation sur l'idée même de mortalité. Toutefois, au regard de l'œuvre du Guerchin mais aussi de la composition de Chatsworth, ce qui fait peut-être l'attrait tout particulier de la version du Louvre est « la prenante impression de calme et de silence » qui s'en dégage, pour reprendre le catalogue de l'exposition de 94-95[685]. Toute

[684] *Idem.*
[685] P. 239.

dramatisation a en effet disparu. C'est une mortalité immanente bien stoïcienne et s'inscrivant dans une temporalité bien sereine qui est donc proposée par cette œuvre si célèbre et si commentée. Dans le chapitre « Theatrum mundi *et comédie humaine »* de son ouvrage *L'Imaginaire pastoral du XIIe siècle*, Jean-Pierre van Elslande note que, avec le tableau du Louvre, « le face-à-face dramatique avec la Mort a ainsi fait place à une méditation sereine sur l'idée de mortalité, inspirée de la littérature païenne et de ses héritiers modernes. Apparemment, rien, ici, ne renvoie plus à une vérité d'essence supérieure : le monde où évoluent les personnages semble se suffire à lui-même (…) » même si « force est de reconnaître, dans l'ombre que le berger agenouillé projette sur le cénotaphe, la figure de la mort tenant une faux ». Il faudrait alors « entendre encore dans ces quelques mots [*et in Arcadia ego*] un sens moral d'inspiration religieuse ». Cette dernière remarque nous paraît discutable. Elle repose sur une assimilation morale / religion qui peut difficilement être présentée comme inéluctable, voire constitue un authentique contresens pour l'époque. Et Jean van Elslande de conclure : « Signification apologétique et signification profane en arrivent ainsi à se partager l'espace de la représentation, mais sur le mode de l'apaisement »[686]. Enfin, rappelons ici que, sous l'influence du Mircea Eliade de *Mythes* qui reconnaît le thème du retour à la Terre-mère dans de nombreuses inscriptions funéraires romaines, les deux « Arcadia » de Poussin peuvent aussi être interprétées comme évoquant la mort telle un retour, sans doute heureux, à la matrice tellurique et donc comme dissolution dans un des éléments temporels fondamentaux du cosmos.

On notera au passage que, dans son intervention au colloque du Louvre d'octobre 1994, Ruth Rubinstein relève que les dieux-fleuves, souvent inspirés à Poussin par « les reliefs des sarcophages à thèmes mythologiques »[687], sont « omniprésents » dans ce type de composition. Elle rapporte que Loménie de Brienne déplore cette présence qui lui paraît superfétatoire et que Gérard de Lairesse, élève de Poussin, s'est ingénié ultérieurement à justifier cette présence. Si débat il y eu à l'époque même de Poussin et que celui-ci a persisté dans son usage iconique, c'est assurément qu'il y voyait un point de principe. C'est le sens même de cette position de principe qui n'est pas évident. On peut, *a minima*, envisager une relation dieu - écoulement (divinité - temps), surtout dans le cas de fleuves mythiques et

[686] In *L'Imaginaire pastoral du XVIIe siècle, op. cit.,*, p. 1183.
[687] In *Nicolas Poussin,* « Poussin et la sculpture antique, le thème des dieux fleuves », Actes du colloque organisé par le Louvre, p. 415-423, tome 1, La Documentation Française, 1996.

fondateurs. En effet, comme l'indique Ruth Rubinstein, la redécouverte des dieux-fleuves a commencé à Rome en 1512, peu après celle de la statue colossale du Tibre puis, à côté, celle d'un dieu-Nil avec des attributs identiques. Au terme de cette intervention, Ruth Rubinstein estime de ces dieux-fleuves, « qu'ils observent la comédie de leur coin tranquille à l'instar de l'artiste lui-même, ou qu'ils y participent que leur rôle l'exige, ils restent toujours aussi détachés. Leur présence évoque l'Antiquité et nous fait toucher du doigt l'*invariance* de la nature »[688]. Nous nous permettons de souligner le mot invariance dans la mesure où, à la fois, il concourt à confirmer la perception d'une problématique du temps chez les dieux-fleuves poussiniens mais aussi, une contradiction paradoxale de cette perception : un écoulement signifiant une invariance. Nous sommes bien sûr là au cœur de notre propre problématique. On peut, en effet, se trouver soit devant une perception encore confuse et mêlant les deux représentations possibles du temps, soit devant un authentique paradoxe : l'invariance dans l'écoulement. Nous n'insistons évidemment pas sur une autre remarque faite par Mme Rubinstein selon laquelle « le nilomètre, le sphinx et le Nil considérés ensemble [comme c'est le cas dans le *Moïse sauvé des eaux* de l'Ashmoleum Museum, objet de cette intervention] symbolisent l'inondation et la fertilité ». Avec ce type de scène-paysage, nous serions devant l'évocation de fait d'un rite de fécondité et de régénération essentiel dans les temporalités archaïques.

Si l'on adopte la segmentation de l'œuvre de Poussin en trois grandes périodes : mythologies d'inspiration au traitement plus ou moins vénitien, grandes œuvres d'inspiration raphaëlienne (longtemps les plus appréciées en raison de leur caractère académique raphaëlien justement, grandiose et édifiant) et enfin œuvres hermétiques finales, on voit que le paysage est surtout présent dans la première et la troisième périodes, peut-être les plus spécifiquement poussiniennes. C'est dans la troisième période[689] qu'il développe le paysage grandiose (sinon « vu d'oiseau ») que l'on qualifiera plus tard d'« idéal », « classique » ou « héroïque » et qui constitue assurément une contribution remarquable et parfaitement originale de Poussin à l'histoire de l'art mais aussi à la perception humaine de la « nature », peut-être même à l'émergence de cette dernière comme théâtre de l'action

[688] *Idem*, p. 423.

[689] Dans *Nicolas Poussin*, actes du Colloque du CNRS à Paris en septembre 1958, publiés sous la direction de M. André Chastel, Editions du CNRS, Paris, 1960, John Shearman distingue trois grandes périodes dans les *paysages* de Poussin : les années 20 (apprentissage), les années 30 où l'expérience accumulée dans la première période se déploie dans des paysages « infiniment plus complexes », puis une période commençant avec les années 40 où « Poussin se tourne vers la composition du paysage comme une fin en soi » (p. 182).

humaine. On permettra de noter aussi dans cette dernière période, outre une forte inspiration stoïcienne maintes fois remarquée[690] et sur laquelle on reviendra, le retour à de grands paysages aux lointaines hauteurs parsemées de temples ou autres grands édifices spectaculaires et, parfois, d'animaux plus ou moins remarquables. Tout cela n'est pas sans nous rappeler heureusement les paysages abordés au début de notre travail. Retour aux archétypes des Pays-Bas ? En tout cas, retour certain, sinon à une vision macrocosmique, du moins à une vision de l'univers et de la place de l'homme en son sein comme l'estime Pierre Francastel au colloque de 1958 à Paris[691]. Quant au *Déluge*, l'un de ses paysages les plus salués par sa proche postérité et aujourd'hui encore parmi les plus reproduits, il nous paraît marquer le passage au paysage « sublime » et semble bien, ainsi, clore ce que nous avons choisi d'appeler le paysage classique, et instaurer, justement, le paysage sublime puis romantique où l'homme se sent menacé dangereusement par la nature et ses forces profondes après avoir pensé trouver avec elles une symbiose apaisée et confirmant sa place centrale dans la création.

A propos de ces grands paysages, Walter Friedlaender estime que « Poussin, pour la première fois dans l'histoire du paysage, a su charger la beauté de la nature d'une signification didactique »[692]. Que penser de ce qui est une forme particulière mais une forme quand même d'instrumentalisation et donc de

[690] Notamment par Anthony Blunt qui, en 1966, révisait dans ce sens son interprétation des deux Phocion considérés en 1944 comme exprimant les malheurs de la France déchirée par la Fronde, deux interprétations d'ailleurs non contradictoires. Car la question qui est posée ici est notamment de savoir ce que désignent pour ses commentateurs et peut-être pour son entourage voire pour Poussin lui-même, les expressions de stoïcisme ou d'école du Portique ou « stoïcienne » ou encore d'individu « stoïque », terme dont nous avons déjà dit qu'il en est souvent venu à symboliser l'attitude philosophique en général. Dans ce sens, il désigne des principes moraux rigoureux et un certain détachement des choses de ce monde, détachement pouvant aller jusqu'au sacrifice suprême par fidélité à ses principes. Dès lors, il peut être assimilé aux philosophies du renoncement et ainsi se voir reconnaître une parenté avec des postures orientales plus anciennes encore. On doit sans doute postuler que l'image du philosophe « stoïque » a elle-même souvent fini par occulter ou au moins simplifier la philosophie stoïcienne proprement dite, au moins pour les non érudits. Dès lors, de l'ensemble de la philosophie stoïcienne, quels éléments étaient-ils réellement connus non seulement de l'aspiration rationnelle au bonheur par la sagesse et la vertu, mais aussi de la logique et surtout de la physique qui constituaient les deux autres productions et socles étroitement imbriqués avec l'éthique de cette école ? Poussin a certainement été informé de la physique stoïcienne. On retrouve dans son œuvre, notamment tardive, trop de traits rappelant les principes fondamentaux de la philosophie stoïcienne pour qu'il puisse en être autrement : la réalité primordiale du monde matériel constitués de quatre éléments « agis » par un principe universel supérieur et immatériel, l'existence du destin comme principe d'enchaînement des évènements, l'existence d'une âme humaine mais comme parcelle détachée de ce logos universel avec lequel il est donc en harmonie et symbioses possibles, la proximité des hommes et des dieux, polythéisme essentiellement allégorique, intérêt secondaire pour une destinée après la mort.

[691] In *Nicolas Poussin*, actes du Colloque du CNRS,*op. cit.,* p.207.

[692] In *Poussin,* Editions Cercle d'Art, Paris, 1965, p.76.

réification et dépassant alors largement la notion de décor si fréquemment employée concernant la nature ou le paysage poussinien ? Si tel était le cas, il s'agirait certainement d'un moment important de la peinture, mais aussi de « l'histoire humaine de la nature ». Or, si cette instrumentalisation-réification est déjà présente chez Descartes, il convient peut-être de ne pas anticiper concernant Poussin[693]. Tout dépend aussi, il est vrai, de ce qu'il faut entendre par « didactique » car Poussin n'est pas, certes, le premier à utiliser la représentation des éléments naturels pour consolider un message pictural ou littéraire, voire moral ou religieux et sans nécessairement relever d'une logique herméneutique mais simplement allégorique. On peut même dire que, du paradis terrestre et des vignes de Noé aux déluges, déserts, montagnes, etc. la culture biblique utilise systématiquement ces éléments « naturels ». Le même Friedlaender signale alors que pour Fénelon « des œuvres telles que les paysages avec Phocion ou Diogène enseignement la simplicité stoïcienne en représentant des anecdotes morales et des vertus exemplaires »[694]. L'intention morale, édifiante, serait donc une composante clé d'une telle dimension didactique. Toutefois, ne lisons pas trop vite Friedlaender : c'est la *beauté* de la nature qui serait chargée d'une mission didactique chez Poussin, soit les paysages des première et troisième périodes et surtout de la troisième. Là serait certainement le miracle de Poussin, que d'avoir réussi ce qui est sans doute un tour de force, un véritable oxymore : pédagogiser (avec) le beau. On sait que l'exercice est pratiquement impossible puisqu'il débouche presque inévitablement sur l'académisme et ses inéluctables formalisme, conformisme et, bien évidemment, moralisme. Il y a bien là un miracle de Poussin. Car on s'interroge souvent sur la distance prise par Poussin envers l'Académie. Peut-être avait-il intuité d'emblée cette impossibilité, surtout en France, où l'art sulpicien, contemporain, devenait l'incarnation de ce fourvoiement. Mais ce miracle de la beauté poussinienne contribue peut-être

[693] Nicolas Poussin est à peu près l'exact contemporain de Descartes né seulement deux ans avant lui. Se sont-ils connus ? Il n'y a pas de trace documentée d'une rencontre. Les deux sont toutefois à Rome simultanément dans les années 1624-1625. Sur le site de l'université Paris V on peut lire un bref texte d'Annie Bitbol-Hespériès qui constate des « convergences » entre les biographies, les attitudes et les intérêts des deux hommes (www.univ-paris5.fr/IMG/pdf/Descartes_Poussin.pdf) : refus des mondanités, affirmation de l'indépendance intellectuelle, intérêt pour la lumière et l'anatomie, pour la relation de « l'homme et du monde ». Il est également souligné que « les lettres de 1642 à Chantelou font écho au *Discours de la méthode* de 1637 ». Et que « Descartes et Poussin affirment leur moi créateur. Descartes utilise la première personne du singulier dans le *Discours de la méthode* et les *Méditations métaphysiques*. La *Méthode* est livrée au public en un texte où l'auteur veut "faire voir quels sont les chemins qu' (il a) suivis" et "représenter (sa) vie comme en un tableau". Dans ses deux autoportraits, Poussin s'affirme comme peintre, avec les attributs du dessin et de la peinture. L'affirmation de l'Ego créateur de l'artiste rejoint celle de l'Ego écrivain du philosophe ».

[694] *Idem*, p.76.

à l'écarter, au moins d'une certaine façon, de l'imputation de stoïcisme intégral, on le verra plus loin. L'important est, ici, de noter que le paysage, au titre de cette logique didactique mais aussi de caractéristiques iconiques propres est empreint d'une logique morale sinon même spirituelle.

De fait, le paysage occupe une place croissante dans l'œuvre de Poussin au fur et à mesure du développement de celle-ci. Selon les auteurs et selon les périodes de ce développement, il est qualifié de classique, d'idéal, parfois d'héroïque. Friedlaender réserve toutefois cette épithète au Lorrain, considérant Poussin comme un « élégico-mélancolique »[695]. La lecture d'un commentateur comme Friedlaender incite cependant à identifier une double visée idéale dans le paysage poussinien : la perfection de l'art se combinant avec la recherche du paysage idéal lui-même. Cette recherche n'est pas immédiate. Au regard du paysage en particulier, il semble que l'on puisse distinguer deux époques dans l'œuvre de Poussin : celle des paysages comme fond (plus même que comme décor), puis celle de ce qu'il est convenu d'appeler les paysages idéaux. Les premiers sont presque exclusivement composés d'éléments naturels, les seconds sont plus composés et complexes, plus monumentaux et font une très large place à des appareils de ruines, villes et constructions plus ou moins lointaines. Outre d'éventuelles indications horaires, climatiques, saisonnières ou géographiques, les éléments naturels peuvent se conjuguer avec des exigences narratives liées au texte de référence (telle rivière, telle montagne, tel arbre etc.). Les premiers semblent viser surtout la production d'une atmosphère, tandis que les seconds sont assurément davantage associés à la construction plus ou moins didactique ou plus ou moins hermétique d'un sens « profond » de l'œuvre. Le passage d'une fonctionnalité à l'autre semble d'ailleurs correspondre à un changement d'inspiration voire d'enjeux et peut être corrélé à celui de scènes dramatiques souvent inspirées de la mythologie (directement ou indirectement ovidienne) à une thématique plus abstraite et plus spéculative.

Nature décor, nature acteur

Mais il est surtout intéressant de noter que, comme on l'a vu, la notion de décor semble s'imposer dans de telles approches. Le paysage poussinien est-il un décor au service de la mise en scène de drames humains (comme le

[695] In *Claude Lorrain*, Berlin, 1921, cité par Pierre du Colombier dans son intervention « Poussin et Claude Lorrain » in *Nicolas Poussin*, *op. cit.,*, p.54.

suggère si fréquemment et si implicitement le catalogue de l'exposition parisienne déjà cité) et n'est-il que cela ? ou est-il l'un des *acteurs* du drame représenté ou encore, comme cela a vite été remarqué avec Patinir, un *élément* autonome peint pour lui-même avec son existence et sa signification voire son drame propre, sa psyché intime ? Si cette existence est réelle, relève-t-elle d'une simple autonomie « physique » ou d'un vitalisme plus ou moins animiste voire panthéiste ? Vieilles questions. On a déjà suggéré que Poussin se situe encore à une époque où la question ne peut pas encore être simplement pensée en de tels termes, même si ont pu l'influencer Campanella ou Natale Conti et leur « panpsychisme » (l'expression est de Blunt, lui-même inspiré par Dora Panofsky). Pour Margaretha Rossholm Lagerlöf, « les dieux et les autres êtres mythologiques apparaissent comme d'énigmatiques représentations des forces et éléments de la nature. (…) le soleil est regardé comme la force génératrice, la source de toute vie »[696]. Dans l'univers hautement cérébralisé – plus que rationalisé - de Poussin les références chrétiennes se mêlent à une « sorte de physique stoïcienne » [697] ou encore « une reconnaissance du cycle de renaissance et de la mort de la nature et avec les mythes antiques de la création »[698]. Les questions de la place et du sentiment de la « nature » ne peuvent cependant qu'être posées, surtout dans une optique stoïcienne où le temps est consubstantiel du cosmos dont il accompagne le mouvement et où évoquer la nature c'est donc nécessairement évoquer le temps.

La réponse paraît dépendre de la période poussinienne. Pour reprendre la segmentation ci-dessus en trois grandes périodes, la première période se présente comme période naturaliste spontanée. Et ceci notamment lorsque des éléments topographiques s'imposent pour une bonne fidélité à l'esprit ou à la lettre du récit inspirateur. C'est, par exemple le cas du *Saint Joseph baptisant le peuple* (Paris, Louvre), toile de format moyen pour un Poussin (94 X 120) mais proposant une scène somme toute imposante : seize personnages en frise plus un cheval en premier plan devant le fleuve (lui-même assez large) et, en fond, un assez vaste paysage comprenant l'autre rive (avec autre groupe humain et différents bouquets d'arbres aux formes[699]

[696] In *Ideal Landscape*, Yale University Press, 1990, New-Haven et Londres, traduit du suédois par Nancy Adler (et ici traduit par nous), p. 124.
[697] *Idem*, p.126.
[698] *Idem*.
[699] *Idem,* p. 144/145, Mme Rossholm Lagerlöf estime que les arbres ont un rôle important dans le paysage, il a évolué : alors que ce sont longtemps les essences qui avaient une signification symbolique particulière, « avec le paysage idéal, c'est leur exécution qui importe désormais », c'est-à-dire, « leurs formes, la force de leur croissance et leur dimension spatiale ». Ceci aurait

et couleurs variées), plusieurs rangs de collines, un fond de montagnes bleuies par la perspective atmosphérique et se découpant sur un couchant cuivré traversé de nuages horizontaux étirés, et enfin, sur la moitié droite, de belles nuées reprenant presque la morphologie d'arbres en boule. Sur la gauche du cadre, prenant racines près du groupe biblique du premier plan, trois troncs d'arbres bruns dont deux, curieusement, se croisent (rencontre des deux testaments ?) comme ils se croisent aussi, parmi d'autres emprunts, dans le *Saint André conduit au martyre* de Guido Reni (Rome, San Gregorio Magno). La composition générale de ce tableau n'est pas sans nous intéresser : ici encore, trois plans horizontaux dont le caractère parallèle est induit par la large frise de personnages du premier plan. Un autre *Saint Jean baptisant le peuple* de Poussin (Malibu, The J. Paul Getty Museum) présente une composition toute différente malgré un ensemble d'éléments apparemment identiques : la frise de personnages étant proportionnellement moins importante dans la surface globale du tableau, la nature reprend le dessus ; l'œuvre relève alors d'une composition oblique, nettement traversée par une puissante diagonale.

A propos du *Phocion* du Louvre et des paysages de la dernière manière, Pierre Francastel relève une transformation qui s'opère de deux manières : « par le traitement plus poussé du paysage et par l'effacement simultané de la figure humaine »[700]. Le catalogue de la récente exposition parisienne du Grand Palais estime que, concernant le paysage, le passage d'une période à l'autre s'opère avec les *Paysage avec Saint Jean à Patmos* (Chicago, The Art Institute) et *Paysage avec Matthieu et l'ange* (Berlin, Gemäldegalerie). On permettra une citation un peu longue mais qui se trouve nous être bien favorable. Pour l'auteur du commentaire, en effet, « ces deux tableaux comptent parmi les premières tentatives de l'artiste dans un genre qui allait occuper une place de plus en plus importante dans sa production, le paysage classique. Non qu'avant 1640 il ne se soit intéressé à la nature, mais celle-ci accompagnait alors la scène mythologique, se fondait au récit, ornait la composition, parfois magnifiquement (...) ». Un peu plus loin : la « conception est radicalement modifiée, la vision toute nouvelle. Les deux évangélistes sont comme immergés dans la nature, non pas une campagne sauvage mais au contraire domestiquée, recréée par l'œil du peintre ». Et de noter que celui-ci « a choisi un point de vue qui surplombe les scènes, les domine, nous en

contribué à rendre importante, à partir de Carrache présenté comme le novateur en cette matière (certes inspiré par Titien), l'étude sur le terrain.

[700] *Idem*, p.203.

sommes les spectateurs. Aucun souffle ne vient agiter les arbres, l'eau du fleuve paraît immobile (...). Les Evangélistes, comme autant de reliefs sculptés, participent au spectacle grandiose d'une nature ensoleillée et sereine, hors du temps, idéale, *éternelle* [c'est nous qui soulignons cette assimilation entre idéalité et sentiment d'éternité] ». Enfin Poussin se refuserait « à décrire la campagne. Il l'anoblit, la recrée sans lui ôter sa poésie, il invente un genre, celui du paysage idéal (...) ».

Nous ne sommes pas forcément d'accord, nous le reconnaissons, avec le détail de toutes ces observations. Par exemple, il ne nous semble pas que les évangélistes soient *immergés* dans le paysage-nature, il ne nous semble pas qu'ils *participent* au spectacle grandiose de la nature. Au contraire. Par un art consommé de la mise en place, Jean et Matthieu, quoique de petite taille (surtout dans le cas de Jean), *dominent* cette nature dont ils semblent même l'aboutissement. Ils se situent non seulement en position centrale au premier plan mais, de fait, devant une composante paysagère (pour Jean une déclivité, pour Matthieu un large bras d'eau également en contrebas) qui leur assure une place privilégiée telle que le paysage, d'un apollinisme par ailleurs absolu, converge vers eux ou rayonne à partir d'eux. Leur position assise au sol ou sur une pierre et, il faut le souligner, leur calme et leur concentration dans leur activité d'écriture laissent émaner d'eux un indiscutable sentiment de maîtrise non seulement de soi mais aussi de tout leur contexte. C'est sans doute le cœur humaniste du message stoïcien : l'homme peut s'intégrer dans la nature sans être purement et simplement assimilé par elle, et dans une harmonie qui ne s'opère donc pas au détriment de ses propres valeurs et de ses plus hautes activités en tant qu'homme : penser, écrire et communiquer directement sinon avec Dieu du moins avec son ange. Quitte peut-être, il est vrai, à choisir sa nature, mais c'est bien un message virgilien comme celui de l'*Enéide*[701]. Assurément, il y a un syncrétisme complexe et dont on comprend que certains contemporains se soient méfiés[702]. Sans doute à tort cependant, car rien n'indique que ce syncrétisme « de fait » soit absolument intentionnel et « théorique » et que Poussin semble reconnaître à la nature « spontanée » (hors intervention de l'homme en général et comme elle se manifeste dans

[701] Rappelons que l'*Enéide*, avant d'être reçue comme un grand poème épique, a longtemps été considéré comme constituant d'abord une œuvre historique, morale et allégorique. Ce qui explique notamment la recevabilité, au moins de principe, de l'affirmation de certaines grandes familles romaines qu'elles descendaient d'Enée lui-même, dès lors considéré comme l'authentique fondateur de Rome.

[702]« Syncrétisme sincère ou relativisme coupable ? Quoi qu'il en soit, Poussin cultive l'ambiguïté » estime Jean-Pierre van Elslande dans *L'imaginaire Pastoral du XVIIe siècle.*, *op. cit.*, p. 92, note 1.

ces paysages policés et cultivés) une intrinsèque dimension sacrée régissant l'homme et s'imposant à lui. Bien peu de sacré mystique et exalté, en effet, dans cette nature, hautement apollinienne soulignons-le encore, sinon, justement, un sacré hautement spirituel où l'homme a parfaitement sa place, ce qui en est peut-être même la finalité. Il y a ainsi peu d'œuvres de Poussin à laquelle nous paraisse s'appliquer aussi nettement la formule cardinale des stoïciens selon laquelle « l'homme est la mesure de toute chose » et donc que toute chose a été faite, *in fine*, pour lui. Il n'est évidemment pas inintéressant (ni fortuit ? toute la question est là) de noter qu'elle concerne alors des paysages ayant pour centre des évangélistes, ces porteurs de la « bonne nouvelle » annonciatrice non seulement des temps nouveaux mais de la rédemption du temps lui-même, de son retour vers l'éternité.

Chose certaine, dans la *Correspondance* de Poussin, l'occurrence du mot « païsage » est encore plus limitée que celle de nature. Nous reconnaissons n'en avoir trouvé que deux. La première se situe au tout début de la correspondance dans une lettre à Jean Le Maire de février 39. Poussin y décrit un tableau qui « contient, sans le païsage, 36 ou quarante personnages » etc. Ici le mot paysage désigne clairement le fond ou le décor et ne donnera d'ailleurs pas lieu à commentaire. En 1651, c'est dans une lettre à Stella rapportée par Félibien dans son *Entretien* avec Poussin, que celui-ci emploie le mot comme désignant le genre en signalant avoir « fait pour le cavalier del Pozzo, un grand païsage [703] dans lequel », lui dit-il, « j'ai essayé de représenter une tempête sur terre... » [704]. Suivent de nombreuses indications de détails visant le réalisme, puis la phrase suivante : « *Sur le devant* du Tableau, l'on voit Pyrame mort et étendu sur la terre et auprès de luy Tysbé qui s'abandonne à la douleur », l'indication « sur le devant », ici soulignée par nous, donnant à penser que la conception du paysage – scène ou décor – n'est guère éloignée. Cette impression est d'autant plus accentuée que, dans cette Correspondance, certes largement consacrée à des questions d'intendance et à diverses mondanités ou échanges de nouvelles politiques et considérations morales, les références et commentaires de Poussin sur ses propres œuvres sont finalement assez peu nombreux et encore moins nombreux, voire quasiment inexistants, ceux relatifs aux aspects « naturels » (faune, flore etc.) tant du point de vue des détails que des divers autres

[703] Le *Déluge* ou l'*Hiver*.

[704] In *Nicolas Poussin, Correspondance,* p. 424 (lettre de Nicolas Poussin à Stella, selon Félibien dans ses *Entretiens*, 1685, p. 408). Mais Félibien emploie facilement l'expression de « paysagiste », le saut conceptuel a donc sans doute déjà été fait, peut-être grâce à la réflexion sur Poussin...

aspects possibles de la question. Lorsqu'il évoque ce que nous considérons aujourd'hui comme certains de ses « grands paysages », c'est presque exclusivement aux personnages et aux « fabriques » et autres détails sculpturaux qu'il cherche à intéresser ses lecteurs.

Encore faut-il être attentif à cette notion de décor. Elle semble curieusement revêtir, chez certains commentateurs, un caractère péjoratif et, surtout, débouche sur des contradictions ou apories nombreuses. En matière de théâtre et selon les metteurs en scène (et les budgets !) le décor peut être plus ou moins présent ou discret, passif ou actif au sens figuré comme au sens propre (cas des machineries), neutre ou signifiant, etc., une absence de décor pouvant même, dans certains cas, valoir décor. Celui-ci est d'ailleurs souvent, avec les costumes, tout ce qui restera de la mise en scène lorsqu'il ne lui préexiste pas partiellement ou totalement (cadre « naturel » utilisé de façon récurrente, parvis d'église ou de cathédrales, cirques, arènes ou théâtres antiques, décors fixes au « second degré » comme celui de Palladio à Vicence...). L'utilisation même du mot décor n'est pas innocente. Elle connote une conception artificialiste de l'œuvre, en tout cas de cette partie de l'œuvre, voire du sujet de l'œuvre considérée. Mais elle réintroduit aussi une hiérarchie déjà ancienne à l'intérieur même de celle-ci : si les personnages constituent les composantes les plus nobles, et si d'autres composantes s'inscrivent dans une hiérarchie intermédiaire, deviendrait donc constitutif du « décor » tout ce qui serait en bas de cette hiérarchie tout en ayant un certain caractère de permanence, au moins entre deux « changements de décor », et sans non plus relever de la catégorie également ambiguë des « accessoires », la frontière entre ces deux ensembles n'étant pas forcément précise. Certains topos comme la crèche de la Nativité ne sont-ils qu'un décor ? Et, surtout, la mer Rouge ou encore le Nil pour les différentes péripéties mosaïques ? Non, bien sûr, mais dans des registres toutefois différents. La crèche est expressément présente dans le texte néotestamentaire. Ce décor est signifiant et se pose donc aux peintres le problème de la réappropriation d'un décor déjà prescrit. La mer Rouge est, elle, un *lieu* spécifique puis un *acteur* de l'épisode biblique. De nombreuses autres situations se présentent certainement dans le domaine du décor allant de l'élément imposé par le texte de référence (ou, dans le théâtre, la didascalie)[705] telle la croix pour une crucifixion, aux éléments plus ou moins

[705] Scénographe internationale, Nina Wetzel, spécialement interrogée sur ce sujet dans le cadre du présent travail, nous a déclaré faire partie d'une famille de scénographes soucieux de ne jamais accepter l'idée de décor imposé, fût-ce dans les didascalies d'auteurs vivants. Il lui est plusieurs fois arrivé, en travaillant avec ces derniers, que ceux-ci se montrent satisfaits de cette

libres (les différents détails du Golgotha et de l'épisode : la colline, le crâne, les deux autres crucifiés, la foule) jusqu'à des détails complètement « libres » voire d'occupation de l'espace ou même d'occultation des appareillages techniques. De plus, derrière la hiérarchie des items, il faut aussi voir, on s'en doute, une hiérarchie des intervenants : proches collaborateurs du maître dans le cas de la peinture, compagnons, apprentis, autres corps de métier avec les conflits inhérents de préséance.

De plus, comme toute hiérarchie, elle peut évoluer et poser des problèmes de frontière. En peinture, le paysage urbain est-il un décor, à supposer que le paysage urbain lui-même, surtout dans la Rome impériale ou baroque, ne soit pas déjà lui-même d'abord un décor, ce qui en ferait un décor dans le décor[706]. Les villes idéales de la Renaissance sont-elles un décor ? Lorsque, par exemple, un arbre ou une plante prennent par leur forme ou leur essence, un sens précis, relèvent-ils encore du seul « décor » ? On vient de le voir, les cas sont fréquents dans la peinture religieuse ou d'inspiration mythologique. Et les éclairages ? Si la restitution sur le décor des différentes heures du jour et de la nuit avec leur lumière particulière, éventuellement combinées avec les phénomènes saisonniers, constitue de longue date une composante particulière de l'art de la peinture voire parfois une spécialité (les Bassano, le Caravage mais aussi les Bruegel), le théâtre ou le cinéma confèrent aux « techniciens » de l'éclairage un rôle croissant grâce aux possibilités offertes par les nouveaux matériels. Ces techniciens montent d'ailleurs en grade actuellement et sont désormais souvent qualifiés de « concepteurs lumières ». Il peut même arriver que les éclairages deviennent l'essentiel du décor. Enfin, avec la vidéo, le théâtre, plus facilement que le cinéma, intègre de plus en plus une nouvelle forme de décor, parfois surimposé sur un décor de base ou provisoirement substitué à lui entre les changements de décor. Les nouveaux matériels et des produits *ad hoc* permettent même de reconstituer les « nuées » si chères à la peinture du XVIIe et, en particulier, à Panini. On voit que la façon dont est généralement abordée la question du « décor » en peinture (décor ou pas décor ?) est peut-être passablement simpliste et rendue d'autant plus confuse que le décor qu'il soit de théâtre ou d'évènements, est souvent affaire de... peinture et confié aux peintres des corporations ou de cour comme dans les fêtes princières ou les « joyeuses entrées » des villes du Nord mais aussi à des Dughet et d'innombrables

indépendance créatrice « et même parfois soulagés ».

[706] In « Rome, une analyse esthétique » (*Philosophie de la modernité*, traduction Louis Vieillard-Baron, Payot, Paris, 1989, p. 259, de l'édition dans la collection Quadrige aux P.U.F.)

artistes connus pour toutes sortes d'occasions festives ou cérémonielles jusqu'à la fin de l'Ancien Régime… et après.

Les deux séries des *Sacrements* de Poussin apportent leur éclairage à la question du caractère plus ou moins « acteur » et/ou « décor » du paysage. La première série, peinte pour dal Pozzo, propose trois paysages : deux scènes en plein air (*Le Baptême* et *L'Ordre*) et un « fond » pour *La Pénitence* (bien proche d'un *Repas chez Lévi* véronésien et entraînant ce paysage de fond dans cette tonalité !). Le paysage de *L'Ordre,* paysage qui, selon le catalogue de l'exposition du Grand Palais, aurait « avant tout valeur de décor »[707], est lumineux, symétrique et plutôt apollinien. Celui de *L'Ordre* est plus obscur avec des frondaisons plus nombreuses sur un ciel gris. L'impression qui se dégage est que le jour du baptême est un jour de lumière, tandis que celui l'ordination est porteur d'incertitudes et de périls. Dans la seconde série, réalisée pour Chantelou, le paysage du *Baptême* reste très apollinien, celui de *L'ordre* devient un « paysage archéologique » surtout composé, sous un ciel ici encore incertain, de nombreux édifices à l'antique avec temples, pyramides, etc., illustrant non plus seulement les périls de la mission mais aussi les différentes villes et cultures allant devenir les théâtres des « actes » des apôtres ainsi ordonnés. On sait d'ailleurs que Chantelou voyant « son » *Ordre* fut jaloux du *Moïse* peint par Poussin pour Pointel. On notera au passage que cette œuvre, d'une rare élégance et d'un grand équilibre il est vrai, propose un paysage signifiant à de nombreux degrés : « couleurs riches et chaudes » et « parti lumineux » (pour reprendre les expressions du catalogue) mais, là aussi, assez importante composante archéologique indiquant le caractère égyptien du lieu, sans évoquer une chasse à l'hippopotame, animal mythique de ces contrées lointaines. Enfin, dans cette seconde série de *Sacrements*, le *Mariage* propose, en fenêtres, trois paysages architecturaux plutôt lumineux et comportant, sauf pour celui de gauche, quelques feuillages de plus en plus présents vers la droite. Simultanément, Poussin sait dissocier l'atmosphère du paysage de la scène représentée. C'est le cas du dessin représentant *Médée tuant ses enfants* (Windsor Castle, Royal Library) ou encore de *La Mort d'Hippolyte* (New York, The Pierpont Morgan Library). Dans les deux œuvres, autour de ces évènements tragiques s'il en est, une nature sereine évoque, selon le catalogue, sa « calme permanence »[708], permanence dans laquelle les faits humains ne sont sans doute que des péripéties secondaires. Dans le cas du

[707] *Op. cit.*, p. 249.
[708] *Op. cit.*, p. 352.

Paysage avec les cendres de Phocion, cette contradiction choque même un commentateur qui note son trouble devant des sujets qui « sont graves, terribles, et solennels » quand « les paysages au contraire ont un air gai et riant »[709]. Ce même catalogue poursuit immédiatement en estimant de façon toute stoïcienne que « c'est pourtant dans l'opposition volontairement marquée entre le calme de la nature et les obsèques du héros dans l'indifférence générale que réside l'amère leçon des deux compositions [les deux Phocion], illustrations exemplaires de l'insignifiance de la vie et de la condition dérisoire de l'homme ». On notera également que, dans le même passage, Richardson s'étonne que, dans ses paysages, Poussin traite simultanément d'un « accident » (*L'Homme au serpent*) et d'une « histoire » (*Les funérailles de Phocion)*.

Semble donc s'imposer une analyse attentive de cette notion de « paysage décor » en peinture où elle apparaît comme une facilité rhétorique assez insuffisante. Ce serait au risque, il est vrai, d'aboutir à sa nécessaire suppression. A tout le moins, conviendrait-il de l'assortir d'une clause de prudence quasi générique. Deux cas limites peuvent en effet être évoqués. Le premier est le cas de l'art dit non figuratif : que du décor ? que du sujet ? Le second est celui de la peinture figurative « courante ». On ne peut que se demander ce qu'il y adviendrait si les composantes dites de décor étaient purement et simplement supprimées. Il faudrait, certes, que la chose soit possible. Il y a parfois imbrication simplement visuelle ou de sens entre éléments de décor et scènes principales, par exemple blanchies, ou « noircies ». Poussin s'est lui-même prêté à cet exercice, une fois littéralement avec l'extraordinaire ciel de la *Crucifixion* (Hartford, Wadsworth Atheneum). Il est vrai qu'i ne fait que suivre le texte biblique mais avec un résultat stupéfiant. Ce résultat est moins net chez Rembrandt sur le même sujet puisque ce dernier introduit en général des effets de rayonnement mystiques dans la noirceur céleste momentanée de la scène. On a d'ailleurs évoqué plus haut l'absence plus ou moins intentionnelle de décor comme c'est parfois le cas dans certaines mises en scène ou simplement représentations d'opéra ou de théâtre, notamment en cas de destructions ou encore de grèves. On « voit » d'emblée que la situation serait tout à fait différente en peinture sauf à considérer que les « fonds » dorés de la première peinture religieuse ou les fonds quasiment monochromes, gris par exemple, de portraits dès la Renaissance ne sont pas des décors. Cette

[709] John Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture,* Amsterdam, 1728, p. 313, cité par le catalogue de l'exposition du Grand Palais de Paris, p. 390.

position serait toutefois difficilement défendable car elle pose très rapidement des problèmes de limites : à partir de quand cesse-t-on d'être devant un décor mais simplement un fond, etc. ?

Il faut enfin évoquer le décor dans le décor, déjà abordé à propos du paysage urbain, cas assez fréquent au théâtre lorsque, par exemple à travers la fenêtre d'une pièce (ou cellule de prison ou couvent, etc.), apparaît l'évocation d'un milieu urbain ou rural. Qui peut lui-même changer d'éclairage selon les heures, ce qui est d'ailleurs parfois sa fonction. La peinture n'ignore pas cet artifice. On a même vu que certains auteurs associent la naissance du paysage avec le procédé de la fenêtre, soit une fenêtre de palais ou tout autre endroit, la demeure de Marie pendant l'Annonciation par exemple, au travers de laquelle apparaît un paysage plus ou moins « naturel ». Il n'est pas aisé d'interpréter cette manière de laisser entrer la nature dans la peinture « par la fenêtre ». Comme toujours, deux grand types d'explications se présentent : l'explication contingente (pratique ou technique), à savoir le moyen de donner une plus grande profondeur à la scène, d'en varier l'éclairage et les coloris, et l'explication plus nécessaire (philosophique) à savoir une relation acceptée mais contrôlée avec la nature, « autre monde » et lieu de principes puissants, peu rationnels et, justement, mal contrôlables. Ce procédé est cependant devenu très rare à l'époque de Poussin où, baroquisme sensualiste « païen » aidant, la nature a envahi la sphère de l'art en attendant que le classicisme la « domestique ». Il y recourt notamment dans *Le Mariage* (Edimbourg, National Gallery of Scotland) qui en propose trois avec une progression de la présence du végétal de l'une à l'autre, et dans plusieurs *Sainte Famille*. L'une d'elles, au Detroit Institute of Arts, a été réalisée pour Cassiano del Pozzo lors de son second séjour parisien, soit à sa maturité et pour un collectionneur averti. Le paysage, vertical, présente à gauche un coucher de soleil sur un massif montagneux très découpé et dominant un paysage rural avec chemin solitaire, et à droite, un dense feuillage. Il n'est pas sans une grande beauté malgré sa taille réduite. Il donne à l'œuvre une évidente profondeur visuelle et contribue aussi à éclairer l'attitude de Joseph, assis au bord de cette fenêtre, la tête appuyée sur sa main et les yeux presque clos : c'est le repos du soir après la journée de travail.

On peut aussi se demander si les « nuées », apparemment sans relation avec les fenêtres, ne constituent pas une autre forme de décor dans le décor et ceci indépendamment des aspects anthropomorphes, zoomorphes etc.

qu'elles peuvent parfois inclure plus ou moins discrètement. Dans le cas de l'extraordinaire *Paysage avec Orion cherchant le soleil* (New York, Metropolitan Museum of Art), les nuées nouent bien sûr un rôle complexe : rappel de l'ascendance multiple d'Orion, obstacle intentionnel de la part des dieux concernés à sa rencontre avec le soleil, et même support de Diane déhanchée et juchée dans ces nuages et qui parvient à s'accouder à l'un d'eux ![710] Les nuées, notamment chez Poussin, constituent en tout état de cause un élément structurant voire signifiant majeur, de même qu'elles permettent, il faut le reconnaître, des rappels et variations chromatiques souvent en échos remarquables avec les autres éléments de la scène mais souvent sans grande crédibilité « physique ». Cette fonction signifiante dépasse en effet nettement le caractère d'artifice symbolique souligné par Pierre Francastel s'appuyant sur l'article de H. Damisch « Un outil plastique : le nuage » paru dans la *Revue d'esthétique* (1958). Pour Pierre Francastel, le nuage et l'utilisation qui en est faite par Poussin relève d'un procédé classique de la Contre-Réforme « permettant la mise en relation des deux univers, matériel et spirituel, dont l'existence est affirmée par la doctrine de l'Eglise »[711] . Pierre Francastel peut alors noter que « nombreuses sont les toiles où le nuage est utilisé comme instrument principal de composition »[712].

[710] Que penser de ce « détail » ? Comment s'empêcher d'y voir une solide note d'humour qui limite alors l'intensité poétique de l'œuvre et introduit, à tout le moins, un deuxième degré ? S'il ne s'agit pas d'une note d'humour, la relative incongruité de ce détail n'en interroge pas moins sauf à développer une poussinologie quasiment intégriste. Nous pensons que d'autres œuvres de ce peintre posent ce type de problème, en particulier celles où apparaissent des machineries assez lourdes, notamment célestes comme ici. Signalons aussi au passage que la pose de cette Diane est très proche de celle d'une des plus curieuses lavandières compagnes de Rebecca dans l'*Eliezer et Rebecca* du Louvre, celle à l'attitude nonchalante et au regard curieusement pensif sinon sceptique, se situant juste à droite de Rebecca devant un pilier porteur d'une sphère et accoudée sur sa vasque, l'autre main posée sur la hanche comme Diane. Toujours préoccupé par le problème des *affetti* et de leur représentation (prescrite par Félibien), Poussin semble donc s'être intéressé, à cette époque, à la représentation de l'attitude sceptique.

[711] *Idem*, p. 203. Mme Rossholm Lagerlöf propose dans son ouvrage un rapide récapitulatif des principales prescriptions concernant le paysage chez les théoriciens de l'art susceptibles d'avoir influencé les artistes du XVIIe siècle. Pline l'Ancien : pour la décoration des villas, procure plaisir et joie ; Vitruve : en décor de scène satiriques, dans les corridors de maisons, pour la présentation de vues ; Alberti : pour la décoration de villas privées, sur tous les types de scènes avec des préconisations *ad hoc* ; Serlio : *idem* avec des descriptions d'œuvres ; Sorte : conseils pratiques, importance des trois plans ; Lomazzo au moins cinq types de sujets assignables au paysage, nécessité des trois plans (associés à la scène de théâtre) ; Armenini : parmi d'autres genres, pour la décoration des villas privées ; Mancini : une hiérarchie des paysages (simple sans animaux ni plantes, avec arbres mais sans figures, le « paysage parfait » avec plantes, figures et constructions, trois plans recommandés, le paysage satisfait l'imagination et le besoin de repos). Mme Rossholm Lagerlöf signale par ailleurs que bien de ces théoriciens avaient pour le paysage (et les peintres d'origine flamande qui en étaient les spécialistes) un dédain certain avant de rappeler que, « pour la théorie de l'art humaniste, *natura* est opposée à *Ars* », seul un « talent de natif et une expérience pratique » pouvant alors être envisagés pour s'y adonner, la nature et notamment « les arbres étant inadaptés à tout système connu de proportions » (p. 34).

[712] *Idem*, p. 203.

Le décor dans le décor est, aussi, bien sûr, le moyen de représenter des évènements « décalés » réels ou hypothétiques, passé ou futurs. On peut s'interroger sur une éventuelle influence de Poussin par les machineries théâtrales, fort à la mode à la même époque et à la réalisation desquelles ses collègues peintres romains étaient forcément associés d'une façon ou d'une autre. Nous pensons notamment aux attelages célestes. On sait d'ailleurs que Poussin travaillait la perspective et peut-être aussi la mise en place à partir d'un dispositif combinant chambre noire avec oculus et statuettes de cire[713]. Les influences, croisées ou non, entre paysage classique et mise en scène de son temps, théâtrale ou musicale[714], ne se limitent pas à ces seuls aspects. On notera par exemple que la règle des trois unités de temps, de lieu et d'action semble avoir été une de ses préoccupations et qu'elle affecte la question de l'instant chez Poussin. Plus généralement, Margaretha Rossholm Lagerlöf s'intéresse à ce problème et estime qu'« il est significatif que la peinture de paysage soit entrée dans la structure théorique (*theoretical structure*) en termes de théâtre », ce qui a eu notamment comme effet de permettre de « faire un pas dans le processus de distanciation : l'artiste n'avait pas à se sentir subjugué par son sujet ; son rôle était plutôt celui de décorateur de scènes ou d'organisateur »[715]. Elle observe, dans les théories de l'art en vigueur à l'époque ou les ayant inspirées, que la peinture de paysage est « associée au contexte des villas privées et des plaisirs aristocratiques. De plus, s'imposaient les normes des scènes de théâtre telles que formulées par Vitruve. Et, de fait, les frontières entre le théâtre et les loisirs privés étaient imprécises (...) Le plus divertissant des genres théâtraux, la satire, appelait la représentation de phénomènes naturels, mais c'était aussi le genre le moins noble ». Cet auteur souligne également que, « pour sa catégorie du "paysage idéal", Mancini pense manifestement à des scènes composées telles celles qu'Annibale Carrache[716] et le Dominiquin réalisaient

[713] Procédé déjà utilisé par Tintoret mais aussi par Adam Elsheimer comme le signale Keith Andrews dans *Adam Elsheimer*, Phaidon Limited Press, Oxford 1977, p. 28. A propos de ce peintre, Keith Andrews note, p. 9, que « ce fut son goût pour la nature et sa capacité à en interpréter les atmosphères » qui sont considérés comme sa « contribution aux compositions de paysage idéal qui devaient devenir plus tard le legs de Claude Lorrain et Rembrandt et leurs suiveurs, et qui valent à Elsheimer le nom de "peintre - poète" ».

[714] A travers ce que l'on a finalement appelé l'opéra après avoir employé des expressions comme « tragédies en musique ». On pense notamment, pour la France, à la rivalité Molière - Lulli autour de l'utilisation du théâtre du Palais-Royal. On pense aussi à l'importation sous l'impulsion de Mazarin de l'*Orfeo* de Rossi en 1647, pièce dont les décors furent largement réutilisés dans diverses pièces à machines, notamment pour l'*Andromède* de Corneille.

[715] In *Ideal landscape*, *op. cit.*, p. 34.

[716] Margaret Rossohlm Lagerlöf estime dans *Ideal landscape* que lorsque Annibal Carrache et ses associés créèrent un type de paysage nouveau et plus scénique, ils ne cherchèrent pas leur inspiration dans les décors pastoraux alors populaires au théâtre mais qu'ils étaient davantage sous l'influence de la *Poétique* d'Aristote et plus que sous celle des conventions du théâtre vitruvien. Elle note (p.95) que « la ressemblance entre le paysage idéal et le théâtre a souvent

au début du XVIIe siècle », Carrache ayant précisé la hiérarchie « premier plan, plan médian, arrière plan » présents bien sûr chez Raphaël, ou Léonard mais moins nettement. Et de conclure sur ce point que « dans le paysage romain du début du XVIIe siècle, nous percevons la structure comme un partage entre scène (*stage*) pour l'action, côtés (*sidewings*) et toile de fond (*backdrop*) ». Cette association du paysage à une scène de théâtre devait d'ailleurs paraître bien naturelle à Carrache, « l'idée du rendu de la nature comme un théâtre étant courante dans la théorie italienne de l'art »[717].

été évoquée ». Mais, demande-t-elle, « jusqu'où peut-on pousser cette comparaison ? Que voulons-nous dire exactement lorsque nous disons que ces peintures sont "théâtrales" ? ». Elle rappelle le discours de la Contre-Réforme, peu favorable au théâtre à Rome, au moins jusqu'aux années 1620. On se rappelle que c'est le concile provincial d'Elvire (Espagne), tenu en l'an 305, qui a abordé pour la première fois la question des « histrions, pantomimes et cochers du cirque » (canon 62). La France sera, semble-t-il, le pays qui prolongera le plus longtemps cet ostracisme. Ce sont d'ailleurs plus les acteurs que le théâtre lui-même qui sont en cause, y compris lorsque, malgré l'accueil fait par Mazarin aux acteurs italiens de la *Finta pazza* et l'attribution par Louis XIII de l'Hôtel de Bourgogne aux Comédiens du Roi. Au XVIIe, dans des controverses restées célèbres, les dévots reprendront la vieille comparaison avec les prostituées, au motif qu'ils feignent des sentiments contre rémunération, la représentation de la passion du Christ par des acteurs bénévoles restant autorisée. On peut aussi penser que l'Eglise voyait dans le théâtre proprement dit une concurrence à sa liturgie, elle-même reposant largement, notamment après la Réforme, sur une importante théâtralité et indépendamment du fait que, avec ses artifices scéniques, il peut constituer un spectacle « magique » forcément pernicieux. A l'occasion du *motu proprio* par lequel le pape Benoît XVI a restauré, en 2007, l'usage de la messe en latin pour satisfaire les milieux catholiques intégristes, un des arguments des commentateurs favorables à cette disposition était l'importance du « mystère » considéré comme inhérent à la liturgie.

[717] In *Ideal Landscape, op. cit.*, p.31. Au passage, notons que, si la règle des trois unités est plus ou moins présente dans l'œuvre de Poussin, consolidant l'hypothèse d'une présence plus globale et complexe d'une sensibilité profonde au temps, elle n'en pose pas moins le problème de la nature voire de la valeur de ce temps. La remarquable exposition de 2003 au musée des Beaux-Arts de Caen, sous le titre *Baroque, vision jésuite de Tintoret à Rubens* illustre à quel point l'art de Poussin, totalement absent du catalogue, semble s'être développé contre le jésuitisme et son emphase intentionnellement spectaculaire, théâtralisante. Destiné à captiver plus qu'à convaincre un « public » naïf, l'art jésuite, tout de propagande, déploie avec une énergie et un brio objectivement impressionnants, une pure logique de divertissement, sens pascalien, qui ne peut que s'avérer contre-productive *à terme,* vieux dilemme de la propagande. En intégrant la règle de l'unité de temps, et donc la sphère de la théâtralité, Poussin ne nuit-il pas déjà à son évidente intention janséniste ? Une fois encore, ce grand peintre grand penseur manifeste de possibles contradictions. Elles contribuent à sa grandeur. Enfin, en instrumentalisant et « artefactant » le temps, cette fameuse règle ne lui fait-elle pas perdre de sa profondeur, de son immanence ? Poser la question est déjà lui répondre. Concernant Lorrain, H. Diane Russel, dans le catalogue de l'exposition de Paris (1983), p. 148, rappelle que dans son texte *Claude and Architecture* (Journal of the Warburg and Courtauld Institute, n°55, 1972, p. 273), « les couchers et levers de soleil placés dans un décor en perspective étaient une des caractéristiques du théâtre du XVIe siècle et de l'époque des Barberini ». Il lui semble qu'« il serait intéressant d'explorer les liens entre les œuvres de Claude Lorrain et le théâtre ». Cette relation est d'autant plus certaine dans une époque fortement imprégnée de stoïcisme avec sa fameuse formule du *theatrum mundi.* Dans un petit recueil de textes *Baroque et classicisme,* Rudy Le Menthéour propose le commentaire suivant : « le "théâtre du monde" est redevenu en vogue au moment où se développait la société de cour : ce lieu commun avait l'avantage de combiner l'interprétation religieuse du monde (l'homme est le dérisoire acteur d'une pièce dont la Providence est le texte caché) et l'idéologie de cour (le courtisan joue un rôle, il n'est que ce qu'il paraît). On a souvent vu dans cette image l'expression d'une « conception "baroque" de la vie » (Garnier-Flammarion éditeur, Paris, 2003, p. 57). Cette idée est développée par Jean-Pierre van Elslande pour lequel le jeu auquel se livrent les personnages de la pastorale exprime « deux systèmes de valeur » : « La première de ces

Outre son intérêt idéologique qui sera évoqué plus loin, Le *Paysage avec un homme tué par un serpent* (Londres, National Gallery), sans doute une des plus belles œuvres de cette veine et de cette période, illustre assez bien la question du paysage comme décor ou sujet. Le catalogue de l'exposition du Grand Palais en assortit la présentation de l'observation suivante : « le tableau a été admirablement décrit *(à l'envers)* [souligné par nous] par Diderot ». Suit alors une description du tableau par le célèbre encyclopédiste, description d'une étonnante modernité et qui, quoique s'intéressant au tableau par séquence, opère en zoom avant, c'est-à-dire en s'intéressant d'abord à l'œuvre de loin et donc globalement, pour s'achever sur le détail anecdotique central : l'homme tué par le serpent. C'est ce que l'auteur du catalogue appelle spontanément et assez péremptoirement procéder « à l'envers ». Nous ne savons pas trop qu'en penser sinon qu'il est certain qu'à travers une approche pour laquelle l'anecdote est centrale, la probabilité de considérer le paysage environnant comme du décor est évidemment assez forte.

Face à cette approche anecdotique, celle de Diderot pourrait être qualifiée de « holiste » (indépendamment du sens que ce mot a désormais dans les philosophies de l'écologie) ce qui pourrait correspondre aux conceptions panthéistes ou « panpsychiques » (selon Anthony Blunt) parfois prêtées à

---

conceptions fait de l'existence une pièce de théâtre dont Dieu se trouve être le dramaturge sublime et le spectateur privilégié, les hommes les interprètes plus ou moins fidèles. La seconde fait également de l'existence une pièce de théâtre, mais une pièce dont les hommes se veulent à la fois dramaturges, spectateurs et acteurs. Pour affirmer la présence de Dieu dans l'univers, reconnaître Sa main dans le cours des affaires humaines, les dévots font en effet appel au pouvoir évocateur du *theatrum mundi,* tandis que les libertins, pour affirmer leur indépendance, fonder une anthropologie qui ne renvoie qu'à elle-même, dans un mouvement aussi libre qu'autosuffisant, ne voient dans leur époque qu'une comédie purement humaine. » Il estime que « la pastorale, parce qu'elle évoque un monde qui vient du théâtre, se trouve à même de faire interagir ces deux façons de penser dans l'espace de "la fiction" » (in *L'Imaginaire pastoral du XVIIe siècle. Op. cit.,* p. 153-154). Concernant Claude Lorrain, signalons que dans *Claude Lorrain, 1600-1682 : A Symposium*, édité par Pamela Askew, Washington, 1984, Marcel Rœthlisberger indique à propos du caractère longiligne maintes fois remarqué chez ses personnages que « quoique attiré par l'Antique, les personnages de Claude reflètent un idéal contemporain qui apparaissait aussi sur les scènes de théâtre de l'époque » (p.62). Marcel Rœthlisberger estime que « la notion de peinture comme une scène picturale renvoie aux concepts fondamentaux de la Renaissance. (…) » et que, concernant Lorrain en particulier, « la veine théâtrale est tout à fait évidente dans ses scènes de port qui, selon Baldinucci, établirent la réputation rapide de l'artiste » (p.59) et ce ne serait donc pas seulement une trace devenue archaïque du paysage bolognais comme le suggère dans une autre contribution Clovis Withfield (« Claude and a Bolognese revival », p. 90). Dans le même symposium, Marcel Rœthlisberger considère que la peinture de Claude possède « une dimension supplémentaire quand elle est vue comme un arrière-plan de ce monde du théâtre ». Enfin, outre l'ancienne relation entre mystères médiévaux et peinture, peut-être convient-il de rappeler ici que Bosch aurait été membre d'une confrérie de théâtre. Les relations théâtre - peinture sont donc très anciennes et bien antérieures à l'apparition et à la désignation de ces pratiques en tant que telles. D'où leur nécessaire fond sacré et/ou magique.

Poussin et, finalement, à un certain monisme. On a vu que Richardson, dès 1728, s'exprime en termes de « scènes ». C'est aussi le cas de Diderot. Toutefois celui-ci appréhende d'abord *la* scène globalement. Il est donc difficile de trancher. On conclura simplement que, en peinture et dans une œuvre composite, l'appréhension spontanée du paysage en termes de valence peut varier et que les schémas cognitifs individuels mais aussi culturels ne doivent pas être étrangers à cette variation. Dans le cas précis de l'oeuvre que nous venons d'évoquer, les hésitations quant à son titre confirment cette ambivalence : *Paysage avec un homme tué par un serpent* ou *Les Effets de la terreur* soit, pour cette seconde version, les réactions comportementales des différents témoins de la scène objet de l'œuvre, ce qui place encore ce tableau dans le sous-ensemble de ceux correspondant à un travail sur les *affetti*. Dans un cas, c'est le paysage qui l'emporte comme premier objet de l'œuvre[718], dans l'autre, ce sont les scènes. La question est alors de savoir si Poussin lui-même souhaite promouvoir une telle conception holiste de la nature. On a vu plus haut que ce n'est sans doute pas le cas même s'il hésite (voir plus loin avec le *Paysage avec Pyrame et Thisbée*) sans que l'on puisse faire la part entre son évolution (et hésitation ?) personnelle et les effets externes de commandes. Une autre question est encore de savoir pourquoi, si c'est un choix raisonné ou, ce que nous pensons plutôt, une impossibilité cognitive, le mot nature n'existant pas du tout dans le sens courant de milieu vivant minéral, végétal (et animal ?), et le mot paysage n'ayant pas encore non plus définitivement un sens générique[719].

Si l'on permet l'expression, Poussin ne passe pourtant pas loin. Le début des années 1650 est ainsi la période de quelques paysages tout aussi somptueux

[718] Cette hypothèse, en l'espèce, paraît s'imposer puisque les l'analyse du tableau ont révélé que les personnages centraux ont été rajoutés après la conception du paysage proprement dit.

[719] On notera que, dans son *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages,* Roger de Piles, en 1699, recourt assez indifféremment à la notion de Nature ou « du Naturel ». A propos des nus de Poussin, il les juge trop inspirés par l'Antique : « au lieu de tourner ses yeux sur la Nature, comme sur l'origine des beautez ». Pour ses paysages, « il paraît avoir eu plus de soin de consulter la Nature (...) n'ayant pas trouvé de Païsage dans le Marbre Antique ». Il note que Poussin et Carrache « quittèrent ce qu'ils avoient de ce caractère de la Nature à mesure qu'ils s'attachèrent plus fortement à l'Antique ». A propos de l'intention de Poussin qui était « de plaire aux yeux de l'Esprit, quoy qu'il soit très-constant que tout ce qui est instructif dans la Peinture ne se doit communiquer à l'Esprit que par satisfaction des yeux, c'est-à-dire par une parfaite imitation du Naturel, qui est la fin essentielle du Peintre ». A propos de ses coloris, de Piles estime encore n'y voir que des « teintes générales & non pas l'imitation de celles du naturel qu'il ne voyait que rarement ». De Piles qui trouve que les paysages de Poussin sont admirables par « les Sites, par la nouveauté des objets qui les composent, par la vérité des terrasses, par la variété des Arbres & la légèreté de leurs touche & enfin par la singularité des sujets qu'il y fait entrer », pense aussi qu'il les aurait « rendus parfaits s'il les avoit un plus fortifiéz par les Couleurs locales et par l'artifice du Clair-Obscur ». (Cité par Jacques Thuillier in *Poussin*, Paris, éditions Flammarion, Paris, 1994, p.207.)

mais qui seraient « sans véritable sujet », et *de facto* peu étudiés, dont le *Paysage aux trois hommes* (Madrid, Prado). La question qui est en fait posée est la suivante : peut-on faire un paysage sans sujet précis lorsque le genre « paysage pour lui-même »[720] est encore peu constitué ? Et, quoique sans sujet précis, les spécialistes s'accordent à reconnaître, par exemple, dans le premier, Diogène abandonnant Sparte pour Athènes, l'une des deux villes apparaissant sur le côté derrière un arbre mort. Sur le reste de l'oeuvre, au premier plan et en fond mais dans une lumière de fin d'après-midi et voilée par de nombreuses nuées, une nature présentant un subtil mélange de spontanéité (bosquets, arbres morts, vieilles souches) et d'activité rurale organisée avec ses paysans, ses ânes retournant à la ville, etc. Nous sommes très loin des paysages radieux des évangélistes mais encore dans une nature idyllique et maîtrisée où peut deviser calmement avec ses deux interlocuteurs un philosophe assis au sol et, ici, davantage « immergé » dans le paysage - nature[721].

Les deux autres paysages, le *Paysage à l'arbre frappé par la foudre* aussi dit *L'Orage* (Rouen, Musée des Beaux-Arts) et le *Paysage au château*[722] aussi dit *Le temps calme* (Suddeley Castle, Winchcombe, GB), paraissent assez bien illustrer une conception de la nature comme ensemble de forces telluriques, célestes ou autres et qui peuvent tout aussi bien être au repos ou actives.

[720] Rappelons ici notre note du chapitre 4 où nous reprenions la définition de la chorographie par rapport à la cartographie selon Pierre Apian cité par Philippe Desan : elle "consydère ou regarde seulement aulcuns lieux et places particuliers en soymesmes" ».

[721] Cette immersion atteindra d'ailleurs un niveau particulièrement intense avec un dessin tardif *Deux ermites dans un paysage* (Ermitage, Saint-Pétersbourg). Ermites ? Philosophes ? L'important est sans doute plutôt cette situation de dialogue détendu mais actif dans une nature végétale particulièrement profuse. Mais on peut rappeler que le *Dictionnaire* de Furetière définit « philosopher » comme se mettre « à la retraite pour vaquer à la contemplation et philosopher » tandis que le mot *philosophe* « se dit aussi d'un esprit élevé au-dessus des autres, qui est guéri de la préoccupation, des erreurs populaires et des vanitez du monde ». On apprend d'ailleurs dans cette même entrée que « Diogène était un vray philosophe » et que « les philosophes Chrétiens sont beaucoup au dessus des Payens ». Il est, à ce propos, intéressant de remarquer que la relativement brève entrée *Payens* ne leur est guère défavorable : s'ils adorent « les faux Dieux de l'Antiquité » et ont « déifiez leurs Empereurs », Plutarque et Sénèque « sont des auteurs *Payens* ». Et « La Mothe le Vayer, Esprit, ont fait des beaux traités de la vertu des *Payens »*. Le mot viendrait soit de « *a pagis*, lors que les Chrétiens estant maistres des villes, les obligèrent d'aller demeurer à la campagne par les Edits de Constantin & de les enfans, où ils sacrifièrent à leurs faux Dieux en Liberté », soit de *pagus* « qui signifiait la même chose *gent* ou *nation* : d'où vient qu'on les appelloit indifféremment *Gentils »* (édition consultable sur le site Gallica).

[722] Dans les deux cas nous nous trouvons devant des paysages à détails « pittoresques » soit « paysage avec » ou « paysage à ». Il est possible que, avant la peinture moderne, seuls les Hollandais aient cherché et réussi à faire, si l'on ose dire, des « paysages purement paysages » au prix de cette banalité poussé en modèle qui a surpris tant de commentateurs et qui conservent un charme si étrange. Notre thèse, on l'a compris, est que le sujet unique de ces paysages est le temps lui-même, immobile ou dans son très lent écoulement.

C'est très certainement le cas ici et le commentaire de Félibien est significatif : « Un vent furieux souffla en même temps, qui élevait des tourbillons de poussière, troubla l'air de telle sorte qu'on ne voyait presque ni le ciel ni la terre » ou encore, s'agissant des arbres pris dans la tourmente « on entendoit ceux qui résistaient le plus se fendre et éclater avec bruit »[723]. Ajoutons que l'on voit aussi des paysans et marcheurs fuir le lieu avec, de nouveau, des attitudes de terreur. *Le Temps calme*, sans représenter le même site, reprend un type de milieu identique (montagne au lointain, bois, étang au premier plan), diverses activités rurales paisibles, nuées persistantes mais dans une lumière généreuse et adoucie. Ce paysage ne se comprend bien que par l'autre. Ce qui pourrait, sans lui, être perçu comme une « nature-milieu », doit, grâce à lui, s'interpréter comme « nature-état » : le calme après le déchaînement. Nous sommes encore, avec Poussin, devant une nature d'elle-même « animée ». Le *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbée* (Francfort-sur-le-Main, Städelsches Institut) accompagne l'épisode tragique d'un fort climat de tempête, bien décrit par Poussin lui-même dans la lettre à son ami Stella, climat de son cru car non évoqué dans le texte d'Ovide.

Au drame humain, Poussin veut donc faire correspondre une grande agitation de la nature. Doit-on, ici, voir l'expression plus ou moins intentionnelle d'une conception stoïcienne du cosmos ? Si tel était le cas, les derniers grands paysages de Poussin parmi lesquels ceux avec *Hercule et Cacus* ou *Agar et l'ange* mais aussi les *Saisons* dont, bien sûr, *Le Déluge,* appelleraient pour chacun des interprétations particulières. Or, on le sait, toutes les interprétations possibles ont été faites de ces œuvres, d'un christianisme orthodoxe à un stoïcisme plus ou moins pessimiste[724] voire tragique. Les *Saisons*, œuvre de la fin de la carrière, peuvent illustrer aussi, par leur retour perpétuel, une conception de la nature intimement vitaliste, pleine d'énergie interne[725]. Mais y a-t-il, justement, contradiction absolue ? A la fin de sa vie,

[723] Edition 1696, I, p. 650-651, cit. par le catalogue de l'exposition du Grand Palais de Paris, p. 450.

[724] On peut rappeler ici que les *Saisons* ont été perdues au jeu par leur propriétaire et premier acheteur (le duc de Richelieu) au profit du roi.

[725] Dans *L'ABCdaire de Poussin*, petite brochure de vulgarisation chez Flammarion, Paris, 1994 : « De cette énergie cosmique, au sens des Anciens, qui fait se succéder les saisons, la fertilité, et le sommeil de la terre, la lumière et la nuit, la pluie et le soleil, les paysages – surtout ceux peints vers 1650 – vont célébrer la logique providentielle. Si Poussin a cru en Dieu, c'est sans doute à cette force immanente qui régit le monde et décide du destin des hommes » et d'ajouter immédiatement que « le bien que cette puissance divine poursuit ne se confond pas avec le bonheur de *tous* les hommes : l'éternité cosmique est indifférente aux individus, favorisant quelques élus et accablant jusqu'aux êtres les plus justes ». (On se rappelle que c'est en mai 1653 que le pape Innocent X condamne le jansénisme.) Après avoir rappelé que pour Paul Veyne « la vertu est pour chaque être d'exécuter parfaitement son programme naturel », les auteurs de ce document (Stéphane Guégan, Olivier Bonfait et

Poussin n'opère-t-il pas une sorte de convergence, symbiose ou, il est vrai, syncrétisme, entre cette perception naturaliste du monde et des convictions religieuses chrétiennes apparemment très sincères si l'on croit les émouvantes et parfois très innovantes *Nativité* de Munich, *Sainte Famille à onze figures* de Malibu et Pasadena, *Lamentation sur le Christ mort* de Dublin, *Christ et la femme adultère* du Louvre, *Christ apparaissant à la Madeleine* du Prado, l'*Annonciation* de Munich ou encore le *Baptême du Christ* de Philadelphie. A cette conception naturaliste, il faudrait de toute façon ajouter un puissant tropisme de culture lettrée antiquisante et potentiellement herméneutique avec temples et monuments égyptiens et éthiopiens qui se multiplient à la fin de son œuvre. A moins encore qu'il n'ait vécu intérieurement sur plusieurs plans à la fois et qu'il soit donc vain de rechercher un centre de gravité unique à son inspiration, à ses pulsions esthétiques. Nous penchons bien entendu pour cette hypothèse qui n'en rend pas moins passionnante le déploiement progressif du (des) paysage(s) et, à travers eux, celui de la place remarquable de la nature dans l'œuvre de ce peintre pourtant si souvent qualifié de philosophe livresque[726] ou « philosophe savant ».

Dominique Brême) déclarent : « Une ascèse, non une crispation puritaine, voilà le stoïcisme puritain ». Pourtant, dans le même article *Stoïcisme et néostoïcisme*, ils estiment qu'il serait « naïf de vouloir opposer dans l'œuvre de Poussin l'inspiration érotique et l'apologie du bien et des grandes âmes. La chair des stoïciens n'est pas la chair chrétienne, travaillée par la conscience de la faute : elle est besoin naturel. Mieux, nécessité. Pas plus que Sénèque, Poussin ne l'oublie. ». Du jansénisme au stoïcisme, de l'ascèse à une érotique naturelle, il y a décidément bien des courants concourants (convergents ?) chez Poussin… ou ses commentateurs.

[726] Et qui, selon plusieurs commentateurs dont Matthias Winner, se considérait lui-même comme tel si l'on analyse bien ses célèbres autoportraits. C'est en partie ainsi qu'il a été « redécouvert », notamment par Delacroix dont on connaît la remarque selon laquelle Poussin serait « arrivé au milieu d'écoles maniérées chez lesquelles le métier était préféré à la partie intellectuelle de l'art. Il a rompu avec cette fausseté ». Mais que veut dire « philosophe » à cette époque ? Dans le *Dictionnaire* de Furetière, la philosophie est encore « l'étude de la nature et de la morale fondée sur le raisonnement », sachant que « quand on cite absolument le *philosophe,* on entend parler d'Aristote », une place première étant faite aux chimistes et à leurs « principes » que sont le soufre et le mercure. La notion de science n'est pas encore distinguée de celle de philosophie et la distinction entre le scientifique de le philosophe (ou, point capital, le moraliste) n'est donc pas encore intervenue. En travaillant simultanément sur les Passions de l'âme ou les Principes de philosophie, Descartes, dont la figure est omniprésente, ne contribue pas encore à cette mutation. Les mathématiques ont encore une dimension pratiquement herméneutique. Newton consacrera, on le sait, une partie importante de son temps à des préoccupations qui nous paraissent aujourd'hui relever de l'occultisme ou de l'alchimie. En tant que « peintre savant », Poussin est donc simplement un peintre qui cherche à appuyer son art sur les acquis de disciplines comme la géométrie, l'anatomie et l'optique largement autant que sur une réflexion critique d'ordre politique, métaphysique, éthique ou épistémologique, acceptions désormais courantes de la philosophie. Rappelons enfin que, comme l'a bien illustré Véronique Meyer dans une intervention sur « La représentation de la philosophie dans les frontispices de thèses à Paris au XVIIe siècle » (Paris, INHA, septembre 2007), la philosophie est encore souvent présentée, comme la science, au service de la théologie, science supérieure.

Cette place est d'autant plus remarquable que, justement, semble ambitionnée une sorte d'unification, d'osmose entre la sphère humaine ou spirituelle et la sphère naturelle, physique[727]. Nous avons vu un peu plus haut que les derniers grands « paysages » de Poussin peuvent ainsi exprimer la recherche, sinon la conviction, d'un certain monisme dans laquelle énergie naturelle païenne et spiritualité morale fusionneraient. La chose ne peut nous laisser ici indifférent. Déjà existentiellement déterminant pour le stoïcisme, le temps est, en effet, une question cruciale pour tout monisme puisque, par construction, la dialectique interne des « composantes » ou éléments ne peut guère être ni très vive ni très féconde. Par ailleurs, le monisme est presque immanquablement un matérialisme puisque les « étants » physiques sont là et qu'ils ne sont pas mus par des principes autres. Comme on l'a suggéré plus haut, l'un des aspects du génie de Poussin est alors, à travers sa sensibilité particulière à l'instant, d'avoir introduit (constaté ?), au sein de ce monisme, une dialectique forte entre ce temps immobile et réceptacle (temps cosmique et neutre) et cet instant humain (généralement fatal et donc tragique). Le temps, comme seul véritable élément immatériel (« incorporel », nous y reviendrons) et comme lieu possible de la maturation des choses devient donc un acteur (facteur ?) décisif, l'élément transcendant dans cette dialectique[728].

Mais ce que nous apprend Poussin et ce qu'il recherche peut-être lui-même, c'est le passage du paysage « fond » au paysage acteur, de la nature décor à la nature agent. Il nous apprend toutefois aussi que le paysage n'est pas la nature, qu'il est un moment du développement perpétuel de cette force. Dans la première partie de son œuvre, le paysage se voit spontanément assigné un rôle de décor mais la nature qu'il utilise, envahissante et luxuriante, procède de la conception profondément naturaliste et vitaliste du monde qui l'inspire, celle des mythes poétiques ovidiens où l'homme et la nature vivent dans une quasi-symbiose avec les fréquentes métamorphoses que l'on sait de l'un vers l'autre (mais dans un sens seulement, il est vrai) : Dieux, hommes et reste du

[727] C'est à dessein que nous n'employons pas le mot « matérielle ». D'une part, il aurait pu suggérer une logique matérialiste au regard de la logique spiritualiste, et donc un dualisme esprit-matière. D'autre part, il est possible que cet emploi constitue en fait un anachronisme épistémologique.

[728] Dans ses *Dialogues des Camaldules,* Alberti montre que le périple d'Enée avec ses épreuves a permis au héros d'atteindre une maturité supérieure avec un degré plus élevé de vertu et d'élévation morale. Le temps, associé aux épreuves, est donc un facteur de maturation positive. A l'inverse, selon Fabriani et Landino dans leur interprétation du grand poème virgilien, Didon, incarnant la vie active avec Carthage, devait connaître dans le temps passé avec Enée, les quatre phases des mouvements de l'âme définis par Landino : la tempérance, la continence, le dérèglement et l'intempérance complète.

monde vivant, voire minéral avec Echo, constituent une hiérarchie mais relèvent du même univers existentiel[729] au sein de la tentative de symbiose déjà évoquée. Au fur et à mesure de la maturation de son art et de sa propre personnalité (du jeune Parisien bambochard et endetté au peintre « philosophe », grand lecteur et infatigable), Poussin lui aussi domestique la nature et l'inscrit dans son projet didactique et moral.

Mais, en fait, est-ce bien la « nature » qu'il domestique ? On ne peut répondre de façon catégorique à cette question. Une lecture attentive de sa correspondance directement ou indirectement connue et de ses écrits ne révèle qu'un nombre très faible d'occurrences du mot Nature. Sans exception, elles désignent la nature comme principe ou force active (« nature naturante ») et non le résultat de cette action (nature naturée) : sur tel lieu, des éléments sont « disposés par la nature », à propos de tel revers militaire pouvant conduire à un bien inattendu « ce sont les secrets chemins que tient la Nature pour le changement des choses »[730]. On notera surtout que, dans sa célèbre définition de la peinture (« C'est une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil, sa fin est la délectation. Principe que Tout homme capable de raison peut apprendre. »[731]), il n'emploie pas, justement le mot Nature. Il semble ainsi faire

[729] Nous nous sommes intéressé, dans la première partie de ce travail, aux roches et montagnes insolites chez Patinir. De telles roches ont disparu chez Poussin. On doit toutefois signaler, au moins, *La Manne* (Paris, Louvre) où, sur le côté gauche, se trouve une très curieuse formation rocheuse composée de deux parties dressées obliquement, couvertes de quelques végétation et arbustes et qui se rejoignent à leur sommet laissant entre elles comme une percée verticale au travers de laquelle apparaissent l'horizon bleuté et la lumière de l'aube. L'idée d'une arche s'impose. Rappelons-le, ce type de formation géologique insolite est rare chez Poussin. Occupant dans le tableau une place importante tant en surface qu'en emplacement, il ne semble pourtant guère retenir l'attention de commentateurs de l'œuvre, y compris Poussin lui-même. On signalera au passage que dans cette œuvre qui illustre la récompense de l'attente des participants à l'exode, l'un des personnages du premier plan, âgé, serait la reprise d'une statue antique de Sénèque, héros stoïcien s'il en est. Il convient sans doute aussi de signaler le *Paysage avec les cendres de Phocion* (Liverpool, Museum and Galleries on Merseyside) qui comporte également, au sommet de la large colline centrale, une formation rocheuse bien peu «naturelle » et dans laquelle, si l'on ne craignait de mettre en doute le sérieux quasiment ontologique de Poussin et de s'aliéner celui des poussinologues, on avouerait pouvoir observer une tête d'hippopotame et sans souligner un autre détail plus étrange encore, ce nuage en forme de tête de cobra qui fixe le mammifère. (On sait qu'il est possible que Poussin nous ait mis sur la piste en écrivant à propos de la série d'œuvres dans laquelle devait s'inscrire ce *Paysage,* qu'il visait à ce qu'y soit « représentées [sic] les plus estranges tours que la fortune aye jamais joués aux hommes » (Correspondance, 1911, p. 384, cité par le catalogue de l'exposition du Grand Palais p. 390).)

[730] In *Nicolas Poussin, Correspondance,* p. 239.

[731] La nature est par contre introduite dans la définition de la peinture que donne Lomazzo : « l'art qui imite tellement [*talmente*] la nature des choses corporelles avec des lignes proportionnées et des couleurs semblables à la nature des choses, que non seulement il représente pleinement dans ce plan [*quel piano*] la grosseur et le relief des corps, mais encore des mouvements, et montre à nos yeux bien [*molte*] des affections et passions de l'âme » in *Traité de l'art de la peinture, sculpture et architecture*, a cura da Roberto Paolo Ciandi, Pisa, 1975, Vol 2, p. 25, traduit par nous.

assez nettement la différence entre ce qui est matériellement visible « sous le soleil » et la force qui meut ce tout. Toutefois, la notion de nature « naturelle » apparaît dans la seconde définition de la peinture qu'il donne (donnerait ?) dans les « Observations de Nicolas Poussin sur la peinture » telles qu'elles son rapportées à travers Félibien, dans l'édition de la correspondance. Selon cette seconde définition, « la peinture n'est autre que l'imitation des actions humaines qui sont, à proprement parler, des actions imitables ; les autres ne sont pas imitables par elles-mêmes, mais par accident, non comme parties principales, mais comme des accessoires ; de cette façon, l'on peut encore imiter, non seulement les actions des bêtes, mais toutes les choses naturelles ». Il est intéressant de noter que la nature corporelle, dans laquelle il convient peut-être de placer la femme tant qu'elle ne revêt pas les traits austères de la prêtresse, omniprésente chez Poussin, reste au fond peu pensée par lui et gérée de façon pratique comme un ensemble d'« accessoires ». On est très loin de Dürer et encore plus de Vinci à propos duquel on comprend alors la remarque de Poussin, selon lequel son traité aurait pu tenir en une seule page. La nature naturée est donc encore largement un impensé chez Poussin. On a vu que c'est une condition idéale pour servir de support aux symboliques les plus fortes.

A côté de sa contribution majeure à l'expression de la temporalité morale chez Poussin, le paysage prend aussi, à tout le moins, une part décisive à sa sensualité, non sans introduire, au lieu d'une dialectique, sinon même une véritable contradiction, du moins l'indice d'une vie intérieure à plusieurs plans déjà envisagée. Justement à propos des « grands paysages caractéristiques de la dernière manière », paysages qui n'auraient « jamais cessé d'émouvoir les amateurs » mais dont « nous ne voyons pas avec clarté comment ils s'intègrent dans l'ensemble de l'œuvre, ce qu'ils signifient de tout à fait particulier, aussi bien par rapport à Poussin lui-même que par rapport au siècle », Pierre Francastel s'interroge au colloque de Paris de 1958 sur la possibilité de « considérer que le problème de la personnalité de Poussin est unique, autrement dit peut-on parler de Poussin en général (...) ? ». Il y aurait donc un problème « d'interprétation d'une personnalité » du peintre[732] pour Pierre Francastel, lequel, quoique sociologue, estime que c'est d'ailleurs le

[732] In *Nicolas Poussin*, actes du Colloque du CNRS en septembre 1958, *op. cit.*, p.201. (Rappelons que nous sommes encore en pleine période « scientifique » de l'approche de la « personnalité » et que l'un des débats oppose les tenants de l'existence d'une notion même de personnalité intrinsèque à chaque individu et, par exemple, les behavioristes, qui constatent plutôt à des comportements, généralement acquis et toujours constatés par rapport à des stimulus.)

cas « pour les plus grands artistes » s'agissant alors « de savoir dans quelle mesure, à un moment donné, un créateur n'échappe pas au développement régulier de ce qui a fait l'objet principal de son attention et de son style pendant la période de formation voire pendant la première partie même très hautement qualifiée de sa carrière »[733].

On voit bien le premier niveau de réponse qui peut être faite à une telle interrogation : que ce développement régulier n'en était pas moins porteur de nombreuses tendances distinctes qui appellent une crise ou un dépassement. Mais on dira simplement qu'au-delà de la question de la « personnalité » de Poussin, de l'éventuel télescopage entre ses choix de peintre de genre(s) cultivé et ceux d'artiste créateur, il y a aussi l'extrême complexité idéologique de l'époque elle-même. Ce siècle est celui des grands moralistes et, simultanément, d'une grande mystique, celui des retombées tardives mais non négligeables de la Réforme et de la Contre-Réforme (rigorisme ou pas ? un siècle plus « visuel » comme le remarque Lucien Fèvre ? mais alors quelle place nouvelle pour les artistes ? évidente tentation d'un certain scepticisme et, à tout le moins, d'un nouvel empirisme). C'est aussi celui des puissants bouleversements de la philosophie politiques (affirmation des Etats nations et d'une morale politique heureusement servie par la popularisation des lettres anciennes), et de la montée d'une nouvelle rationalité scientifique porteuse d'un « matérialisme » (et d'un « mathématisme ») qui fait jonction avec certaines de ces lettres anciennes.

La question est dès lors posée de la nature et de la place de l'homme dans la « nature », question ne pouvant sans doute pas alors être formulée ainsi, sachant aussi que la notion de Création ne s'avère certainement plus suffisante voire recevable ? Or, ce n'est pas encore le siècle du grand débat public, de la mise en conversation généralisée de tous ces thèmes. Molière n'est pas encore arrivé. Bergerac est confidentiel. Au-delà de quelques esprits forts bien peu nombreux[734] (et prudents parfois jusqu'à l'exil comme Descartes), le prédicateur univoque et d'autant plus péremptoire et le confesseur gouvernant les consciences restent les interlocuteurs de référence de bien des gens du monde en mesure de s'interroger ainsi. Les réponses

[733] *Idem*, p. 202.

[734] Margaretha Rossholm Lagerlöf, op. cit. p. 181: « The kind of "learned libertinism", with which Poussin at least had some contact, certainly much that was unorthodox if not heretical. But there are no documents to tell us exactly how Annibale, Poussin or Claude saw the relationship between a Christian world view and the mental models of antiquity, which had recently been etched in sharper outline ».

fondamentales et donc nécessairement fidéistes et sommaires de la religion restent ainsi de rigueur. Elles cœxistent avec un imaginaire alimenté de mythologies parfaitement caduques. Indéfendables rationnellement mais non sans charme, ces mythologies demeurent encore souvent le truchement cognitif de toute expérience et de tout échange esthétique, se réactivant parfois les unes et les autres lorsque ces mythes anciens sont réinterprétés dans une logique de morale christianisante, cas si fréquent chez Poussin, et que la littérature antique peut alors être présentée comme l'intuition de vérités futures, chrétiennes et spirituelles pour les uns, matérialistes et athées pour les autres.

Un stoïcisme moral et ouvert

Si l'on reconnaît le passage d'une nature décor exubérante à une nature actrice véhicule d'un profond sentiment moral, ce dernier est-il de type stoïcien ? En tout état de cause, cela n'en fait pas pour autant une nature atomiste et donc tendanciellement matérialiste, comme il semble qu'on en ait soupçonné Poussin dont la foi non seulement catholique mais même chrétienne a ainsi été mise en doute de son vivant. Les arguments auxquels Poussin recourt pour défendre le bien-fondé de la profondeur des lits qu'il donne à la rivière créée par Moïse en frappant de son bâton sur la montagne témoignent d'ailleurs d'une conception exclusivement et directement créationniste, dirait-on aujourd'hui, avec une intervention providentielle de Dieu lui-même « qui disposa toutes choses avec ordre et rapport à la fin pour laquelle il perfectionnait son ouvrage », c'est-à-dire en créant simultanément les cours d'eau et leurs lits, les seconds étant adaptés aux premiers, sans quoi la superficie de la terre « aurait été toute couverte et inutile aux animaux »[735].

Faut-il voir aussi dans cette hiérarchie aperçue plus haut entre la sphère humaine et celle du reste de la création l'incidence intentionnelle et presque « militante » d'une culture antique active, notamment stoïcienne ? Un des canons de cette culture était que la nature était bien la force qui agissait le créé corporel. Un autre voulait que, au sein du créé naturel, l'homme, certes animé lui aussi par des désirs et des passions, relevait néanmoins de la sphère supérieure d'une raison lui permettant de les contrôler. Nous ne le pensons pas en tant qu'intentionnelle et militante. Le stoïcisme de Poussin

[735] In *Nicolas Poussin, Correspondance*, p. 406 (Lettre à Stella de septembre 1949, rapportée par Félibien).

n'est pas intégral. Il nous paraît relever surtout et presque seulement de la composante éthique de cette orientation philosophique, la fameuse morale stoïcienne remise à l'honneur par les néostoïciens des générations immédiatement précédentes et notamment ceux qui ont tenté de concilier cette morale et la foi chrétienne. Il ne semble pas, par exemple, qu'il faille chercher chez Poussin trace du matérialisme atomiste antique. Et, entre-temps, cette morale s'est peut-être confondue avec un naturalisme profond et une attitude simplement rigoriste, comme chaque époque en a eu sa version et notamment celle-ci. Elle s'appuie donc sur ce fond de culture lettrée disparate et parfois peut-être mal assimilé par cet autodidacte des lettres, culture elle-même plus romaine que grecque, et, en tout cas, opérant sans doute un certain syncrétisme entre toutes les grandes figures exemplaires de cette Antiquité. Ce qui devait, il est vrai, suffire pour appeler le soupçon sinon sur la sincérité de sa foi, du moins sur son orthodoxie.

Enfin, son célèbre principe de « délectation » éloigne encore Poussin de l'ataraxie, tant on peut penser que cette délectation se distingue, fort heureusement pour l'art et ses amateurs, de la simple absence de tout trouble et donc de toute émotion. Cette recherche de la délectation pour elle-même semble en effet bien contradictoire avec la finalité généralement assignée à l'art par le stoïcisme. Dans son ouvrage sur les stoïciens et l'art Mary-Anne Zagdoun conclut à la méfiance dominante des stoïciens à l'égard de l'art qui représente « un danger par sa séduction, par la peinture qu'on y trouve des faiblesses humaines et par la nature même du plaisir esthétique qui est lui-même une passion » [736]. Assez proches en cela de tant d'autres philosophies, « les stoïciens ont été à la fois très attirés par l'art et très déterminés à refuser tout art qui ne serait pas utile »[737]. Elle observe ainsi qu'on retrouve chez Platon, comme chez les stoïciens, la même ambivalence : « il y a dans les deux écoles à la fois le refus de l'art et le désir de l'utiliser pour parvenir à une vie philosophique ». Elle y voit même « le paradoxe de l'art chez les stoïciens »[738].

La question du stoïcisme de Poussin, ancienne, n'est pas sans importance pour le cœur de notre propos. Dans toute philosophie stoïcienne[739] tiennent

[736] In *La philosophie stoïcienne de l'art,* CNRS Editions, Paris, décembre 2000, p.253.
[737] *Idem*.
[738] *Idem*.
[739] Nous ne nous arrêterons pas ici sur la nécessité éventuelle de trancher sur l'existence d'un ou plusieurs stoïcismes tant cette doctrine dont l'influence active couvre une période extrêmement longue de l'histoire humaine a évolué pendant cette période connaissant même de réels renversements dogmatiques. Sur la base d'un « matérialisme » et donc d'un monisme bien

en effet une place déterminante les questions d'un temps principe « incorporel », immatériel, immanent à la nature physique elle-même, d'un temps actif (destin) et de la capacité de l'homme à en accepter dignement le cours et les caprices. Le génie personnel de Poussin aura consisté à instaurer une dialectique entre le temps souverain exprimé le plus souvent par des paysages d'une sérénité remarquable, et l'instant menaçant généralement exprimé par un détail discret, quelquefois aussi peu visible que la statue de sel de l'*Incendie de Sodome* de Patinir. Il aura conduit cet étonnant projet avec une élégance chromatique remarquable, largement héritée de Venise, et un formalisme du dessin enrichi successivement par la dernière Renaissance française, le raphaëlisme, les baroquismes italiens et le nouveau classicisme. Tout ceci trouve sa valeur, dans la maturité, d'être au service d'une autre dialectique, celle d'exigences morales pour ne pas dire moralisatrices et de ressorts narratifs devant et sachant rester captivants. Et il fallait donc bien cette sensualité intense pour qu'une telle équation ne donne pas lieu à un didactisme pesant. Poussin qui, avant d'être un Romain bien grave, semble avoir été un jeune Parisien flamboyant[740] nous paraît ainsi devoir encore échapper à une affiliation stoïcienne trop radicale. Tout ceci même si l'on constate que temps et paysage-nature se trouvent étroitement associés dans cette œuvre avec, pour l'un et pour l'autre, une ambivalence esthétique mais surtout philosophique non élucidée : paysage décor et paysage acteur d'un côté, temps support et temps acteur de l'autre[741]. Cette aporie trouve peut-être

incertain, la notion de « maîtrise de soi » semble en constituer un élément perpétuellement central, voire le principal, en particulier à l'époque impériale (Sénèque, Musonius Rufus, Epictète, Marc-Aurèle), époque à laquelle Poussin n'a pas pu ne pas s'intéresser particulièrement. Dans l'introduction de son ouvrage *Juste Lipse, la restauration du stoïcisme,* (Paris, Vrin, 1994) Jacqueline Lagrée indique qu'après avoir été « très présent dans les écrits de consolation ainsi que chez Pétrarque dans le *De remediis utriusque fortunae* (1355-65) qui établit en termes stoïciens la relation entre *fortuna* et *virtus »,* Sénèque, qui avait déjà été estimé par Abélard « le plus grand maître de morale parmi les philosophes », bénéficie « le premier de l'invention de l'imprimerie » (p. 15). D'une façon plus générale, elle estime que « le XVIe siècle n'a pas ignoré le stoïcisme. Certaines de ses conceptions physiques (la relation microcosme / macrocosme, la théorie du destin, le panpsychisme, l'âme du monde, la sympathie cosmique) sont reprises, mélangées à des vues néoplatoniciennes ou aristotéliciennes, chez bon nombre d'auteurs » et de citer en exemples : Pomponazzi, Cardan, Bernardino, Bruni, Patrizzi, Campanella et, pour la morale, Boveles, Montaigne, Calvin (p.15-16). Elle note ainsi que « le stoïcisme est sans doute connu et utilisé au XVIe siècle, soit comme renfort d'argumentation soit comme morale naturelle parallèle ou préparatoire au christianisme » (p.16). Plus loin, à propos des sources de Lipse – qui sera largement repris – son stoïcisme « est essentiellement celui qui culmine dans les deux grands philosophes, et même sages, que sont pour lui Sénèque et Epictète ».

[740] Et qui avait donc sans doute lu l'un des livres les plus imprimés dans sa jeunesse, l'*Astré* d'Honoré d'Urfé, ce qui éclaire peut-être les *Bergers d'Arcadie.*

[741] Nous n'abordons pas ici la question de l'œuvre décor, cruciale pourtant concernant le Lorrain dont Marcel Rœthlisberger signale que les trois quarts des tableaux étaient conçus en pendants (*Gazette de Beaux-Arts*, 1958).

son explication dans la nature « profonde » de cette nature actrice : actrice certes, mais largement immanente.

Une ultime question est alors de savoir si ce temps incorporel et agent est immobile ou cyclique. La chose est essentielle à l'échelle du cosmos qui, pour les stoïciens, se régénèrerait ainsi périodiquement dans une conflagration cosmique dont se moque bien Plutarque. Elle l'est bien moins, certes, à celle de la vie et de l'action humaine. Les dernières grandes œuvres ne nous aident pas à identifier le sentiment profond de Poussin sur ce point. Si les *Saisons*, par définition, nous invitent à privilégier l'hypothèse d'un temps cyclique, le choix iconologique retenu pour *L'Hiver* éclaire d'une façon dramatique la fin du cycle. Il apporte un éclairage tout aussi dramatique sur la troisième hypothèse possible, celle d'un temps flèche passant par les différents « âges » de l'odyssée humaine et courant d'un âge d'or à une catastrophe finale. Toute l'œuvre de Poussin, génie du paysage à l'appui, exprime, il est vrai, la nostalgie d'un « âge d'or » moral et physique. Que cet âge d'or puisse être mythique ne change pas grand-chose à l'affaire puisque alors il désignerait au moins la période où l'on s'intéressait encore à une telle utopie directrice (dirait-on aujourd'hui). Il sentait en effet son métier décliner puisqu'il déclara à Louis Fouquet, frère du surintendant, qu'il n'y avait « plus personne dans la peinture » et même « que cet art va tomber tout à coup »[742]. Il plaît cependant de penser que ce n'était pas seulement des aigreurs séniles que ce « Prince » de la docte Académie de Saint-Luc échangeait, via Paolina dans la belle soirée romaine, avec son voisin de la via Margutta, le Lorrain, membre de l'intellectuellement moins ambitieuse mais tout aussi matériellement reconnue compagnie des *Virtuosi al Pantheon*, en dégustant ce « bon vin » dont témoigne le troisième larron, Abraham Bruegel, peintre de la célèbre dynastie et conseiller de plusieurs princes pour leurs collections. Autre âge d'or ? Éblouissante compagnie en tout cas !

Lorrain

[742] In E. de Lépine, *Lettres à Louis Foucquet, 1655-1656,* cité par Pierre du Colombier dans son intervention *Poussin et Claude Lorrain* in *Nicolas Poussin*, actes du Colloque du CNRS à Paris en septembre 1958, *op. cit.,* p.48. Il est vrai que Gaspard Dughet, son beau-frère et paysagiste de renom, devait, dans une correspondance personnelle, annoncer au même Fouquet « la mort du fameux Poussin » en l'assortissant de ce commentaire : « ou plutôt de la peinture elle-même » (également cité par Pierre du Colombier, idem, p. 49).

La présence du temps au cœur de l'œuvre de Lorrain semble aujourd'hui universellement reconnue, même s'il faut peut-être y voir l'effet d'une sensibilité particulière à ce qui constituait l'un des quatre « incorporels » des stoïciens. En introduction des actes d'un colloque spécialisé, Pamela Askew, du Vassar College de Poughkeespie-New-York, présentant brièvement le peintre, propose cette remarquable synthèse : « Synthétisant au plus haut degré une observation sensible de la réalité immédiate de la nature avec les idées classiques de beauté et d'harmonie, l'approche picturale du paysage par Claude présentait une nouvelle vision du monde naturel. Il s'agissait d'un monde de ciels hauts et ouverts, et de lointains concrètement atteignables, dont les élévations, les profondeurs et la lumière imperceptiblement modulée impartissaient de nouvelles dimensions émotionnelles au cours et au sens de la vie sur terre. Pour la première fois, la véritable aperception de la nature par l'homme était montrée comme évoquant sa destinée, le liant comme un observateur conscient et un participant intuitif, à un ordre cosmique, fondé empiriquement et conçu hors du temps. » Le compte des mots connotant ou dénotant le temps dans ce texte n'est même pas à faire[743].

Pour Pierre Rosenberg, à propos de Canaletto, « cette vision d'une "vérité absolue", idéale, classique, qui vise à l'éternité, rejoint celle d'un Claude Lorrain… »[744] Dans le catalogue de l'exposition de Paris, p. 206, à propos d'un des tout derniers ports de Lorrain, la *Vue de Carthage avec Didon et Enée*, H. Diane Russel note que l'adjonction de ce port, « non exigé par le texte de Virgile, apporte la même signification qu'auparavant l'architecture – le concret – suggère le connu ; la mer et le thème du voyage, essentiel dans l'*Enéide*, évoquant l'inconnu, l'ineffable, l'avenir ». Quelle que soit l'acception du mot temps, celui-ci est omniprésent dans l'œuvre de Claude Gellée dit le Lorrain. Notre sentiment est même que, alors que le paysage de Patinir exprime l'étonnement, au sens de Mme Heersch, devant le basculement du monde de l'éternité dans le temps, celui de Lorrain semble ambitionner un retour vers l'éternité. Et son réalisme, certes étrange, est tel qu'on ne peut évoquer à son sujet de nostalgie de l'éternité mais bien d'un retour à celle-ci. L'intérêt particulier du travail de cet immense artiste qui a su concilier à un niveau extrême et rare l'élégance et la poésie, éléments qui sans s'opposer ne se conjuguent pas nécessairement, est, sur cette question du temps, le rôle

[743] in *Claude Lorrain 1600-1682 : a symposium, op. cit.*, p. 9.
[744] In *De Raphaël à la Révolution, les relations artistiques entre la France et l'Italie,* Editions Skira, Paris, 2005, p. 146.

assigné à la lumière[745]. Et si Lorrain exprime une nostalgie, c'est celle d'un « âge d'or » humain, comme l'estime Charles Blanc : « Chez Claude, la nature est moins grave et ses aspects nous rappellent plutôt les époques primitives, temps fortunés où la terre de Saturne appartenait à la poésie et le cœur des hommes à l'amour. (...) Ses paysages sont ceux de l'âge d'or, et d'un âge d'or encore ignorant de sa chute à venir. »[746]

Dans son chapitre « L'interprétation des œuvres de Claude Lorrain » de l'introduction du catalogue de l'exposition parisienne de 1983, H. Diane

[745] Pour H. Diane Russel dans le catalogue de l'exposition de Paris et à propos d'une *Vue d'un rivage avec enlèvement d'Europe* (Fort Worth, Texas, Kimbelle Art Museum) : « Dès ses premières œuvres connues, Claude Lorrain avait utilisé la lumière et la couleur pour réaliser un milieu atmosphérique, mais ici il se confond pour la première fois avec l'évocation de l'espace. » Le génie de la lumière non seulement comme baignant mais comme « informant » le paysage, constitue de toute évidence l'attrait le plus immédiat et le plus reconnu de Lorrain. La systématisation de cette technique nous paraît presque inévitable dans les paysages se combinant avec une marine, *a fortiori* dans les seules marines lorsque celles-ci ne font pas une place déterminante à la description de navires ou de rivages. C'est elle qui conduira Turner au lyrisme mais surtout à l'informalisme que l'on sait et dont, évidemment, Claude Lorrain s'est bien gardé à supposer que l'intention ait pu lui en venir. Lorrain est néanmoins largement porteur d'« effets » de lumière puisque cette expression apparaît même dans l'intitulé donné à plusieurs de ses œuvres. Cette maîtrise dans l'utilisation de la lumière résulte assurément d'un certain classicisme, voire, paradoxalement, d'un certain rigorisme esthétique qui, entre autres choses, devait le rapprocher spontanément de Poussin. De même que Poussin cherche manifestement à maîtriser (dans les différents sens de ce terme) le formalisme de la couleur, Lorrain maîtrise celui, sans doute plus complexe et plus séduisant encore, de la lumière. Et ceci à un point tel qu'il a pu « orienter les vues de ses successeurs vers le romantisme » estime encore H. Diane Russel dans son commentaire du *Capriccio pastoral avec l'arc de Constantin* (Collection du duc de Westminster), p. 184. Elle note alors également, à notre avis très justement, que ce tableau « s'apparente plus aux œuvres d'artistes du XVIIIe siècle », mais sans dire s'il s'agit d'un point faible, d'autant que sont donnés en exemple Canaletto, Robert et Pannini. Enfin, notons que la représentation directe et intentionnelle du soleil par Lorrain, avec les effets de lumière qui en résultent, constitue à ses yeux une « révolution » qui fit de lui « un paysagiste qui alla très loin » et qui « semble donc l'opposer à Poussin à l'intérieur du classicisme, comme le grand peintre du paysage temporel au maître du paysage intemporel » (*op. cit.*, p. 398). On remarquera que la formulation ne permet toutefois pas de décider catégoriquement lequel est lequel en matière d'intemporalité et ce d'autant que Lamblin, quant à lui, insiste sur la permanente dimension d'intemporalité chez Lorrain, impression due aux lumières mais aussi aux effets de lointains. Notons également que pour Lamblin, le classicisme d'un peintre comme Seurat, « rationnel s'il en est, prolonge celui de Poussin et convertit l'impressionnisme en une peinture ennemie du devenir » (p. 400).

[746] In *Ecole française*, *Claude le Lorrain*, p. 10, cité par Mme Mark Pattison in *Claude Lorrain, sa vie et son œuvre*, Bibliothèque internationale de l'art, Librairie de l'art, Paris, 1884, p. 185. On notera que, selon certains de ses commentateurs, les ruines sont peu nombreuses chez Lorrain. Dans *Ideal Landscape*, *op. cit*., p.38, Margaretha Rossholm Lagerlöf estime même qu'une des raisons du succès de Lorrain et de son acceptation sur la scène théorique fut d'« inclure de splendides constructions en parfait état au lieu des petites ruines dispersées qui animaient les scènes pastorales. Palais royaux, temples et statues appartenaient à l'enrichissement de la scène tragique et Claude permet à de tels éléments de dominer certaines de ses plus belles œuvres, tandis que dans ses paysages, Poussin combinait parfaitement l'architecture dessinée dans le style le plus élevé avec des actions précises en premier plan, la peinture classée "de paysage" passant ainsi au rang de scènes tragiques ». Ainsi sa nostalgie ne s'exprime-t-elle pas sur un mode antiquisant mais sur un mode étrangement actuel. Recherchant la place de « l'idée de renaissance du monde ancien » chez Lorrain, elle estime que si nous n'avons aucune idée sur une éventuelle fréquentation des philosophies naturelles et historiques du monde classique par Claude, « l'idée du retour de l'Age d'or ne pouvait que lui être familière. Recréait-il ce rêve dans ses peintures ? » (p. 183).

Russel souligne l'importance ainsi conférée au temps par le Lorrain à partir de deux éléments. Elle évoque d'une part « le thème du voyage », thème dont elle constate qu'il réapparaît « tout au long de son œuvre » au point, d'ailleurs, de constituer « le seul exemple chez lui d'un grand thème qui serve de lien à autant d'œuvres ». Elle souligne, d'autre part, « la compréhension du temps », thème auquel serait bien sûr lié le premier « dans la mesure où il est lié à l'espace »[747]. Elle estime ainsi que « croire au mouvement – ou au mouvement potentiel – de ces vues de rivière de Claude signifie produire un déroulement dans le temps ». Et de noter que « la suggestion du temps qui passe se développa dans les œuvres de Claude au fur et à mesure qu'il poursuivait son étude de la lumière; celle-ci devint bientôt pour lui le principal moyen d'exprimer cet écoulement »[748]. Au delà de cette constatation générale à laquelle nous ne pouvons qu'adhérer, nous ne partageons pas nécessairement les conclusions tirées par la spécialiste américaine. Ainsi estime-t-elle que « lorsqu'il créait des tableaux en pendants évoquant des heures différentes, en particulier ceux où la lumière du matin contraste avec celle du soir, montrant le soleil dans l'un des deux au moins[749], Claude mettait l'accent sur la fuite continuelle du temps ». Est-ce si sûr ? Par la succession

[747] In *Claude Gellée dit Le Lorrain*, catalogue de l'exposition de Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1983, p.92. Dès lors, il est particulièrement intéressant de lire sous la même plume, p.146, que le peintre « exécuta plus de dessins et de tableaux sur le thème de la fuite en Egypte ou du repos en Egypte que sur n'importe quel autre sujet (…) ». Le thème dut avoir pour l'artiste une signification spéciale qui nous reste inconnue, mais en tout cas une chose paraît évidente : la fuite en Egypte était pour Claude un voyage, ou peut-être « le » voyage par excellence, celui dont tous les autres dérivaient. Les fuites en Egypte de Lorrain présentent souvent de nombreux caractères communs avec celles de Patinir : personnages au premier plan, différents types de bouquets d'arbres dont généralement un isolé, rivière disparaissant, lointains montueux, ponts (« un lieu commun dans les paysages de Claude », H. Diane Russel, catalogue p. 186), ciel serein mais nuageux. Si une belle sérénité caractérise ainsi – et aussi – ces œuvres, la grande différence iconographique réside dans la présence d'un ou plusieurs anges et une activité beaucoup plus nonchalante et distante de Joseph (qui, dans celui de Cleveland, est presque allongé en retrait en train de lire). Concernant cet intérêt de Lorrain pour le thème de la fuite en Egypte, signalons aussi que Roland Recht y voit, dans le catalogue de l'exposition *Le Sentiment de la nature dans l'art occidental*, une possible mise en relation avec « l'épisode demeuré en partie mystérieux de l'adoption d'une petite orpheline » par le peintre lui-même (p. 26).

[748] *Idem*, p. 94

[749] Quand les *affetti* étaient une préoccupation centrale de Poussin, l'un des objectifs de Lorrain fut peut-être, c'est du moins le sentiment de Sandrart et d'autres commentateurs, de parvenir à restituer la division des heures chez les Romains de l'Antiquité, au moins celles du jour et de la soirée. La sensibilité romaine s'était élevée à un haut degré et distinguait : *gallicinum* (chant du coq et reprise du travail), *diluculum* (point du jour), *mane* (le matin), *ad meridiem* (vers midi), *de meridie* (après-midi), *suprema* (coucher du soleil), *vespera* (le soir), *crepusculum* (crépuscule), *prima fax* (première torche), les autres étant *concubium* (nuit avancée), *intempesta nox* (nuit profonde), *media nox* (milieu de la nuit). Les divisions du jour avaient donc considérablement progressé au regard de celle d'Hésiode (soir et matin) et d'Homère (début, milieu et fin de la nuit, début, milieu et fin du jour), les Perses anciens connaissant cinq périodes : l'*aurore* (du milieu de la nuit au lever du soleil), le *temps du sacrifice* (jusqu'à midi), la *pleine lumière* (jusqu'au coucher du soleil), le *lever des astres* (jusqu'à la première apparition des constellations, le *temps des prières* (de la nuit tombée au milieu de la nuit). La division du jour en heures fut découverte par les Hébreux lors de la captivité à Ninive et à Babylone.

du cycle des saisons, cette fuite continuelle du temps revient perpétuellement sur elle-même. La question qui nous semble posée, pour Claude Lorrain comme pour Poussin, est donc bien de savoir si cette conception du temps est linéaire (judéo-chrétienne) ou cyclique (stoïcienne et donc potentielle « païenne »)[750]. Peu d'artistes, en effet, nous semblent parvenir à exprimer un tel sentiment d'ataraxie que Lorrain, une sorte de quiétisme profane (ou « païen » ?), Nicolas Poussin paraissant plus fidéiste. Enfin, il nous semble que le thème du temps, assurément récurrent chez Lorrain, peut encore être repéré à l'aune d'autres thèmes qui enrichissent l'esthétique du temps. En particulier, il nous semble que Lorrain propose une approche du temps très peu moralisante, d'une immanence profonde et ceci, bien évidemment, d'une façon fort peu didactique.

Immanence ou transcendance ? La question est abordée par Margaretha Rossholm Lagerlöf en ces termes : « La nature dans les paysages idéals est une nature ordonnée, imprégnée d'une suprême harmonie d'équilibre, rythme, ordre spatial et lucidité. Cette harmonie peut-elle être interprétée comme l'expression visible d'une dimension transcendantale, d'une divine volonté ou raison dépassant les bornes du percevable ? »[751] Cette affirmation-interrogation se situe dans un chapitre intitulé « Nature, God, "Idea" and Harmony : the Ideal Landscape and Metaphysics ». L'intention est donc philosophique et l'auteur cherchera notamment, dans ce chapitre, à situer les trois artistes dans le champ épistémologique de leur époque. Il convient pourtant de s'arrêter sur certaines formulations, en particulier celle de paysage idéal elle-même. Difficile, plus encore ici qu'ailleurs, de ne pas lui trouver un caractère tautologique, les qualités conférées à ce paysage dérivant directement des attributs qui ont permis de l'instituer. C'est donc bien une harmonie dans les champs spécifiques de l'équilibre (presque un pléonasme ? l'ordre doit être ordonné pour être ordre etc.), du rythme, de l'ordre spatial et de la clarté qui dénoterait l'harmonie dans la nature. Au passage, on note que toutes ces qualités sont stables depuis le paysage patinirien : clarté – autrefois obtenue par une position « vue d'oiseau » – rythme - autrefois obtenu par les alternances de coloris et de « coulisses » –

[750] H. Diane Russel signale que « les artistes du XVIe et XVIIe siècle ont exprimé le temps de diverses façons. On trouve à foison les références au *memento mori*, thème issu de l'imagerie médiévale : la vie est brève et les réalisations de l'homme sont la proie du temps, la gravure fameuse de Salvator Rosa [*Démocrite méditant*] en donne un exemple. C'était un sentiment bien ancré et souvent exprimé, mais découragé par l'Eglise, que le passé du monde tel que le reflétaient les ruines de l'Empire romain, jadis si puissant, prouvait la vanité et la futilité des entreprises humaines ».

[751] In *Ideal Landscape*, *Annibale Caracci, Nicolas Poussin, Claude Lorrain*, *op. cit.*, p. 185.

ordre spatial – la belle structure du paysage patinirien : collines - estuaires - ciels ; seul l'équilibre est peut-être une composante réellement nouvelle, c'est la nature « domestiquée » évoquée plus haut, c'est l'angoisse patinirienne surmontée grâce, sans doute, à un stoïcisme plus assumé[752].

Outre le caractère éventuellement tautologique, on doit aussi relever une conception implicitement réductrice de la « nature » ramenée à de l'étant essentiellement visuel et externe et, finalement, à des paysages au sens en effet devenu courant de ce terme. Nous sommes loin, du moins en apparence, des forces de la vie, des moteurs intimes. Pour trouver à cette interrogation une dimension réellement métaphysique, terme imprécis et au contenu très variable selon les auteurs, il faut envisager une éventuelle interrogation sur une volonté transcendante comme origine de cette « harmonie naturelle », et ceci non sans rappeler que, semble-t-il, Lorrain qui « dessinait et peignait beaucoup sur le terrain » opérait en fait pour ses oeuvres finales un véritable assemblage à partir des meilleurs éléments ainsi relevés[753].

[752] Le fait que, dans son testament, Lorrain ait demandé que soient célébrées un grand nombre de messes à son intention nous paraît plus relever de l'angoisse *ante mortem* que d'une foi véritable dont son œuvre relève fort peu la trace. Notons également que, pour Margaretha Rossholm Lagerlöf, au regard de ceux de Poussin, les clients de Lorrain cherchaient « un plaisir plus sensuel – choix typique d'une élite puissante » par opposition à l'art de propagande religieuse réalisé pour « une bourgeoisie n'ayant d'autre légitimité que la moralité et la compétence ». Cette bourgeoisie plus austère trouve, elle, dans Poussin, « une expérience de l'harmonie et de la clarté recouvrant une sorte de malaise ; elle choisit une expérience personnelle d'un destin émouvant (*moving*) et tragique. En incluant Poussin dans leurs collections, ils affichaient quelque chose de leurs propres attitude, goût et idéologie », à savoir « la philosophie morale des Stoïciens et un intérêt certain pour l'Antiquité », in *Ideal Landscape, op. cit*., p. 75. Sans reprendre à notre compte l'idée de « fuite » régressive trouvée par certains dans le paysage selon Ritter qui s'insurge contre cette critique aux romantiques, il nous semble y avoir chez Lorrain un repli imaginaire dans le mythologique, Nicolas Poussin exprimant dans ses constructions comme dans ses écrits une intension plus forte. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il nous paraît personnellement impossible d'évoquer un esthétisme radical de Poussin alors que c'est assurément le cas de son collègue et ami Lorrain et sans doute de sa clientèle. Et c'est sans doute cette présence tant explicite qu'implicite de la morale, qui permettra son exhumation rapide à l'époque révolutionnaire et sa permanence dans la culture républicaine.

[753] Selon Joshua Reynolds, Claude Lorrain « était convaincu que prendre la nature telle qu'on la trouve produit rarement de la beauté » (IVe *Discourse on Art*, 1771, cité dans le catalogue de l'exposition de Nancy *Turner et Lorrain,* op. cit. p. 19). Ce qui n'empêche assurément pas Baldinucci d'estimer que « la force de cet artiste est d'avoir su imiter d'une manière merveilleuse, et jusqu'ici jamais atteinte, ces accidents de la nature qui produisent des vues du soleil, particulièrement sur la mer ou les cours d'eau, au lever et au coucher du soleil, et, dans la description de ces effets on voit des choses de sa main qui vont au-delà de tout ce que l'on peut imaginer et qui défient toute description en mots... Il donne à la mer une coloration des plus naturelles et, à cet égard, là ou son génie brille le plus, c'est dans les variations qu'il introduit dans la couleur en fonction des belles et nombreuses observations qu'il a faite d'après nature des changements et variations de l'atmosphère et de la lumière » (cité dans catalogue de l'exposition de Nancy, p. 18). Egalement cité, p. 16, Turner pour qui (dans ses *Backgrounds*) « La beauté n'étant pas la beauté tant qu'elle n'est pas définie, ni la science tant qu'elle n'est pas révélée, nous devons nous demander comment il a pu atteindre de tels pouvoirs sinon par l'étude constante des parties de la nature. Car s'il n'avait pas ainsi étudié les parties, il se serait

En fait, nous sommes renvoyés à deux questions distinctes : l'existence d'une volonté divine à l'origine de cette harmonie, le caractère « transcendant » de cette dernière. Ces deux question ne sont évidemment pas indifférentes l'une à l'autre : les (prétendues) beauté ou harmonie du monde ont de tout temps été invoquées comme preuves de l'existence même de Dieu (le grand architecte), ce même Dieu introduisant de lui-même dans le monde cette beauté par une intervention directe donc transcendante. Or, rappelons-le aussi, les notions d'ordre du monde ou d'harmonie universelle sont souvent invoquées, quant à elles, comme relevant d'un ordre immanent (ou devenu tel). L'hypothèse alors implicitement posée serait celle de cette beauté comme dénotant une présence active de Dieu en tant qu'ordonnateur permanent de l'harmonie universelle, ou, autre possible, celle d'une beauté dénotant une intervention divine mais lointaine, définitive et universelle telle que la nature, au moins regardée d'une certaine façon, puisse être considérée comme désormais perpétuellement porteuse de cette harmonie et perpétuellement agie par elle. Certes sur la base d'une création initiale transcendante, nous serions, avec cette seconde hypothèse, devant une nature naturante d'elle-même sur ce principe de beauté, donc devant une immanence.

Pour John Rupert Martin, « le naturalisme de l'art du XVIIe siècle est encore inextricablement lié à une vue métaphysique du monde. C'est pour cette raison que les objets familiers du monde visible peuvent être considérés comme les signes d'une réalité supérieure, *invisible* », cette reconnaissance de « deux formes différentes d'être » constituant « une victoire du matérialisme »[754]. Margaretha Rossholm Lagerlöf dresse, quant à elle, un subtil inventaire, du point de vue des artistes, de sept philosophies de la nature nettement présentes à l'époque des peintres objets de son ouvrage : théorie scolastique médiévale, platonismes, aristotélisme, néoplatonisme, stoïcisme, épicurisme et introspection cartésienne qu'elle estime répercutée par Pierre Charon dans son *De la Sagesse* dont on sait qu'il a été lu par Poussin et dont celui-ci a dû parler à Lorrain, petit lecteur semble-t-il. Elle note que ces tendances sont souvent combinables sur certains plans, notamment éthique et pas sur d'autres (ontologiques). Au terme de cet inventaire, elle estime que les théories aristotéliciennes, stoïciennes et naturalistes sont

contenté de simples sujets et nous n'aurions pas, comme c'est le cas aujourd'hui, des tableaux composés de morceaux mais des tableaux de morceaux ».

[754] In *Baroque,* New-York-Londres, 1977, cité par Magaretha Rossholm Lagerlöf in *Ideal Landsacpe, op. cit.*, p. 185.

« pertinentes pour le paysage idéal. C'est alors une question de tendances qui limitant plus ou moins la dimension métaphysique ou, au moins, la contrebalançant par un élément tout aussi puissant de sensible ou de physique »[755]. Elle pense toutefois que l'aristotélisme aurait pu être perçu comme « flatteur » par les artistes en ce qu'il aurait pu leur revenir d'être ceux « qui représentent la nature comme elle devrait être » en devenant ainsi les « co-créateur avec Dieu »[756]. Elle signale toutefois, hypothèse favorisant une conception immanente, que, nonobstant la présence de nombreux dieux ou nymphes, etc., au demeurant fort anthropomorphes et souvent légèrement ridicules (*slightly ridiculous*) « peu de paysages idéaux suggèrent un élément de supranaturel (*supernatural*) *».* Elle en déduit que « le paysage comme genre était associé à la nature sur notre terre et la vie biologique qui y fleurit »[757]. Est-ce à dire qu'il n'est pas vraiment métaphysique ? Le paysage idéal ne serait-il qu'une préfiguration de *Maisons et jardins* ? Une fois encore, il faut, au contraire, constater la place majeure dans l'étant de la nature physique agissante, même perçue à traverser ses phénomènes externes et visuels, et relever que, en tant qu'idéal, elle serait caractérisée par une harmonie et un ordre, c'est-à-dire des éléments qui, par définition, n'ont de sens que dans la durée, et non la durée ressentie, mais le temps lui-même.

Cela n'empêche pas Lorrain d'être lui aussi (justement ?) sensible à l'instant, même si c'est dans un autre registre. C'est ce que constate, avec un enthousiasme qui n'est peut-être plus de mise, Mme Mark Pattison : « Même dans des compositions telles que le *Soleil levant,* où le sujet paraît se rétrécir de tous côtés, perce l'intention de faire valoir le moment où les deux rives du port seront trouées tout d'un coup, comme les murs d'une prison, par l'éclat aveuglant de la lumière, une lumière large, puissante, pleine d'espérance comme le serait une parole de Dieu »[758]. Pour Baldinucci, son premier biographe, « la force de cet artiste est d'avoir su imiter d'une manière merveilleuse, et jusqu'ici jamais atteinte, ces accidents de la nature qui produisent des vues du soleil, particulièrement sur la mer ou les cours d'eau, au lever et au coucher du soleil, et, dans la description de ces effets, on voit

[755] *Idem*, p. 189 (traduit par nous). Cette citation éclaire sur le sens du mot « métaphysique » dans cet ouvrage, terme qui semble désigner une intervention divine, à tout le moins celle d'un principe spiritualiste. Dans un autre passage et comme d'autres auteurs, Mme Lagerlöf commence d'abord par considérer les stoïciens comme des matérialistes avant de se corriger en signalant qu'ils reconnaissent, à la différence des épicuriens, un principe spirituel agissant mais qui « fonctionne douillettement [*snugly*] à l'intérieur de leur système matérialiste ».
[756] *Idem*. p. 188.
[757] *Idem*. p. 188.
[758] In *Claude Lorrain, sa vie et son œuvre*, Bibliothèque Internationale de l'Art, Librairie de l'art, Paris, 1884, p. 169/70.

des choses de sa main qui vont au-delà de tout ce que l'on peut imaginer et qui défient toute description en mots... Il donne à la mer une coloration des plus naturelles et, à cet égard, là ou son génie brille le plus, c'est dans les variations qu'il introduit dans la couleur en fonction des belles et nombreuses observations qu'il a faite d'après nature des changements et variations de l'atmosphère et de la lumière »[759].

Cette présence de l'instant chez Lorrain, plus encore que chez Poussin, paraît nous obliger à nous éloigner de la philosophie savante et à essayer de percer le mystère particulier de ce peintre. Dans le catalogue de l'exposition de Nancy *Turner et Lorrain*, Michael Kitson relève que si « dans la dernière partie du siècle, le Lorrain sera considéré comme un représentant du beau, par opposition au pittoresque et au sublime », l'époque romantique va, elle, « apprécier la dimension magique et mystérieuse » de ses œuvres[760]. Contemporaine de cette période romantique, Mme Mark Pattison ne cherche pas à cacher sa sensibilité pour ces mystères. Leur première forme est une certaine indicibilité. Pour cet aveu forcément difficile à un commentateur, elle s'appuie sur une citation de M. de Triqueti : « On peut décrire si mal que ce soit un Poussin ; mais Claude échappe à la description. »[761] Mme Pattison donne ainsi sa version du problème : « En parcourant la campagne seul du matin au soir, Claude a surpris la vie intime de la nature et a partagé ses plus secrètes agitations »[762], tout ceci, on vient de le voir, en évitant le pittoresque et (presque) le sublime. L'œuvre de Lorrain ne relèverait donc pas d'un formalisme superficiel même parfait, il y aurait chez lui un intérêt pour ces forces intimes de la nature, même réduites à l'état de simples palpitations ou vibrations. Le calme de surface serait l'expression d'un calme ontologique, sinon constaté du moins jugé, semble-t-il, possible, voire en puissance, paradoxe évidemment profond. Une des questions posées par Lorrain nous

[759] Cité dans le catalogue de l'exposition de Nancy *Turner et Lorrain* p. 18.
[760] *Idem*, p. 19
[761] *Idem*, p.185. Notons que dans *Peinture et temps*, dans les chapitres conclusifs qu'elle a rédigés après le décès prématuré de son époux et à propos de l'impressionnisme, Bianca Lamblin envisage « une profonde parenté de la peinture impressionniste avec la musique, c'est-à-dire avec la temporalité elle-même, le temps se glisse dans la matière du tableau, la matière est temps », *op. cit*., p.454.
[762] *Idem*, p.183. Elle avait supputé p. 132 : « Peut-être faut-il venir du nord pour bien sentir le midi ; (...) Peut-être Claude, s'il avait été un méridional, n'aurait-il pas su nous interpréter le ravissement qui s'empare de ceux qui rêvent au pays du soleil, ce ravissement vague qui dénote le moment où s'accomplit le mystère de l'union de la nature avec l'homme ». Plus tôt, p.28, « A Claude revient l'honneur d'avoir vu, en plein XVIIe siècle, un coin de la nature agreste (...). Claude s'enfonçait dans les bois ou se perdait dans la contemplation des horizons lointains ». Opposable au sublime mais déjà bien proche.

paraît être de savoir si, avec lui, nous entrons dans la sphère de la « pure » sensibilité ou s'il reste encore chez lui une authentique option sur la nature des choses. Le fait que l'un des peintres les plus manifestement influencés par Claude soit l'Anglais Turner au lyrisme flamboyant, et qui pousse l'effet à l'extrême, inciterait à la prudence.

Mais le temps, notion floue s'il en est, recouvre, en fait, un ensemble complexe et varié d'objets de sensation, de vécu. Et le paysage héroïque de Poussin, derrière une sérénité apollinienne peut-être trompeuse, nous en propose un assemblage d'une rare subtilité. Il revient à Margaretha Rossholm Lagerlöf de décrire avec perspicacité cet entrelacs immatériel : « La progression du lointain jusqu'au premier plan immédiat peut être perçu selon un axe du temps : de la matière élémentaire immobile jusqu'aux monuments d'un monde civilisé, et finalement jusqu'à ce sommet de civilisation, d'action humaine. Ou, comme une légère variation dans la dimension du temps, nous pourrions envisager une progression allant d'un état éternel ou statique dans le lointain, jusqu'au déploiement de la structure des différents civilisations ou âges ; le début du plan intermédiaire embrasse les évènement quotidiens, le premier plan les moments essentiels, les décisions fatales, la frontière entre vie et mort. » Une seul commentaire : oui, Madame, envisagez ! D'autant qu'un spécialiste du XVIIe siècle français, Michael Kitson, fait plus que nous y inviter. Dans son étude *Le dix-septième siècle français*, s'intéressant au distinguo entre paysage héroïque et paysage pastoral chez de Piles, puis à la notion de paysage idéal et « naturaliste » (notamment au sens de ce second mot au XIXe siècle), il fait les observation suivantes. D'une part il relève que le terme *héroïque* est un terme plus précis que le moderne *idéal* parce qu'« il ne dénote pas seulement un procédé général de sélection et de beautification [*beautification*] mais la substitution complète d'une nature artificielle par une nature artificielle, supérieure qui retient des liens avec l'imprédictibilité et la fugacité de la nature ». Or, peu après cette première évocation du temps comme composante intrinsèque du paysage classique, le grand commentateur de Lorrain souligne que « dans un paysage héroïque, les édifices classiques dominent une construction de la nature sans localisation précise et intemporelle dans laquelle tous les signes du changement – croissance, détérioration, saisons, météorologie [*weather*] – n'ont pas été éliminés mais intellectualisés [*intellectualised*] »[763]. Cette observation sur le paysage héroïque vaut assurément aussi pour le paysage dit « pastoral » ?

[763] In *Studies on Claude and Poussin, op. cit*., p. 194.

Curieusement, c'est Michael Kitson lui-même qui, juste avant de souligner la dimension supplémentaire [*additional*] du paysage héroïque, nous en administre la démonstration en constatant à propos de cette classe d'œuvres que « si l'architecture, dans ces tableaux ne consiste pas en davantage que des *fermes* et des *moulins à eau* toujours placés au second plan ou au lointain, *ruines* informes, la pureté du monde pastoral n'est pas perturbée »[764]. Ruines, fermes liées à l'activité hautement cyclique de l'agriculture et surtout moulin à eau, *a fortiori* tous placés en dehors de la zone anecdotique et narrative mais en fond structurant, peut-on imaginer « présence réelle » plus manifeste (même si elle plus modeste) de la temporalité… et pourtant non seulement non relevée par notre auteur mais curieusement occultée puisqu'il ne va la conférer explicitement qu'au paysage héroïque[765]. Parmi les plus intéressantes tensions iconologiques des œuvres constituant le paysage classique figurent donc celle s'exerçant entre une nature omniprésente et intensément corporelle et une évidente problématique du temps, incorporel, mais aussi celle de la présence d'un temps évidemment parménidien au sein d'un genre si imprégné de pensée stoïcienne où temps cyclique, conflagration et renaissance du cosmos occupent une place déterminante.[766] Mais peut-être

[764] *Idem,* p. 196.

[765] Pourquoi ? Le paysage dit pastoral ne serait-il pas digne de cette intellectualisation métaphysicienne évoquée plus haut ? La perception spontanée de la nature de Michael Kitson est-elle, pour reprendre une expression fréquemment employée par lui, « consciemment ou inconsciemment » défavorable à une présence réelle de la métaphysique en son sein ? En revanche, nous trouvons moins convaincante l'observation faite p.196, selon laquelle le contraste entre majestueux édifices anciens et nature vivante est un contraste symbolique, « car si les édifices évoquent le passage du temps, la nature, qui se renouvelle constamment, est éternellement présente » (p. 196). En fait, nous sommes peut-être ailleurs, c'est-à-dire dans une opposition entre temps humain et nature autonome, soit déjà une problématique du sublime. Nous adhérons pleinement, cependant, à l'observation faite dans les lignes qui suivent immédiatement et selon laquelle « en idéalisant la nature, en particulier dans le premier plan, et en enveloppant simultanément le paysage et les édifices dans une même lumière adoucissante, il introduit l'harmonie dans l'ensemble du tableau et crée une représentation dans laquelle passé et présent sont entrelacés » (p. 197). Outre l'insistance renouvelée sur une problématique du temps dans le paysage classique, nous y voyons surtout l'expression du rapport complexe transcendance / immanence dans ce genre (p. 197). L'analyse de certaines œuvres conduit Michael Kitson à estimer que l'expérience de la nature « appartient au présent ». Il évoque, enfin, le génie artistique comme moyen de résorber une telle tension (« Les peintures de la maturité de Claude expriment cette relation de façon spécialement poignante [*peciularly poignant*] ». Mais la question est alors posée de savoir s'il s'agit d'un simple tour de passe-passe graphique ou si l'esthétique est bien un lieu pertinent et fécond pour une résorption effective de telles apories.

[766] Michael Kitson souligne à quel point de Piles ignorait « les soubassements intellectuels des paysages héroïques de Poussin » qu'il considère, surtout pour les derniers, comme des « allégories de la génération et de la dégradation naturelles et basées sur les théories courantes à l'époque de Poussin, juste avant le début de la science moderne « (*op.cit.*, p. 200-201). Signalons ici que Patrick Dandrey, auteur, entre autres, de *Les Tréteaux de Saturne, la mélancolie à l'époque baroque* (Paris, Klincksieck, 2003), interrogé le 22 décembre 2006 matin sur France Culture (émission *Les Chemins de la connaissance*), a estimé que le XVIIe siècle était marqué par l'immense confrontation entre deux conceptions du temps : la conception circulaire du temps et celle de la flèche. On en regrettera d'autant plus que cet ouvrage, largement consacré au théâtre, ne comporte presque aucune allusion au monde de la

la présence toujours discrète quoique quasi-constante de la menace et de l'imminence de l'instant fatal doit-elle être considérée comme le lieu et l'opérateur de reconnaissance et de résorption de cette contradiction. Horst Günther éclaire ces tensions. D'une part, il rappelle que « la poésie baroque s'était grisée de vision de la violence du temps et de la puissance de l'instant, d'une violence généralement destructrice, contre laquelle dans l'instant, dans le «clin d'œil", s'affirme tout au plus la faculté d'en prendre conscience et de pressentir l'éternité »[767]. D'autre part il observe que ce qui était « autonome » au début du XVIIe siècle, c'était « le sentiment d'être entièrement livré au temps et de le ressentir comme quelques chose d'essentiel et de vivant comme une source de destruction »[768].

peinture.

[767] *Op. cit.*, p. 201.

[768] *Idem*, p. 200. Nous nous permettons de poursuivre cette citation : « Ainsi le temps n'est-il plus comme pour l'Antiquité, un mode dérivé, secondaire, de l'éternel. Il est, au contraire, en rapport avec les théories physiques (Gassendi) et biologiques (van Helmont) d'un temps absolu, pourvu des attributs de Dieu et désigné comme infini et tout-puissant ».

Chapitre 14.
Paysage et incorporel

Montrer le monde c'est montrer le temps

Le paysage a longtemps été dans la hiérarchie académique qui s'est progressivement instaurée, l'un des genres picturaux les plus mineurs - et « le moins dangereux » selon Borromeo. Dans son *Court traité du paysage* et après tant d'autres, Alain Roger s'intéresse à l'invention de la fenêtre paysagère dans les portraits flamands et lui confère une importance déterminante : « Seul le passage par une *veduta*, paradoxal en apparence puisqu'il se paie d'une réduction, voire d'une miniaturisation, permet en isolant ce dernier, de l'instituer en paysage. »[769] On peut aussi suggérer que la fenêtre permettait de circonscrire l'invasion du paysage dans l'image telle qu'elle se manifestait dans la miniature. La place de la miniature dans l'émergence du paysage – et sans doute d'autres éléments picturaux, notamment la composition - paraît en effet sous-estimée. Cette place du paysage y avait bien sûr exigé des prouesses graphiques. La question qui semble surtout devoir être posée est l'extension de la précédente : de quoi la réduction d'un bout de paysage (minuscule ou « cosmique » on a vu que c'est souvent, paradoxalement la même chose) est-elle l'« institutionnalisation » ? De la nature ? On a vu que ce n'est pas si sûr tant la nature est encore une notion imprécise, peu « dépeignable ». Et dépeindre la nature n'a d'ailleurs pas été revendiqué ou très tardivement : cette notion de nature, même naturée, est alors très éloignée de ce que « recouvre », si l'on ose dire, la notion de paysage. Même si de nouvelles théories apparaissaient, la période concernée par notre travail est celle où l'on professait que « l'univers était animé, que chaque chose avait sa vie particulière et que, par suite, à côté de ses propriétés élémentaires, il convenait de considérer ses qualités occultes»[770].

[769] In *Court traité du paysage,* Gallimard, Paris 1997, p. 74.

[770] In *Histoire des sciences,* Pierre Rousseau, Paris, Fayard, 1965, p. 153. On sait que l'on doit à Pierre Rousseau la formule sévère selon laquelle, par sa réaction contre l'aristotélisme scolastique et son retour au néoplatonisme et à ses doctrines hermétiques, « l'humanise freine la science » (p.149). Quant à l'admiration des belles-lettres, elle « mettait des œillères et empêchait de concentrer l'intérêt sur la seule nature » (p. 174). Il en conclut à « l'échec de la Renaissance » (p. 173). Il faut pourtant rappeler ici l'observation déterminante d'Aristote selon lequel « la nature est principe de mouvement et de changement » (in *Physique*, Livre III, chap. I, traduction de Pierre Pellegrin, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p.159).

Ainsi, même si c'était le cas, peindre quoi, au juste, sous ce nom de nature ? A l'époque de Patinir, ce terme n'a, rappelons-le, aucunement le sens que nous lui donnons aujourd'hui[771]. Ceci affecte nécessairement la notion même de paysage. Cette « nature » est animée et, notamment, d'un perpétuel mouvement métamorphique. On se rappelle aussi que l'invention du gnomon, l'ancêtre du cadran solaire, l'un des premiers instruments « cosmique » de mesure du temps, reviendrait à Anaximandre qui aurait aussi été le premier dessinateur d'une carte de géographie. Et c'est ce même Anaximandre, de l'école de Milet, auquel on doit l'intuition de *l'apeiron*, ce chaos primitif d'où vont, sous l'action d'un mouvement éternel et d'une physique des contraires, naître des mondes innombrables dont le nôtre n'est donc qu'un parmi une infinité d'autres. Comme dans presque toutes cosmogonies, représentation du monde et question du temps sont encore indissociablement liée. Mais surtout, en cette fin du XVème siècle et début du XVIème siècle, soit peu avant la mécanisation mathématique galiléo-cartésienne du réel tangible, la nature c'est encore d'abord la Création, c'est-à-dire un support intrinsèquement provisoire et contingent mais nécessaire à l'invention de l'homme lui-même nécessaire à la louange de Dieu ou à la distraction des dieux, hors de l'immatérielle éternité divine à laquelle les meilleurs d'entre les humains sont néanmoins promis. Elle est donc directement relative à la question éternité-temps. Autant sinon plus que représenter une nature dont on n'a pas encore une perception claire et encore moins unifiée, stable et objectivée (« réifiée » pour reprendre l'intuition

[771] En ouverture de son *Par-delà Nature et culture* (Paris, Gallimard, 2005, p.9), Philippe Descola rappelle ainsi, à propos de la « mesme nature » de l'auteur des Essais, que « chez les lettrés du moins, cette époque prit fin quelques décennies après la mort de Montaigne, lorsque la nature cessa d'être une disposition unifiant les choses les plus disparates pour devenir un domaines d'objets régi pas des lois autonomes sur fond duquel l'arbitraire des activités humaines déployer son séduisant chatoiement. Une cosmologie nouvelle venait de naître. » Un peu plus loin (p. 72) il cite le « titre sans équivoque "Pas de nature, pas de culture" de Marylin Strathern. Il va de soi que l'inverse est tout aussi recevable : l'émergence de la notion hautement synthétique de nature suppose elle aussi un haut niveau de culture. A l'échelle de l'histoire, il faudra un temps infime pour que cette même culture, autoconstituée par positionnement au regard de la nature voire contre celle-ci, réalise sinon son appartenance du moins son étroite articulation au champ de la « nature ». Mentionnant Robert Lenoble pour qui la nature machine externe et objectivée apparaîtrait avec les *Dialogues sur les deux principes des systèmes du monde,* Philippe Descola constate que « la construction de la nature a vraiment commencé » à partir « d'une discussion d'ingénieurs », (p. 97). A la page suivante, il présente la notion, de nature de nature comme « peu à peu construite comme un dispositif ontologique d'un genre particulier servant d'assise à a cosmogénèse des Modernes ». Philippe Descola plaide pour une anthropologie dépassant ce clivage dualiste qui lui paraît « vermoulu » (p. 11). On ne peut que le suivre tant un tel clivage, après une période de fécondité, limite notre capacité à penser nous-mêmes et le monde.

lucrècienne du « rerum ») montrer le monde c'est montrer le temps, c'est méditer sur l'énigme du temps.[772]

Cette fin du XVe et le XVIe siècle, notamment flamands, se caractérisent par l'émergence en Occident de trois genres artistiques majeurs : le portrait, la nature morte et le paysage. Ces genres se développent et s'autonomisent alors que la perspective atteint son plein niveau d'épanouissement, sa place et ses méthodes, fût-ce au prix de l'abandon d'une prétention scientifique et, en tout cas, mathématique. La perspective est elle-même indispensable à une représentation synthétique du monde. Elle représente une opération intellectuelle (cognitive et symbolique) complexe dont on n'a sans doute pas encore définitivement identifié les tenants et aboutissants. D'autant qu'une relation presque « naturelle » est souvent faite entre apparition du paysage et apparition de la perspective, au point d'estimer que « l'invention de la perspective est bien le nœud de l'affaire »[773]. Or, nous devons ainsi avouer ici une difficulté à laquelle nous reconnaissons nous trouver encore confronté, à savoir la relation entre temps et perspective. Nous ne sommes pas parvenu à identifier en quoi cet artefact graphique, pourtant essentiel dans l'évocation de l'espace, concerne et/ou intègre éventuellement le temps. Nous n'arrivons pas, bien sûr, à concevoir une dissociation radicale entre ces deux champs, voire une simple indifférence, encore moins à la postuler.

S'il y a une relation forte entre apparition du paysage et apparition de la perspective, il doit cependant bien exister aussi une relation forte entre perspective et évocation du temps. Nous ne pouvons ici que formuler les conjectures suivantes. Soit, première conjecture, ce serait un autre phénomène, plus ou moins *simultané* à l'apparition de la perspective, qui constituerait son *pendant* dans le champ du temps et nous ne pouvons alors penser, justement, qu'au récit (écrit), et à sa forme la plus « globale » (d'où une similitude avec le paysage) à savoir l'histoire dont nous avons plus haut rappelé qu'elle se détache du récit mythologique à peu près à la même époque. Soit, seconde conjecture, en tant que le paysage serait une représentation globale incluant une composante constitutive et importante quoique implicite de temporalité, la perspective serait elle-même un *dispositif*

[772] On nous permettra ici de citer sans le nommer un historien des sciences récemment entendu sur les ondes : « Pour que la nature ait une histoire, il fallait qu'elle ait d'abord une géographie. » Est-ce si sûr ? N'est-ce pas supposer comme naturelles des formes cognitives longuement élaborées et peut-être non définitives ? ignorer voire oublier que la géographie a elle-même longtemps été sous-tendue par une histoire du monde considérée comme acquise, et ceci d'autant plus que « révélée » ?

[773] Anne Cauquelin, in *L'Invention du paysage*, op. cit., page 28.

global incluant une dimension temporelle. Les deux hypothèses sont-elles conjugables ? Il serait dès lors intéressant d'identifier l'apparition ou la formation, aux époques concernées, de formes linguistiques faisant écho ou se combinant avec l'invention de la perspective, si celle-ci est bien, comme le veut Panofsky, une « forme symbolique », c'est-à-dire une forme culturelle globale et ne pouvant donc pas ne pas avoir de relation avec les pratiques langagières. Une fois encore, nous sommes ici nettement au-delà de nos compétences. Mais si tel était le cas, nous ne serions pas surpris que de telles formes langagières soient porteuses d'une logique d'immanence et, peut-être, de relativisme. Sans doute faut-il aussi chercher du côté de la notion de *synthèse* elle-même et même si les dates ne coïncident pas exactement. Selon le dictionnaire Le Robert, ce mot n'apparaîtrait dans la langue française qu'en 1607[774].

L'anthropologue Philippe Descola constate qu'« en à peu près cent cinquante ans, de Patinir à Dürer à Raphaël et à Claude Lorrain, la peinture paysagère atteint la pleine maîtrise de l'espace »[775]. Nous espérons aussi avoir démontré par ce travail que, de Patinir à Lorrain, les peintres de ce que nous avons appelé le paysage classique ne se sont sans doute pas intéressés ou de façon très secondaire au paysage pour sa seule composante « nature » naturée au sens de botanique, de biologie ou de géologie etc. Toutes ces disciplines étaient à peine existantes ou à des stades que l'on ne peut qualifier que de « pré-scientifiques ». Certes l'essentiel est acquis : les phénomènes doivent s'expliquer et, pour cela, se décrire mais la peinture de paysage ne s'inscrit pas dans cette intention. Si ont été dépeintes ces manifestations phénoménales que sont les végétaux, les fleuves, les mers, les montagnes, les vallées, etc., manifestations de la nature naturante « plus profonde » et de ses éléments et principes fondamentaux, c'est plus pour leur dimension de « *cadre* de vie » ou « théâtre du monde » et, assurément, leur beauté voire la virtuosité picturale qu'appelle ou permet leur rendu. La botanique médicinale avait d'ailleurs développé depuis déjà longtemps une forte demande et dès lors une vraie capacité en matière de réalisme et de différenciation morphologique des plantes auxquelles on s'intéressait pour leurs « pouvoirs » et le même réalisme, moins utile, ne viendra que beaucoup plus tard pour les arbres. En fait, parfois animée des forces internes de l'hylozoïsme, la nature est encore surtout perçue comme le *support* de l'histoire humaine biblique, mythologique (le terme mythologie figure dans le

[774] L'entrée ne figure pas dans le Furetière.
[775] In *Par-delà nature et culture,* Paris, Gallimard, 2005, p. 96.

Furetière avec un sens très proche du nôtre). Et il est apparu plus haut que paysage et histoire sont presque jumeaux.

Peut-on dire, dès lors, qu'il y a chez Patinir présence de l'histoire et, même si la chose est presque anachronique, d'une réflexion sur l'histoire ? Qu'elles ne soient pas fortement théorisées et intellectualisées ne change rien à sa réalité voire à sa force. D'une part, le paysage patinirien reprend de nombreux épisodes « historiques » dont le caractère purement légendaire est encore loin d'être reconnu à l'époque. De plus, nous pensons avoir remarqué que les grands évènements de son époque et notamment de son enfance, et en particulier les sacs des villes du Brabant, ont plus que des échos dans son œuvre. Par ailleurs, certains détails font-ils écho à une immigration juive ? nous ne pouvons l'exclure ni nous prononcer sur son ressenti. Quant à différents épisodes bibliques ou mythologiques, ils peuvent certainement être interprétés comme métaphoriques. L'histoire immédiate à travers l'évolution économique, outre qu'elle conditionne son rapport au paysage comme nous l'avons suggéré, est également directement présente dans son œuvre, avec le développement des grandes villes, le déploiement de l'activité agricole[776] et, surtout l'activité maritime, civile ou militaire. Nous avons ainsi exprimé à plusieurs reprises notre sentiment qu'en noyant ces détails et ces épisodes dans d'immenses paysages arpentés par des marcheurs devisant souvent deux par deux fort calmement, c'est un sentiment de détachement voire de scepticisme qu'il exprime *de facto* vis-à-vis de l'activité humaine et peut-être de l'histoire tout court. Et rien, dans ces paysages, ne peut donner le sentiment d'une partialité pour un camp ou pour un autre, voire pour une héroïsation ou une mise en valeur de quelque personnage, voire de quelque Etat que ce soit. Sauf, bien sûr, à considérer que le grand massif léoforme pourrait incarner le Lion de Flandre.

Le paysage, à travers le sentiment de la nature, après avoir relativisé la transcendance religieuse, étend donc celui de l'immanence à l'histoire elle-même. C'est au fond chose logique. Est également conforme à cette posture l'extension de cette immanence à la réalité économique. C'est en ce sens, peut-être, que le paysage cosmique patinirien avec ses villes lilliputiennes et industrieuses est porteur d'une conception historico-économique du monde où la somme des rationalités de tous les producteurs est elle-même finalement rationnelle, où microcosme et macrocosme humains se

[776] Et notamment les nouvelles structures d'exploitations, plus intensives, telles que les mentionnent Prévenier et Blockmans (*op. cit.*), et en particulier dans le Brabant.

conjuguent. La différence avec le Lorenzetti du *Bon gouvernement* et du *Mauvais gouvernement* est, au fond, l'absence du prince. Morale dévote et attitude industrieuse doivent désormais suffire à la bonne administration des choses au peuple des fourmis, avec, ici et là, ce que les économistes appelleraient des conflits interstitiels ou frictionnels. Ce point de vue latent mais exprimé avec génie et poésie a dû être remarqué et paraître parfaitement original.

Nature et histoire restent cependant difficiles à séparer du divin et/ou de forces cosmiques donc du temps et de sa dimension « méta-physique » mais n'appartenant pas à la sphère de l'éternité et de l'immatérialité absolues. L'idée n'est d'ailleurs pas nouvelle. En synthèse d'un colloque consacré au *Paysage à la Renaissance*, Guy Demerson conclut, en reprenant notamment l'intervention de Josiane Rieu, qu'à cette époque le paysage « n'est pas essentiellement inscrit dans l'espace ; il ressortit à la catégorie du temps. (…). La manipulation esthétique du paysage vient de ce que c'est la catégorie du temps qui a été employée pour dominer la nature. C'est pour cela que beaucoup de ces paysages renaissants sont des escales, des étapes, des archipels. (…) L'espace devient ce qu'il est dans le paysage parce qu'il s'organise en différents moments »[777]. Il nous semble toutefois que les participants à ce colloque se sont surtout intéressés à la dimension temporelle *narrative* soit à la monstration dans un même paysage de nombreux « microtopes » correspondant aux épisodes distincts d'un même récit souvent épique ou religieux, et relevant d'une certaine « pluritemporalité » soit même d'une « chronotopie » mais, en tout cas, d'une « temporalité ». Nous espérons alors avoir montré que, peut-être sur la même dynamique, le paysage panoramique, le paysage cosmique et plus largement le paysage classique ont été porteurs d'une méditation sur le temps lui-même, au caractère quasiment ontologique, et pas seulement comme support de la temporalité narrative.

Cette séparation du paysage, comme celle des autres genres, de l'ordre de la narration et donc du récit sera certes longue, sauf, bien sûr, à considérer que toute peinture est une narration, que « tout est récit », point de vue envisageable mais qui, par son caractère extensif voire radical, interdit par construction toute approche différenciatrice. Et ceci même si toute œuvre picturale, jusqu'aux genres et notamment le plus dépersonnalisé d'entre eux,

[777] In *Le Paysage à la Renaissance*, études réunies par Pierre Giraud, Editions Universitaires de Fribourg, Fribourg, 1988, p332.

le paysage, a certes décrit ou évoqué, peut-être très lointainement, une cosmogonie mythologique, un récit des origines mythologique, biblique, historique, légendaire, populaire. Cette séparation, si elle s'opère vraiment, ce qui ne nous paraît pas acquis, permet alors un « pur » paysage. Il est alors une « pure » description, si la chose est possible, ce que nous ne croyons pas vraiment dans la mesure où tout paysage renvoie à des états d'âme intérieurs, au moins du spectateur et, dès lors, à sa ou ses propres histoires intimes. Le sublime viendra relayer cette logique en portant une nouvelle « méta-physique » : le combat de l'homme dans et contre la nature elle-même et pour elle-même, c'est-à-dire une nature largement désertée par les dieux, quitte à être sacralisée, ses forces propres se suffisant à elles-mêmes au moins comme objet esthétique.

Comme nous l'avons souligné de façon peut-être trop systématique puisque c'était la conséquence directe de notre choix méthodologique, cette présence du temps dans le paysage classique a déjà été, le plus souvent, bien identifiée par les nombreux spécialistes des peintres ou des écoles concernés, mais de façon toutefois indirecte ou comme caractéristique simplement partielle des œuvres en cause. Nous avons donc surtout cherché, en collationnant ces analyses et observations, à démontrer notre hypothèse initiale, selon laquelle cette question du temps est peut-être plus réellement constitutive et centrale que ces travaux n'en avaient déjà eu l'intuition.

Dyschronie, « sécularisation » et humanisme

Nous avons conduit notre démonstration de plusieurs façons que nous reprenons ici dans un ordre qui n'est pas exactement celui de notre réflexion.

La première, forcément synthétique et presque lapidaire, recourt à un argument théorique et hypothético-déductif, un postulat : tout paysage intentionnellement *cosmique* ou reconnu et *a fortiori* désigné comme tel ne peut, à ce titre, que comporter une problématique du temps explicite ou implicite, intentionnelle ou latente et surtout à l'époque concernée. Le paysage cosmique évoque donc *nécessairement* du temps, fût-ce de façon complexe, voire contradictoire. Il s'ensuit, certes, un renversement de la charge de la preuve. Habitué à cheminer à partir d'indices identifiés par lui et si l'ensemble de la collecte est cohérent et suffisant, à en déduire voire instituer *ex post* un trait caractéristique du corpus, l'iconologue se trouve ici

dans la situation contraire : c'est l'analyse théorique qui stipule *ex ante* que l'œuvre évoque un champ, ici le temps, et il lui revient d'en faire la démonstration, d'en trouver les preuves tangibles, du moins les signes suffisants et concordants. Il convenait alors, dans un premier temps, de rappeler comment toutes les théorisations ou presque du cosmos et de sa naissance sont en effet porteuses d'une reconnaissance de l'existence *a priori* du temps voire de son instauration, en particulier dans le contexte de la société occidentale et de la Renaissance[778], puis, dans un deuxième temps, de tenter de déterminer les éléments iconographiques de nature à exprimer, même partiellement, imparfaitement ou maladroitement, cette présence iconique du temps.

Il en va certainement de même pour le paysage présenté et/ou ressenti comme relevant de l'idéalité et donc de l'idéellité, soit la problématique d'une possible éternité de l'être, du moins son indice. Le paysage idéal, notamment lorrainien, n'illustre-t-il pas à un niveau inattendu d'évidence et d'intensité, l'image platonicienne du temps comme image de l'éternité ? C'est même la différence qui le sépare peu à peu de la cartographie pourtant si proches à la Renaissance : sauf de propagande, c'est la carte, et d'abord le portulan maritime, qui se détache peu à peu du genre paysage au moment même où celui-ci se constitue, et en perd peu à peu toute ambition métaphysique[779] ou simplement symbolique. Elle n'est pas perçue comme devant les présenter, n'est pas attendue comme telle et ne met donc pas en œuvre les artifices symboliques et poétiques à cette fin. Libéré de toute contrainte utilitariste ou presque, ce qui ne sera pas toujours le cas du portrait, le paysage se détache de la « nature objet », pour reprendre la distinction de Ritter, au profit, justement, d'une « nature paysage » et va continuer à pouvoir exprimer, de façon superposée au monde lui-même, un rapport au monde. Et un des éléments de ce rapport au monde sera d'exprimer de façon spontanée plus que théorisée et formalisée en tant que telle, et au moins pendant un certain temps, l'écart sinon l'écartèlement entre cette nature réifiée et sa perception traditionnelle antérieure, cas que nous croyons être celui de Patinir. C'est le temps de ce que nous appelons le paysage classique. Dans une logique de démonstration, notre contrainte méthodologique était, une fois encore, d'y rechercher la trace effective de thèmes directement ou indirectement associables au temps et au-delà, bien sûr, de la figuration de ruines. Nous

[778] Parmi tant d'autres possibles rappelons juste Plotin : « L'univers est produit dans un acte qui est le temps lui-même, et il est dans le temps » (*Ennéades*, III, 7).
[779] Ce qui ne l'empêche pas d'en conserver une dimension physique comme toute tentative de fixer le réel.

espérons ainsi avoir montré comment le paysage classique, notamment le paysage romain de Carrache à Lorrain, est ainsi largement porteur d'un sentiment d'éternité ou sinon d'éternité même, de sa nostalgie, et, s'il ne peut y avoir de nostalgie d'une éternité que l'homme ne saurait avoir connue, d'une sorte de temps empyrée qui aurait été au temps ce que la sphère empyrée était à l'espace céleste précopernicien.

Nous avons aussi justifié notre recherche par la proposition logique suivante formulée à partir de la célèbre observation d'Amiel : « un paysage quelconque est un état d'âme » (quelconque étant à comprendre dans le sens globalisant : tout paysage est un état d'âme)[780]. Le « moment Amiel » est justement celui où s'opère ce basculement du spontané au théorisé. Or, s'il y a état d'âme, il y a certainement mélancolie (*tristitia* ou acédie). S'il y a mélancolie, affection s'il en est du sentiment du temps, le paysage cosmique constitue presque inéluctablement, *a minima*, un dévoilement (monstration) du problème, en tout cas sa méditation plus ou moins structurée et médiatisée notamment par le religieux, l'histoire, le mythologique, etc. ou même son affirmation voire sa quasi-démonstration, cas que nous croyons être celui des *Bergers d'Arcadie*. Car ce rapport au monde naturel évoqué par Ritter se trouve être, sans doute largement par inertie des cadres antérieurs, d'abord un rapport à l'histoire et à la création du monde et aux traces divines ou mythiques qui le hantent encore. Le paysage historique - mythologique, cœur du paysage classique est, au moins dans un premier temps, consacré aux œuvres et aventures de personnages divins ou quasi divins et à la nostalgie de ces autres temps et d'une autre nature, d'une nature correspondant à des temps originaires, non mécanique, active et « animée », notamment avec le phénomène des métamorphoses. De ce point de vue et à nouveau, le paysage pictural est encore porteur d'une méditation sur le temps originel, par construction même plus encore que par définition.

Aurions-nous dû nous en tenir à ces postulats initiaux ? Tout le reste de notre travail a été consacré à leur exploration et leur compréhension, notamment au regard du contexte historique. Nous avons ainsi cherché à montrer comment, notamment dans le cas de la société anversoise où évoluait Patinir, la question du temps devenait un enjeu crucial tel qu'il était logique d'en trouver

[780] Ernest Lotthé, protonotaire apostolique, fait certainement référence à cette phrase célèbre lorsque, à propos d'une *Fuite en Egypte* de Patinir, il écrit : « Si l'on peut dire que tout paysage est un état d'âme, le propos se vérifie ici pleinement » (in *La Pensée chrétienne dans la peinture flamande et hollandaise,* Lille, SILIC, 1947, p. 94).

des manifestations plus ou moins substantielles dans l'œuvre d'un peintre prenant pour sujet le paysage cosmique - et donc temporel. Nous espérons être parvenus, parfois après tant d'autres et en collationnant leurs analyses, à établir que la question du temps, quelle qu'en soit l'acception : historique, économique, sociale, spirituelle…, est effectivement présente dans la société anversoise comme centre d'affaires d'un monde gagné par le capitalisme et la sécularisation mais encore habité par de vieilles représentations. Or, si la représentation de la nature est porteuse d'une méditation sur le temps, il apparaît que la représentation de celui-ci est intimement liée à celle de la nature. Perceptions du temps d'une part et, d'autre part, de la nature et de la nature du cosmos s'interpénètrent étroitement sous cet angle. Elles peuvent ainsi correspondre à des conceptions très différentes du temps ou de la temporalité comme l'a fort bien montré le colloque de Cerisy consacré au calendrier, cette cartographie du temps, cet objet infiniment plus complexe qu'il n'y paraît pour reprendre la constatation conclusive de Jacques Le Goff. Comme on l'a vu plus haut, le même Jacques Le Goff avait déjà constaté, dans sa *Naissance du Purgatoire* que la vie des hommes était « scandée par une multiplicité de temps : le temps liturgique, temps calendaire annoncé et contrôlé par la vie de l'Eglise et quotidiennement signifié par les cloches et édifices religieux, le temps des travaux champêtres étroitement dépendants des *rythmes* naturels »[781] qu'il complète, entre autres, du temps belliqueux ou temps de l'ost. Une part imposante de ces temps s'inscrit donc dans le temps économique et Jacques Le Goff de rappeler qu'il avait « avancé l'opinion provocatrice que le Purgatoire, permettant le salut de l'usurier, avait contribué à la naissance du Capitalisme »[782]. C'est aussi, tout simplement, parce qu'il introduit une spéculation sur le temps. Les bases pratiques de cette spéculation sont sans doute millénaires, ses bases cognitives sont peut-être plus récentes et nécessitent un équipement symbolique et instrumental qui, nous espérons l'avoir montré, a atteint le niveau de développement nécessaire dans l'Anvers patinirienne.

L'équipement cognitif était nécessaire. Des travaux comme ceux de Jean Wirth permettent aussi, sur des œuvres romanes, d'approfondir certaines distinctions. A propos de Hughes de Saint-Victor et de son *Libellus de formatione arche* et de représentations narratives comme celles de l'église de Zillis, il évoque la capacité, déjà ancienne donc, « de cartographier le temps, de percevoir le déroulement historique dans la simultanéité au même titre que

[781] In *La Naissance du Purgatoire, op. cit.,* p. 389.
[782] *Idem*, p. 409.

les coordonnées de l'espace »[783]. Son analyse de ces images et de ces textes le conduit à revenir à des temporalités fondamentales : *histoire* – celle-ci devenant capitale dans la période romane qui en voit, selon cet auteur, une mise place par grandes *séquences* autour de quelques *évènements* à forte dimension symbolique, *narration*, *déroulement,* qui n'est pas l'écoulement même s'il peut, rappelons-le, s'inscrire dans ce dernier, *chronologie.* Et il constate par exemple que, dans certains cas, « le temps de la narration ne suit nullement le temps chronologique »[784]. Difficulté à s'extraire de symbolisations dominantes lourdes (en l'occurrence, la croix), absences de schémas alternatifs clairs, autres problèmes encore, Jean Wirth note ainsi que « les entreprises de Hughes de Saint-Victor et de Hildegarde de Bingen présentent un effort nouveau pour représenter le temps » et c'est « plutôt l'espace de la narration qu'on utilise pour figurer l'axe du temps », approche à laquelle peut s'ajouter « la métaphore architecturale : que Hildegarde développe sous la forme de l'édifice encore inachevé. Par rapport aux cycles narratifs traditionnels où le temps régit de l'extérieur l'ordonnance des scènes sans être à proprement parler représenté, on assiste à un effort croissant pour le représenter comme un objet concret. Il s'agit finalement de placer le spectateur dans un lieu imaginaire d'où il pourrait contempler l'histoire comme un panorama et percevoir les rapports entre des événements comme s'il agissait de relations internes inspirées par Dieu et fabriquées par l'homme, donc rationnelles »[785]. Deux pages plus tôt, Jean Wirth avait évoqué notre pratique devenue courante de figurer l'axe du temps à l'aide de coordonnées cartésiennes, en plaçant, par exemple, les mois de l'année en abscisse et le cours d'une monnaie en ordonnée. Ici encore tout est dit : avec la détranscendantalisation - réification du temps, s'effondrent en effet de nombreux obstacles « cognitifs » à sa représentation, laquelle peut, paradoxalement, revêtir la nouvelle forme cognitive, devenue pour nous parfaitement « abstraite », d'une « courbe », celle-ci fût-elle une flèche. Ici encore, l'émergence de schémas représentatifs et donc cognitifs nouveaux fait système interagissant (dialectique) avec des choix ou pressions symboliques et théoriques et les schémas disponibles.

Par définition, la « sécularisation » affecte de plein fouet le champ particulièrement sensible du temps. Selon Jérôme Baschet, ce qu'il est convenu d'appeler le Moyen Age ignore le « temps unifié par sa mesure et

[783] In *L'Image romane, op. cit*. p.391.
[784] *Idem*, p. 403.
[785] *Idem*, p. 410.

purement quantitatif » et *a fortiori* le « temps universel » du monde moderne[786]. Comme lui, sur les pas de Jacques Le Goff, nous espérons ainsi avoir également rappelé comment le temps avait pu être géré et vécu de façon complexe voire conflictuelle. Les différentes forces sociales mais aussi symboliques en présence et en particulier la principale, le monde religieux à travers l'Eglise, ont toujours eu d'immenses difficultés à conjuguer et harmoniser les temps astral, physique, historique, géographique, liturgique, politique, économique, calendaire non seulement entre eux mais parfois en eux-mêmes. L'Eglise a ainsi eu toutes les peines du monde à le faire passer du sacré au religieux confessionnel et ceci au moment même où l'économique et le politique mais aussi le scientifique renouvelé le contestaient au religieux lui-même. Il s'ensuit, comme pour les monnaies, des phénomènes de multiplicité et de cœxistence avec des calendriers de tous ordres et, pour la liturgie elle-même, des « usages » différents s'imposant parfois aux mêmes cités, aux mêmes populations ou à des populations différentes mais amenées à coopérer sur divers plans. Il était normal que la modernité, intrinsèquement simplificatrice et moniste, vise à mettre un terme à une polychronie proliférante et erratique, voire contradictoire[787] et même terrifiante dans le cas du chantage moral aux indulgences, voire une dyschronie lourde soit une véritable pathologie de la temporalité[788]. La mélancolie, affection du rapport à la temporalité s'il en est, qui semble sévir à cette époque et dont Dürer donne une illustration emblématique, peut même en apparaître comme un effet ou une séquelle. Jacques Le Goff, qui reconnaît avoir été stimulé par Elias, nous a ouvert des perspectives majeures sur cette question du rapport au temps au Moyen Age.

Cette modernité reste toutefois incapable, finalement, d'endiguer dans l'art, dans le quotidien prosaïque et jusque dans les simples noms des mois et des jours les antiques références païennes avec leur enracinement dans la nature

[786] *Op. cit.*, p. 420.

[787] Au moment où nous écrivons ces lignes, le Royaume-Uni vient d'obtenir l'autorisation de l'Union européenne de revenir à ses unités traditionnelles de mesure des distances et des volumes. On imagine mal qu'une désharmonisation ait pu porter sur la mesure du temps, déterminante pour une économie essentiellement financière.

[788] Sur un site consacré à un « manifeste des libertés dans le monde arabe », nous trouvons une définition de la dyschronie (généralement présentée comme une pathologie psychologique de l'enfant) qui n'est pas sans écho avec notre problème : « Qu'est-ce qu'une dyschronie ? C'est un écart historial qui traverse un sujet ou une société aux prises avec des normes contradictoires. Si le monde est désormais spatialement fini, si on est et sera chaque fois plus confiné dans les limites d'un présent immanent à lui-même, ou plutôt immanent à son évanescence médiatique, dans la globalisation, on voit aussi exploser le temps des dyschronies : le temps des conflits psychiques, culturels, sociaux, politiques, résultant de la cœxistence d'hégémonies rivales et souvent opposées (…) » (http://www.manifeste.org/article.php3?id_article=113).

tangible, leur poésie et leur réalisme psychologique. L'universalité, soit la prise de conscience de l'appartenance à un vaste monde divers mais unique et dont le paysage cosmique est partie prenante, appelait cependant bien un temps tendanciellement planétaire et unifié. Le paysage classique, du cosmique patinirien à l'idyllique lorrainien, s'inscrit dans la longue période de gestation de ce temps « nouveau ». Car la dimension symbolique du temps s'effondre elle aussi. Pendant que les peintres de Rome s'acharnent à illustrer un temps révolu, Baruch Spinoza, philosophe radical et hérétique, nourri de toutes les cultures hébraïques, arabes et occidentales, chassé de sa communauté au titre d'un *herem* d'une rare violence semble-t-il mais demeuré secret, postule le conatus généralisé. Une nouvelle économie et le fonctionnement pour eux-mêmes des grandes institutions, leur « persévérer dans l'être » désormais vide de toute axiologie, exigent la disparition de tout horizon temporel linéaire et eschatologique ou cyclique et cosmique au profit d'un temps vectoriel, abstrait, neutre et illimité comme l'accumulation potentielle de biens ou de puissance dont il devient le principal moyen. Simultanément, l'histoire humaine se démarque de l'« histoire sainte » et apparaît comme un « nouveau continent » ouvrant à la question du temps de nouvelles « perspectives », ce terme ne faisant pas lui-même irruption par hasard. Et à ce « temps apaisé », pour prendre la formule de Norbert Elias, correspond une nature elle-même apaisée, c'est-à-dire qui a cessé d'être agie par des forces obscures ou sacrées et autres que les siennes propres, mécaniques et finalement accessibles par la raison. Le paysage classique marquerait alors la conjonction de ce double apaisement, il illustrerait cette convergence, laquelle, simultanément, l'appelle comme instrument de sa propre manifestation.

Les deux autres genres, se déployant dans le même contexte, présentent eux aussi un net rapport au temps, quoique chaque fois plus ou moins fois spécifique. C'est assurément le cas de la « nature morte ». Son rapport au temps est reconnu comme inscrit dans l'ordre moral, la « vanité », le *sic transit gloria mundi* en constituant presque toujours le cœur de sens. Mais il faut être prudent : la morale, généralement impérative et autolégitimée, habille le plus souvent soit une référence religieuse ou politique masquée soit une aporie comblée comme on le peut et le plus souvent par un argument d'autorité. Elle pallie alors l'absence de réponse réellement argumentée, voire argumentable[789], au problème posé. Ce masque ne trompe qu'à demi les

[789] Nous nous rangeons ici à l'avis de Ernst Tugendhat pour lequel il est pratiquement impossible de fonder absolument une morale en raison, thèse défendue dans ses *Conférences*

intelligences rigoureuses et la morale doute finalement d'elle-même, ce qui devient la base de la réflexion philosophique. Ainsi l'interrogation métaphysique pointe-t-elle assurément dans la nature morte, en particulier avec cette question cruelle et sans doute radicalement injuste du temps. Encore faut-il aussi admettre que cette étrange appellation générique de « nature morte », n'est pas universelle. Toutefois, celle de *still life*, dans ses deux termes, n'en renvoie pas moins, elle aussi, au temps et à ses deux modèles fondamentaux, celui de l'immobilité et celui du flux. Il y a donc bien dans cette appellation une sorte de paradoxe esthétique évidemment troublant et qui intéresse notre réflexion.

Enfin, notamment selon Daniel Arasse dans le cas de l'œuvre emblématique du genre, *La Joconde*, le portrait, renvoie au temps biologique, au temps vécu avec, autre élément essentiel de ce genre, l'évocation de la personnalité et, sans doute, sa capacité à affronter le temps privé, politique et social. Et, bien sûr et surtout, il fige les traits pour l'éternité comme le cherche certainement Erasme lorsque, à l'antique, il fait réaliser à son effigie des médailles avec, d'ailleurs, les satisfactions relatives que l'on sait. Cette forte présence du temps dans les deux autres grands genres apparaissant simultanément au paysage en s'autonomisant comme lui de l'« art sacré », nous paraît de nature à conforter l'hypothèse d'une présence du temps dans celui du paysage, celui-ci, le plus dépersonnalisé comme nous l'avons déjà estimé, exprimant la sécularisation du monde.

Certes, des philosophes d'inspiration théologienne comme Karl Barth et Friedrich Gogarten ont formulé ce paradoxe que la sécularisation est la condition de la *vraie* foi, celle qui ne se satisfait pas, justement, d'une soumission apaisée aux rites et injonctions de la cité, mais cherche authentiquement sa voie vers la transcendance. N'était-ce pas retrouver l'esprit d'Augustin pour qui la *civitas dei*, étant littéralement incommensurable à la cité des hommes, « le chrétien, qui n'a d'intérêt que pour l'advenir du Salut dans la parousie », ne traverse le monde et son histoire qu'en *peregrinans*, en pèlerin qui n'est là, pour ainsi dire, que par accident, parce que, avant la fin de ce monde et la résurrection, il lui faut bien, en tant qu'être de chair, « en être » [790]. L'errance, apparemment spatiale, des personnages de Patinir serait surtout temporelle comme métaphore de l'homme arraché au sacré et à l'éternité pour être plongé dans le temps que ce soit par sa faute ou

sur l'éthique, Paris, P.U.F., traduit de l'allemand, par Marie-Noëlle Ryan, 1998.

[790] Karl Löwith, *op. cit.*, p.12.

toute autre raison. Dans « l'accident des accidents » (*symptoma symptomata*) qu'est le temps, pour reprendre la formule du sceptique Sextus Empiricus, et au sein d'une cité terrestre dont le règne paraît désormais bien durable, l'homme est un marcheur isolé. Il chemine à la recherche de sa vérité dans un vaste étant cosmique, si possible en devisant avec un bon compagnon dans l'esprit amical de l'humanisme et, peut-être, de ce qu'on qualifie de bonhomie flamande, non sans une certaine condescendance alors qu'elle nous donne, justement avec Patinir après Bosch, avant Bruegel et avec tant d'autres encore, des œuvres d'une humanité sans limite. Dans le paysage poussinien et lorrainien, s'épuisent peut-être les derniers feux d'une conception humaniste où l'homme a pleinement place dans sa nature et dans son passé et ceci avant la tragique « table rase ».

Ame et temps

La présente recherche nous a donc permis, bien sûr, de côtoyer la notion de temps elle-même et de rappeler à quel point elle a été présente et souvent centrale au sens de notion pivot dans toutes les époques de la philosophie, fût-ce, le plus souvent, de façon finalement aporétique. Simple artefact philosophique (le temps des stoïciens), simple filtre cognitif (catégorie de la sensibilité, donc méta-catégorie) ou étant effectif ? Il ne nous appartient évidemment pas, ici, de nous prononcer au fond sur la question du temps, compte tenu, notamment, de développements scientifiques contemporains dépassant largement notre compétence. Nous admettrons seulement qu'il s'agit en tout cas d'une catégorie anthropologique première (à rapprocher des « faits sociaux totaux » de la sociologie naissante). Nous admettrons aussi qu'il semble désormais acquis que, depuis des « temps immémoriaux », nous nous sommes habitués à placer sous ce terme, certes d'une extension variable d'une langue à l'autre, un ensemble d'éléments très nombreux et, surtout, très hétérogènes, l'adjectivation-substantivée heideggérienne (notion de « temporalité ») ne nous paraissant qu'à moitié convaincante et surtout opérante[791]. Nous adhérons alors volontiers à l'observation de Christian Godin pour lequel, évoquant les temps de Braudel, « le mot "temps" est une commodité pour désigner cette multitude de temporalités »[792]. Mais les temporalités braudéliennes ou historiques ne sont toutefois pas les seules en cause. Il en sera comme pour la notion d'âme, terme aujourd'hui de moins en

[791] *Etre et temps* est d'ailleurs le début d'une œuvre demeurée inachevée et ce titre même reprend le substantif Temps et non la notion de temporalité.
[792] *Questions de philosophie*, Editions du Temps, Paris, 1998, p. 525.

moins usité mais dont le « travail » a permis l'extraction et le tri de multiples notions capitales de la philosophie, de la physique, de la médecine, de la psychologie, au fond de toutes les disciplines relevant des sciences de l'esprit mais, peut-être, des sciences de la matière elles aussi. Ainsi le travail sur la notion de temps, travail peut-être pas aussi récent que le suggère Norbert Elias et auquel concourt à sa façon la sphère esthétique, aura certainement un jour la même fécondité et sans doute fallait-il que des artefacts intermédiaires, comme celui de l'âme justement, soient déjà traités pour que nous puissions creuser jusqu'à ses fondements.

L'« esprit humain » a consenti depuis la révolution copernicienne, par exemple, des *aggiornamenti* largement aussi conséquents que cette dernière. Néanmoins, et sauf erreur de notre part, les différentes préoccupations du temps métaphysique exprimées par le paysage classique nous paraissent encore correspondre aux trois grandes conceptions présocratiques : temps cyclique, temps flèche, temps immobile. Celle du temps comme indissociable de la nature, de la *phusis*, apparaît clairement. Et il s'avère que, la *phusis* étant d'abord nature naturante et animée de forces, cette intuition n'est pas non plus incompatible avec une conception du temps associée avec l'énergie, même si, bien sûr, elle n'est pas exprimée comme telle[793]. Il n'est évidemment pas anodin que ce soit dans un tel contexte de dématérialisation corporelle de la matière au profit d'une fusion avec le temps et l'énergie qu'apparaît la notion adjectivée et donc dématérialisée elle aussi de temporalité. Pourrait-on s'exprimer aussi, au moins en français, en termes de « naturalité », sachant que la notion de « matérialité » semble hors de propos quoique assez utilisée dans de nombreux domaines, notamment financier ? On constate que cela n'a pas, de toute façon, été le cas, ou pas encore. Pourquoi ? Resté ouvert à toutes les hypothèses, l'homme occidental[794] à l'origine de ces théories scientifiques avancées accepte, dans les faits, de fonctionner sur deux plans il est vrai parfaitement instables et surtout largement conventionnels l'un et l'autre : un plan physique encore newtonien pour la vie courante, un plan cognitif infiniment plus complexe et moins prosaïque pour ces conceptions scientifiques de pointe. Mais ce qui caractérise bien ces nouvelles conceptions de l'espace / temps / énergie ou plus simplement les pronostics à long terme concernant l'avenir de notre planète est la difficulté d'y incarner quelque eschatologie que ce soit. Après avoir envisagé diverses conceptions du temps, immobile, cyclique ou linéaire, conception d'ailleurs compatibles en

[793] Quoique les atmosphères fusionnelles de Lorrain…
[794] Nous ne nous permettons pas de nous exprimer pour d'autres cultures.

fonction des échelles, le même homme occidental ou occidentalisé s'installe dans un « présentisme » qu'on lui reproche souvent mais sans lui proposer aucune alternative crédible. Et peut-être est-ce aussi ce présentisme à la fois vibrionnant et figé que commence à illustrer, non sans une certaine inquiétude, le vaste paysage patinirien.

Les « huit thèses » autour desquelles André Comte-Sponville organise son essai sur le temps, présenté de façon quelque peu circulaire comme un réel absolu (il n'y a, n'y a eu et n'y aura que du présent) correspondent chacune à une conception ou une perception de celui-ci : le temps présenté comme « le présent » (stoïcien), l'éternité (spinozienne), l'être (héraclitéen avec le perpétuel écoulement ou parménidien avec le perpétuel *il y a* : « le temps c'est le devenir en train de devenir, c'est donc le présent du réel et le réel lui-même »[795]), la matière (conception qui renvoie mécaniquement au spiritualisme), la nécessité (thèse qui s'efforce de sauver la morale en contournant déterminisme et fatalisme), l'acte (c'est le même temps qui continue l'aléatoire demeurant possible) et, enfin, le devenir (totalement compatible avec le réel). Dans son *Penser la Nature* et de son point de vue de philosophe tendanciellement métaphysicien, au moins dans cet ouvrage, Marcel Conche, complice éditorial d'André Comte-Sponville, constate l'existence d'une triade *apeiron* (infini), *phusis* (« Nature ») et *kosmos* (ordre). Il rappelle alors les différentes perceptions de la « Nature » chez les Anciens : source infinie d'où naissent toutes choses (Anaximandre, qui admettait l'« infinité des mondes »[796]), construite à partir du nombre (pythagoriciens), perpétuel devenir (Héraclite), permanence de l'être (Parménide), Empédocle (jeu de forces antagonistes avec leurs cycles), formation ordonnée par un principe d'ordre distinct soit le *noûs* (Empédocle), ordre naissant du désordre de la rencontre fortuite des éléments (Démocrite), intégrant la vie (Epicure), éternel, unique et astructuré (pour les atomistes). La *phusis*, transitoire, n'est pas déterminante chez Platon pour qui le mouvement premier des choses est l'intelligence, l'âme. Et elle renvoie chez Aristote à l'ensemble des êtres naturels ayant en eux le principe du mouvement, quand, enfin, les Epicuriens après avoir distingué quatre *phuseis* éternelles (les atomes, le vide, le tout infini, les dieux) ramènent la nature au tout infini[797]. La *phusis* paraît alors à Marcel Conche être ce qu'il y a « de plus réel » et il y a dès lors « plusieurs

[795] In *L'Etre-temps*, Paris, P.U.F., 1999, p. 92.
[796] Observation que Marcel Conche assortit d'un commentaire mais éclairant : « si les philosophes ont pu dire le monde soit unique soit multiple, ils n'ont jamais parlé de natures multiples (sauf à prendre le mot nature au sens d'essence) ».
[797] In *Penser la Nature,* Presses universitaires de France, Paris, 1998, p.5.

niveaux de réalité »[798]. Il en déduit surtout, par opposition aux systèmes ayant une origine, que « la *Phusis* est cette origine, non au commencement des choses et une fois pour toutes, mais d'une manière perpétuelle et de tout temps. Elle est au cœur de ce qui se montre comme ce qui fait qu'il y a la vie ». Mais « ce qui se montre », poursuit-il avec des images ô combien patiniriennes, « a un visage familier. Et ce visage, loin de se modifier et de varier jusqu'à la difformité, a, en dépit de ses variations, des traits sensiblement constants. On y distingue la terre, la mer et le ciel, avec des changements réguliers, des alternances et des rythmes. Ce qui s'offre au regard a l'apparence d'un ensemble ordonné. Le mot *kosmos* signifie "ordre"»[799].

Dan son *Ideal landscape* Margaretha Rossholm Lagerlöf tente, de son point de vue d'historienne de l'art, un rappel des principales conceptions de la nature ayant pu influencer le paysage idéal. Ainsi l'*Histoire naturelle* de Pline associe-t-elle à la nature tout ce qui peut être fait à partir de ses composantes (animaux, plantes et minéraux). Elle relève aussi la variété des termes auxquels il recourt pour la désigner : *mundus, cœlum, natura, universum,* et *terra* eux-mêmes étant parfois polysémiques, cas de *terra* qui désigne à la fois l'élément fondamental et la partie centrale de l'univers. A son tour, elle note que nature désigne à la fois l'ensemble du réel tangible mais que l'« un de ses attributs les plus caractéristiques et le plus difficile à affronter pour l'art, est la vie » et la nature inclut donc aussi les forces en action, avec parfois une identification possible entre Nature et Dieu[800]. Elle s'intéresse aussi à la dimension érotique de la nature qui représenterait « une sorte de zone érogène », et qu'elle juge omniprésente dans le paysage idéal. Il est facile, on le voit, de faire correspondre à ces différentes perceptions de la nature différentes conceptions ou figures du temps ou de la « temporalité ». Ces conceptions sont plus ou moins chaudes ou froides, plus ou moins sereines ou inquiètes et font une place plus ou moins congrue au vivant et, finalement, à l'homme. Toutes tentent, généralement, de se positionner sinon de se conjuguer avec le temps judéo-chrétien, temps linéaire et orienté mais finalement provisoire. Sachant que, pour Marcel Conche, « "Dieu" n'est qu'un objet culturel propre à la civilisation judéo-chrétienne. La Nature est ce qui

[798] *Idem,* p. 17.
[799] *Idem*, p.18. Mais il est vrai que Marcel Conche postule que « l'évidence du monde ne peut sérieusement être mise en doute » (Idem, p. 52) et, dès lors, celle de la nature.
[800] *Op. cit.*, p. 6.

s'offre à tous les hommes partout et toujours, et les premières religions furent des religions de la Nature »[801].

Dans un essai apparemment léger consacré au vin de Sauternes et publié par un libraire régional déjà ancien et qui parvient à résister aux assauts de la « grande distribution », Michel Onfray s'est intéressé aux « formes du temps »[802]. Ce texte, quasi-poème philosophique, est, comme toujours avec cet auteur, teinté d'un esprit baroque et d'une revendication épicurienne. Il y chante aussi, presque à l'Antique mais non sans une certaine ardeur, le travail de la vigne en général et le terroir de cette célèbre « vendange tardive » sans qu'il faille chercher dans cette caractéristique le motif d'une telle réflexion sur le temps. C'est l'ensemble du cycle de la vigne, prolongée jusqu'à la « pourriture noble » dans le cas de ce type de vin, qui intéresse cet actif défenseur contemporain d'un certain athéisme. Ceci n'empêche toutefois pas, archétypes obligent, ce texte en forme de cosmogonie d'être constitué en six chants ou méditations correspondant à six jours et de se référer ainsi implicitement mais sans fard – et d'une façon inattendue ! – au texte de la Genèse même si l'on doit aussi penser à Hésiode, l'ensemble dans un syncrétisme intéressant et forcément « païen », terme dont il faut rappeler ici encore qu'il dérive de paysan. Et il n'est pas fortuit que le premier paragraphe du premier chant comporte une évocation bien poussinienne d'un déluge cataclysmique, écho à la fois du déluge lui-même mais aussi du « paysage à l'avenant »[803], soit les colossaux désordres originels des quatre éléments tels que certaines reconstitutions scientifiques et leurs « vues d'artistes » nous permettent aujourd'hui de les imaginer.

Outre une très belle litanie d'une soixantaine de « temps » apparus au cours de son texte, chacun de ces chants-jours se réfère à son tour à des formes particulières du temps que nous pourrons qualifier de temps fondamentaux ou essentiels ou encore primordiaux ou « quintessenciels », ce terme revenant fréquemment dans ce texte. Nous en évoquerons ici quelques uns. Le premier de ces temps est celui de Gaïa, ou « temps généalogique », temps du minéral « preuve de l'existence de temps immémoriaux ». C'est notamment le temps des fossiles, ces traces de vie pétrifiée qui commençaient à constituer une vraie interrogation au moment du paysage classique, en particulier au regard de la datation du déluge voire de sa plausibilité même, et qui ont peut-être

[801] In *Penser la Nature, op. cit.,* p.5.
[802] Dans une tonalité pourtant souvent contraire, l'œuvre d'un écrivain comme Giono confère au temps une large place simultanée au paysage et au temps.
[803] In *Les Formes du temps,* Mollat éditeur, Bordeaux, 1996, p.7.

contribué au passage du paysage classique au paysage sublime (la nature plus inquiétante encore que les dieux). Mais si l'on y trouve ces minéraux étranges, Sauternes est bien un terroir et un terroir bien précis : « Du temps immémorial à la généalogie et de la géologie, via la mythologie, au temps spatial qu'est la géographie, sinon la cartographie, il faut suivre trajets et méandres. Du déluge sans repères ni bornes dans le temps, à la géologie, magnifiée par les traits, traces et dessins reportés sur les cartes, il y a ce qui sépare l'éternité en passe d'accoucher du temps au temps naissant engrossé par l'éternité »[804]. Comme la relation incestueuse entre Gaïa et son fils Ouranos que commente à sa façon le philosophe hédoniste, il y a bien une relation incestueuse, au moins consanguine, entre l'éternité et le temps, ce temps où s'inscrit Sauternes, entre Garonne et Ciron, avec leurs grès et marnes calcaire du tertiaire et les limons argileux du quaternaire. « Du chaos émerge le premier des temps repérables et il n'est plus archaïque mais cyclique », tandis que « l'éternité s'est faite moins impérieuse au profit de plus modestes durées ». Autre évocation poussinienne mais aussi boschienne ou bruegelienne, celle du deuxième jour, avec « Flora, ou le temps séminal », les végétations étant en effet « des tentatives pour réunir ces deux mondes, chtoniens et ouraniens, dont chacun est hanté par un bestiaire spécifique. Des gnomes, des nains, des kobolds spécialistes en entrailles et cavernes, grottes, anfractuosités, ou alors des anges, des oiseaux magiques, des papillons, des chevaux ailés »[805]. Et Michel Onfray de rappeler l'odyssée de Flora fortement liée à des lieux et paysages mythiques : Transcaucasie, Bassin méditerranéen, mont Ararat, île de Santorin, Perse de Khayyam et Hafiz avant, nécessairement, de se déployer vers l'Afrique, le Nouveau Monde.

Ainsi, une fois encore, ce seront surtout des éléments paysagers qui s'avèrent indispensables à l'expression du temps lequel y trouve en retour sa signification profonde. Ce sera moins le cas avec le temps de la mort, de la corruption, de la putréfaction (en l'occurrence celles des grappes par le champignon *Borytris cinerea*), associé au temps ontologique et pour lequel sont néanmoins sollicités « l'évanescence dans les nuages, les natures mortes, les vanités et les ruines »[806]. Concernant le temps de Prométhée, on aura compris que « dans un monde tout entier converti aux délices du chronomètre et de l'industrie, le jardin est un univers de paix et d'équilibre,

[804] *Idem*, p. 13.
[805] *Idem*, p. 17.
[806] *Idem*, p. 40.

d'harmonie et de tranquillité », autant de qualificatifs fréquemment rencontrés dans notre investigation allant du paysage cosmique au paysage idéal et lyrique. Or, on se rappelle que le travail agricole est plus proche du jardin que de la nature « naturelle », puisque le travail de Flora est culture, Nous sommes alors devant « le temps lent d'avant le temps pressé ». Et, pour Michel Onfray, « qu'il soit des Hespérides ou des Délices, des Epoux ou d'Eden, il est toujours une enclave de temps irénique impliqué comme une excroissance dans le temps tragique »[807]. La question qui est alors posée est de savoir si le paysage, dont l'objet en tant que « nature » constitue un authentique problème ainsi que nous l'avons vu, n'est pas *toujours* un jardin, soit une reconstitution de la nature comme « présentable » avec harmonie, équilibre et tranquillité. Le paysage sublime et romantique viendrait, justement, ensuite, rechercher la nature authentique et non médiatisée par un œil artiste et donc harmonisant quelle que soit son intention. Mais est-ce possible ? Ne la reconstitue-t-il pas à cette fin d'une façon paradoxalement encore plus artificielle ? Toute esthétisation est une appropriation et, dès lors, une domestication[808] (ou, selon Ritter, en résulte), fût-ce au prix de dangereuses manœuvres d'arènes et d'un flirt avec thanatos, flirt qu'une esthétique se rapprochant d'éros ne peut manquer de pousser.

Vient enfin le sixième jour, celui de la dégustation, celui de « Dyonisos ou le temps hédoniste ». Dyonisos était déjà apparu dans cet essai avec Flora. Alors qu'il est présenté comme « intercesseur de l'art de vivifier l'instant »[809], comme « l'emblème de sapiences païennes, de vérités philosophiques immanentes qui toutes procèdent du savoir de la condition temporelle, donc mortelle, des hommes »[810] le temps dionysiaque est, quant à lui, « celui de la pure coïncidence avec le présent »[811] à travers le Kaïros. Et quoique constatant un apparentement entre la dégustation et « les performances esthétiques contemporaines : art conceptuel, fugace et temporel », il constate que « Sauternes demande le même souci qu'une œuvre picturale, musicale ou architecturale »[812]. Sont alors cités, entre autres Poussin et Klee. Michel Onfray revient d'ailleurs sur la musique, art de l'harmonie mais aussi, nous l'avons vu, art du temps. Pour lui, peinture et musique sont « esthétiques de la sculpture du temps » et, de ces deux arts du temps hédoniste, on apprendra

[807] *Idem*, p. 51.
[808] Concernant le sentiment du naturel, Philippe Descola revient fréquemment sur la distinction entre domestique et sauvage.
[809] *Idem*, p. 59.
[810] *Idem*, p. 60.
[811] *Idem*, p. 59.
[812] *Idem*, p. 64.

« la perpétuelle leçon des vanités ; l'éternité seule du temps ». Il va de soi que nous n'adhérons pas à l'idée que la musique comme l'amour du vin soient des arts plus hédonistes que les autres, suffisamment d'états d'âme parfois tragiques leur étant attachés ! Mais, eux aussi, comme arts, ont presque par définition pour fonction d'esthétiser le plaisir… ou la souffrance. Or, toute esthétique est harmonie ou contre-harmonie. Ce que nous retenons est, à travers une rencontre bien inattendue à Sauternes comme vin mais aussi comme terroir, l'articulation qui apparaît quasiment nécessaire, au sens philosophique du terme, entre paysage, harmonie et temps. Comme nous l'avons vu en musique, s'il y a harmonie, il y a temps comme ressenti mais sans doute aussi comme fondement. La chose ne fait que se déployer avec le paysage idéal et cosmique. Le temps ne serait-il qu'une forme *a priori* de notre sensibilité, la réalité physique n'est pas seule en cause. C'est tout le ressenti humain, moral, esthétique, politique, ontique ou ontologique qui passe par le filtre (ou les corridors) du temps et est « informé » par lui. La peinture de paysage, avec sa monstration du rapport à la « nature », illustre à l'envi cette permanente comprésence. Et tout paysage harmonieux est empreint de temporalité.

Paysage et ataraxie

Une autre question est de savoir si le grand paysage classique, *a fortiori* vu de loin et de haut, ramenant les conflits humains (ou animaux) à des détails locaux et les fusionnant donc dans une vision majestueuse et rassérénée de la nature, voire du cosmos, ne correspond pas, effectivement, à la recherche de l'ataraxie, cette notion clé du stoïcisme, cette « absence de tourment et calme de l'âme » (HP I, 10) qui correspondait pour Sextus et Diogène à la fin du scepticisme et sans doute dans les deux sens de ce mot fin : interruption ou suspension mais aussi finalité. Cette même ataraxie suppose, il est vrai, un rapport apaisé aux dieux et à la providence et un respect des devoirs de piété fixés par la cité, tous points acceptés par les sceptiques et caractéristiques paradoxales d'un certain niveau de sécularisation. Elle suppose aussi, dès lors, l'abandon d'un rapport tragique au temps mais sans doute aussi un abandon de soi *au* temps lui-même. Ce n'est pas forcément le cas dans l'Occident même moderne où, pour Françoise Bonardel, « l'assimilation constante des notions de "monde"et de "temps" rend difficilement intelligible toute possibilité d'expérimenter un non-temps dans le temps, et au sein même

du monde où le souci chrétien de racheter la Création confère en fait au temps un surplus de réalité quand bien même on voudrait – comme T.S. Eliot – se porter au "point de repos du monde qui tourne" pour y voir s'abolir le temps, sans perdre pour autant conscience que "si tout temps est éternellement présent", tout temps est irrémissible. Or, si l'alchimie occidentale a choisi de rester chrétienne en rédimant le temps, la logique philosophale ne peut que porter ceux qui la pratiquent au seuil de cette double possibilité »[813].

L'une des convictions principales du présent travail est que l'harmonie méditative et quelque peu troublée du paysage cosmique et classique nous paraît correspondre à une interrogation inquiète devant une sécularisation acceptée mais encore angoissante et affectant la totalité du réel, y compris la nature. Dans son *Traité du paysage*, Alain Roger estime que l'invention du paysage implique, entre autres choses, la « laïcisation » des éléments naturels, les éléments devant désormais s'auto-organiser[814]. Condition ou cause ? Mais, surtout, faut-il que la notion de laïcité à la française obscurcisse nos méninges pour qu'elle ait à ce point gommé celle de la sécularisation développée partout ailleurs et de façon certainement plus ample et plus féconde. Au-delà de cette possible confusion entre sécularisation et laïcisation, on aura bien sûr compris que la méditation sur le temps dont nous créditons le paysage classique initié par le paysage « cosmique » de Patinir, ne s'intéresse, lorsque c'est le cas, au temps historique, cyclique, immobile ou flèche, ou à toutes ses autres formes que secondairement et comme introduction à l'interrogation sur le temps lui-même. Mais l'émergence de cette méditation n'est pas neutre. L'essence du catholicisme lui-même est en cause. Pour Mircea Eliade, en effet, « le christianisme est la "religion" de l'homme *moderne* et de l'homme *historique,* de celui qui a découvert

[813] *Philosophie de l'Alchimie*, *grand œuvre et modernité,* P.U.F., 1993, p. 468.

[814] A propos de l'apparition du paysage, Alain Roger s'interroge Dans *Patrimoine et paysages culturels* (collectif institutionnel), Editions Confluences, France, 2001 (p.55) sur les raisons pour lesquelles ce n'est pas l'Italie qui a, dans le paysage, l'importance qu'elle a eue ailleurs : « Pourquoi l'audace de Lorenzetti – dans *Les Effets du bon gouvernement* (vers 1340) – est-elle restée sans lendemain ? ». Avec le recul nous pouvons dire que l'intention du paysage occidental supposait la réunion de deux conditions. D'abord la laïcisation des éléments naturels, arbres, rochers, etc., (...) seconde condition : il faut que les éléments naturels s'organisent eux-mêmes en un groupe autonome, au risque de nuire à la cohérence de l'ensemble. » Un peu plus loin, il estime que l'évènement fondamental « est certainement l'apparition de la fenêtre, cette *veduta* intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille flamande est, tout simplement l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre, qui l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, transforme le pays en paysage. Une telle soustraction – soustraire le monde profane à la scène sacrée – est, en réalité, une addition : le "age" s'ajoutant au pays. »

simultanément la *liberté* personnelle et le temps *continu* (au lieu du temps cyclique) »[815]. Dans le cas précis d'Alain Roger, cette notion de laïcité l'empêche ainsi de constater que c'est bien l'inverse qui est en cause : c'est la lente sécularisation du monde[816], au sens non seulement de son désenchantement (perception appauvrie du problème si les mots ont un sens) mais de détranscendantalisation qui déclenche soudain un nouveau regard sur la « nature » à travers, notamment, le paysage. La nature, pour le Pseudo-Denys, belle non en soi mais en tant que reflétant la beauté de Dieu, semble désormais pouvoir se passer de lui ou même témoigner de sa possible absence. Et cette dernière ne lui fait pas perdre sa beauté, bien au contraire. Progressivement façonnée et habitée par l'homme, elle y perd en âpreté et gagne même une certaine douceur lorsque ce ne sont pas les horreurs de la guerre qui l'habitent. La création artistique, même si elle le voulait, ne pourrait plus chercher à imiter la beauté divine à travers ses œuvres tant celles-ci semblent s'écarter de leur créateur et peut-être même être désertées par lui.

Dieu n'est pas encore mort, il n'est simplement guère là, replié chez Patinir dans quelques sites peu humains et diffus de façon plus immanente que transcendante chez les derniers classiques. Quand Michel Henry estime qu'« à l'aube de la pensée moderne, dont il allait déterminer des thèmes essentiels, le cordonnier Jacob Böhme formula l'immense question en apparence théologique : pourquoi Dieu a-t-il créé le monde ? et qu'il avance que l'extraordinaire réponse avancée appartient à la phénoménologie : Dieu a créé le monde pour se manifester »[817], on peut lui répondre que, pour beaucoup déjà, y compris au niveau d'un peintre parmi les plus honnêtes d'une corporation sans doute peu contestataire, nombreux sont justement ceux qui ne se posent plus cette question. C'est assurément le cas de Patinir qui maintient sans doute le principe d'une piété personnelle exigeante mais constate, envisage au moins, un délaissement progressif de l'univers par tout principe transcendantal. Pour Max Horkheimer, les professeurs et les étudiants qui brûlèrent les livres de Hobbes un peu plus d'un siècle après le

[815] In *Le Mythe de l'éternel retour,* chapitre IV « La terreur de l'histoire », Paris, Gallimard Folio Essais, 2002, p. 180.
[816] Le sac de Rome en 1527 par les troupes impériales de Charles Quint, prince « chrétien » et même « catholique » s'il en fut, est pourtant considéré comme un moment clé de la sécularisation de l'Occident. Dans *Labyrinthe de l'art fantastique*, Gustave René Hocke, après avoir rappelé qu'Erasme écrit en 1528 « En vérité, ce n'est pas la fin d'une ville, mais la fin du monde », estime qu'avec cet événement « la Renaissance s'achève » (Paris, Denoël-Gonthier, 1977, traduit de l'allemand par Cornelius Heim, p. 76).
[817] *Incarnation, une philosophie de la chair*, Seuil, 2000, p. 60.

coup de théâtre du Léviathan « avaient bien reconnu le danger que représentaient les théories du contrat social et du droit naturel : l'idée que l'Etat et la société doivent leur légitimité à la volonté du peuple s'oppose à toute la conception médiévale du monde persuadée que les souverains et avec eux tout l'ordre des corporations et des états, sont établis par Dieu »[818]. C'est la question du *Deus sive natura* ou du *natura sive Deus.* Théorisée plus tardivement, cette nouvelle réalité était déjà en gestation depuis longtemps, sans doute depuis l'aube du stoïcisme sinon de toute la pensée grecque, si attentive à relever tout anthropomorphisme. Et, paradoxe de l'histoire, comme ne manquèrent pas de le reconnaître les jeunes romantiques allemands, la Réforme, calviniste en particulier, en fut, finalement, l'un des facteurs décisifs.

Karl Löwith a été, on le sait, l'un des introducteurs de cette notion de sécularisation dans le sens que lui donne la philosophie contemporaine. Notons d'emblée, ce qui n'est pas sans écho avec notre travail, que, chez lui, la « sécularisation » était, en fait la « mondanisation » (*verweltlichung*)[819]. Dès le début d'*Histoire et salut,* il observe que « ce qui sépare la philosophie de l'histoire (qui culmine avec Hegel) de la théorie de l'histoire, c'est la substitution d'une problématique de l'immanence du sens au cours de l'histoire à une problématique de la transcendance illustrée, chez Saint Augustin, par le thème des deux cités »[820]. Dans la peinture religieuse des Pays-Bas, les « signes avant-coureurs » de cette sécularisation sont nombreux et précoces. Il suffit de penser aux représentations très prosaïques de Bouts. Mais elles sont encore centralement religieuses et ne font pas ou peu de place à la représentation de la nature en tant que paysage « mondain » (universel). On sait que tel n'est plus le cas avec Patinir qui marque donc un moment particulier, un basculement de cette transcendance vers cette immanence. Face à un monde qui « n'est plus éternel ni divin, ce qu'il était pour les anciens, ni éphémère et créé, ce qu'il était pour les chrétiens » et surtout, qui « n'est plus profane mais mondain »[821], Karl Löwith ne voit que deux sorties possibles : un scepticisme généralisé (celui de Jacob

[818] *Les Débuts de la philosophie bourgeoise de l'histoire*, Paris, Payot, 1970, p. 65.

[819] Pourquoi donc la « sécularisation » ? Parmi les difficulté de la philosophie, voire simplement de la terminologie du temps, figure cet étrange choix terminologique de l'Eglise du vocable « temporel » pour désigner la sphère matérielle (certes, par opposition à l'éternité divine, dégageant ainsi celle-ci de toute confusion éventuelle avec l'infinité, relevant, elle, de la sphère du créé) puis celui de « siècle » pour désigner des sphères plus prosaïques encore (le fameux « bras séculier »). Par ce choix, elle positionne donc clairement le temps dans la sphère du créé et, par une métonymie inattendue, en assimilant celui-ci à sa dimension reconnue comme la plus intangible. Il y a là un paradoxe dont nous reconnaissons ne comprendre ni l'origine précise ni le sens.

[820] *Histoire et salut, les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire, op. cit.* p. 11.

[821] *Idem*, p.15

Burckhardt) ou l'évasion du tropisme et de sa conception occidentalocentrique (mais au risque, aussi, du relativisme). Pour les non-philosophes, une troisième voie se présente : la poésie. C'est clairement celle choisie par Patinir même si lui-même et ses petits personnages devisant de conserve ont pu être sensibles au premier terme de l'alternative proposée ultérieurement par le philosophe de la sécularisation. Et, en tout état de cause, la « sécularisation » pose – ou, justement, ne pose pas et laisse donc pendant – un problème majeur, celui du temps, de sa finalité, de sa fin même. Avec, notamment, le célèbre dessin de Vinci, la Renaissance italienne promeut l'homme à la place de Dieu. L'Europe du Nord est plus dubitative, peut-être moins concernée car davantage capable d'affronter un monde sans Dieu, c'est-à-dire d'accepter une régulation plus prosaïque, plus « séculière » et « temporelle », plus humaine.

Selon Robert Lenoble, « Léon Brunschvicg disait que la pensée moderne a créé un type d'explication *horizontal*, par des effets et des causes équivalents, situés au même niveau de la donnée empirique, et qu'elle a substitué au type d'explication *vertical* qui prévalait autrefois, reliant des effets visibles à des causes transcendantales »[822]. On peut difficilement mieux caractériser la sécularisation dans le domaine de l'esprit. Lenoble termine d'ailleurs son paragraphe en concluant que « l'explication horizontale est celle des démocraties où prévaut la loi du nombre, principe de l'équivalence (de l'égalité) des composants du groupe, loi et principes eux-mêmes relatifs à une technique de la mesure, du nombre, de la statistique et à une civilisation anonyme »[823]. Mais nous avons vu que le paradigme transcendance / immanence est complexe : l'immanence peut aussi correspondre à une superposition *totale* Dieu-nature et revient alors à être une transcendance généralisée.

Il n'y a sans doute pas, à notre avis rappelons-le, de preuves, encore moins absolues et définitives en sciences humaines et peut-être pas tellement plus en sciences de la nature ou de la vie. Soit elles analysent des objets qu'elles n'ont pas construits et dont elles ne peuvent prétendre avoir épuisé la simple description et tout ceci à un moment donné. Un facteur déterminant ou

[822] *Histoire de l'idée de nature*, Edition Albin Michel, 1990, p.244, (souligné dans le texte de Lenoble).

[823] La réponse est connue : *in fine* seule la démocratie reconnaît un principe absolu et s'imposant à tous, la loi, *o nomos*, dont l'Etat ou la Révolution essayent perpétuellement de s'affranchir au nom de leur « rationalité supérieure » ou de leur « idéal ».

surdéterminant peut avoir échappé et ceci peut-être d'autant plus qu'il est massif : la vision précopernicienne du cosmos est le meilleur exemple de telles erreurs. Soit elles analysent des objets qu'elles ont construits avec, dès lors, les risques inhérents d'artefact. La preuve n'est alors que la clôture sur lui-même du modèle explicatif initial. Sans tomber dans un relativisme de principe qui n'est sans doute qu'une facilité sinon une lâcheté de l'esprit, toute démarche rigoureuse paraît devoir se limiter à construire des hypothèses, les plus solides possibles, les plus cohérentes et elles-mêmes les plus productrices de cohérence et à accepter le caractère momentané voire potentiellement circulaire des démonstrations. Et, de toute façon, soumettre ces productions à un impératif humaniste. Au terme de ce travail, nous espérons donc simplement avoir démontré de façon suffisamment convaincante que de très nombreux aspects du temps ou de la de la temporalité, qu'elle soit spirituelle, religieuse, pratique, économique, ethnologique, historique ou autres, trouvent plus qu'un écho dans ce que nous avons appelé le paysage classique, c'est-à-dire le vaste paysage panoramique, voire cosmique, mais peut-être aussi, par un effet aristotélicien de similarité des contraires, le paysage minimaliste de Van Goyen ou, parfois, de Rembrandt.

Peut-être la relative suspension de la nature dans un art par définition immobile et où la représentation du soleil et de son mouvement n'est pas encore maîtrisée en est-elle une des raisons. Mais une telle explication ne saurait être suffisante au moins en ce que le choix de cet art immobile ne serait lui-même sans doute pas innocent et aurait, justement, été le moyen d'exprimer le temps. On en revient à une ancienne question assez proche : est-ce l'archaïsme des icônes médiévales qui produit le sentiment du sacré ou celui-ci qui appelle ce que nous percevons comme un archaïsme ? Peut-être aussi est-ce le silence, composante de fait de la peinture, qui dans le cas particulier du paysage, lui apporte cette tonalité (*stimmung*) particulière où la mélancolie et donc le sentiment du temps trouvent tout particulièrement à s'exprimer de façon d'autant plus présente qu'elle est intériorisée. Peut-être Patinir et après lui ces peintres qui vont, à travers le paysage, explorer le monde et la place qui est ou peut y être celle de l'homme, apportent-ils leur contribution de fait à l'interrogation que Heidegger formule dans les premières pages d'*Etre et temps* de la façon suivante : montrer que ce à partir de quoi le *Dasein*, l'homme, cet étant là, « entend implicitement quelque chose de tel

que être et l'explicite, est *le temps* », une certaine suspension de la nature représentée en étant paradoxalement le moyen[824].

Pour quoi ?

Un collègue de travail, énarque il est vrai, mais aussi avocat et surtout humaniste sincère et actif, auquel ce projet de recherche était présenté eut très instinctivement cette amusante mais significative réaction : *« Mais tout cela n'intéresse que cinquante personnes ! »* Après avoir estimé *in petto* qu'il y aurait déjà là un beau succès, nous eûmes la lâcheté de taire le bonheur de côtoyer pendant près de trois ans quelques sommets de la peinture et de la conscience européenne, et la faiblesse de répondre qu'un tel travail avait peut-être une utilité, certes limitée à un milieu en effet restreint. Même si nous savons désormais que la connaissance, y compris « rationnelle », est sans raison première ou dernière, le vrai problème était de ne pas être réellement capable de répondre à une telle question au-delà de quelques arguments secondaires, maladroits et sans doute vaniteux.

Si notre hypothèse est juste, il y aurait d'abord les artistes du paysage eux-mêmes, longtemps (encore ?) secondarisés, auxquels serait reconnue une dimension particulièrement intéressante et peut-être « supérieure » de leur inspiration, au-delà du pittoresque descriptif ou du « sentiment poétique », en un mot une dimension métaphysique que tous ou presque avaient intérêt à lui refuser : pouvoir temporel et spirituel (le temps suit un cours connu dans son origine comme dans sa fin, et scandé par des rythmes précis, notamment productifs, fiscaux et religieux, tout le reste est au mieux « rêverie » poétique, au pis, néopaganisme), ou pouvoir intellectuel avec risque de perte du monopole de la conduite de la pensée, Erasme avec son instrumentalisation de l'art apparaissant un bon témoin de cette attitude, après tant d'autres depuis l'Antiquité et avant tant d'autres ensuite.

Au public de chercheurs, cette hypothèse permettra peut-être à leur tour de nouvelles hypothèses débouchant sinon sur de nouvelles « découvertes » au moins de nouvelles approches, de nouvelles interprétations[825] en chaîne.

[824] In *Etre et temps*, traduction de F. Vezin, Paris, Gallimard, 1986, p. 43.

[825] Par un professeur d'histoire de l'art, rencontré à la bibliothèque de l'INHA et à qui, dans la file d'attente de la restitution des ouvrages, nous parlions de ce travail, nous nous sommes entendu répondre qu'il y avait actuellement une « mobilisation en histoire de l'art sur la question du temps » et que nous étions donc nous-même sur une « ligne de front » et invité à y progresser hardiment. Ancien conscrit de l'Arme Blindée de Cavalerie, nous ne pouvions que nous soumettre à une injonction au caractère martial aussi inattendu qu'encourageant !

L'anthropologue et, éventuellement, l'esthéticien peuvent être confirmés dans leur certitude ou leur intuition que l'art véhicule et exprime, consciemment ou non, des interrogations profondes de l'homme dans son rapport au monde. Et même (ou surtout !) qu'il n'y échappe pas, que c'est sans doute la fonction de l'art, qu'il ne peut prétendre s'en libérer. Toutes les catégories fondamentales de la sensibilité (et de l'entendement ?), toutes les catégories anthropologiques premières comme le temps seraient ainsi nécessairement présentes dans les œuvres de la sphère de l'« art » et dans la dimension d'ambition universelle de celui-ci. On pourrait même suggérer que leur absence permettrait de reconsidérer l'appartenance d'un objet à cette sphère[826]. Toutefois, cette présence n'est pas simple. Une autre contribution possible du présent travail serait alors d'illustrer la diversité des composantes de ce « temps » dans lequel l'homme évolue et où il a, manifestement, tant de mal à se repérer, en raison, peut-être, de leurs contradictions ou de la complexité de leurs articulations. Nicolas Poussin, derrière son effort évident de sérénité (grâce à lui ?), en est, rappelons-le, un exemple frappant.

Notre travail nous paraît ainsi se situer à l'intersection de trois champs de plus en plus sensibles ou « problématiques », notamment en ce qu'ils sont affectés par des phénomènes de rareté ou de perte de substance : le paysage, le temps, l'art lui-même. La constatation est ancienne : le paysage « naturel » est d'autant plus recherché qu'il se réduit comme peau de chagrin sous l'intervention humaine. Le temps (et toute la nature ?), dans une activité

[826] Si, étymologiquement, l'« intelligence » est ce qui instaure des liens, Socrate nous a également appris, à partir de la métaphore de la découpe du poulet, qu'elle est aussi ce qui sépare et distingue. Dans un des colloques auquel ce travail nous a conduit à assister, les propos d'un autre participant nous ont permis d'entendre que si le champ *interprétatif* de l'art était potentiellement encore très évolutif, « le corpus est désormais connu ». Nous n'en sommes guère convaincu. Notamment en ce que toute activité humaine comportant sans doute une part d'esthétique, l'art aurait alors vocation à intégrer toutes les activités humaines. Devenue le domaine du rêve et de l'illusion, la politique serait évidemment la première concernée. Viendrait ensuite l'essentiel de l'activité économique, elle-même de plus en plus virtuelle et onirique, l'entreprise cherchant par ailleurs dans une économie d'innovation, à se présenter comme un lieu de création et recrutant non des salariés mais des « talents », le contrat de travail étant alors heureusement remplacé par un contrat de prestation hautement précarisant. Bien entendu, chaque instituteur considérera sa classe comme une « œuvre ». On peut aussi imaginer (espérer ?) l'inverse, à savoir la « sortie » de l'art de certains domaines relevant clairement de la communication ou d'autres champs. Bien des « concepteurs plastiques » se présentent actuellement comme des artistes alors qu'ils sont surtout des traducteurs, souvent talentueux, de thèmes de communication. L'exposition « Airs de Paris » organisée à l'occasion du trentième anniversaire de l'ouverture du Centre Pompidou en a été un exemple patent. C'est, pour la France du moins, avec le défilé de la célébration du bicentenaire de la révolution française, que s'exprime au plus haut degré la nouvelle concurrence entre artistes et créatifs publicitaires et autres « communiquants ». Notons au passage que la conception de ce défilé parfaitement admirable et parfaitement creux (maniériste ?) a ainsi été confiée par François Mitterrand à M. Jean-Paul Goude, devenu principal concepteur de la communication graphique des Galeries …Lafayette ! Ce n'est sans doute un hasard ni pour l'un ni pour l'autre.

humaine de plus en plus virtuelle, perd lui aussi de sa substance et semble gagné par une élasticité aléatoire mais paradoxale puisqu'il est, comme toute chose, réifié à l'extrême par l'économie courante. Et, si Jean Baudrillard, faisant écho à une phobie de Borges, a raison en constatant que cette nouvelle économie courante, technologies avancées aidant, se caractérise par une prolifération continue de réalité, alors elle ne peut que s'accompagner d'une prolifération du (« de » ?) temps. A l'inverse, si on le considère comme ni réversible ni duplicable, il doit se partager et se raréfier en effet d'autant.

Autre conséquence, donc, de notre hypothèse et de l'autre point qu'elle implique : non seulement l'existence de registres iconologiques hétérogènes, mais de véritables « niveaux » (dont un, à peine visible, qui serait celui des représentations de fait des grands dispositifs – catégories – de la perception tel, justement, le temps). Dans le chapitre consacré aux *Epoux Arnolfini* de son ouvrage *Brève histoire de l'art*, Jean-Louis Ferrier estime que « tout grand tableau est avant tout un montage d'éléments divers prélevés, bien sûr, dans le monde visuel, mais aussi dans la religion, le théâtre, la littérature, la politique, la science, la philosophie, et ce toujours en vue de parvenir moins à une représentation qu'à une *signification* »[827]. A cette conception de « bricolage » dans le champ esthétique, pour reprendre l'expression de Claude Lévi-Strauss dans la *Pensée sauvage*, nous ajoutons donc ici celle selon laquelle toute grande œuvre se réfère et ne peut sans doute que se référer de façon explicite et surtout implicite aux « formes » fondamentales structurant le rapport au monde. Ou alors, justement, elle introduit une rupture, introduit ou annonce un nouveau paradigme. Kant a exprimé que le temps et l'espace sont ainsi les catégories *a priori* de notre sensibilité au monde. Nous proposons ainsi que dans toute œuvre d'art se retrouvent nécessairement ne serait-ce que des traces, et éventuellement « en creux », des catégories anthropologiques premières, y compris, ô combien ! dans un intérieur de Chardin, une nature morte minimaliste de Morandi (l'anti-Patinir ? si l'on nous permet cette formule), un monochrome de Klein.

Et ceci de telle sorte qu'une œuvre dans laquelle telles ou telles de ces catégories seraient présentes de façon implicite voire inconsciente pour son auteur, pourrait alors être porteuse d'éventuelles contradictions entre ce niveau de signifiés fondamentaux et les autres niveaux, de plus en plus contextués et dès lors de plus en plus narratifs. Il nous semble en effet que

[827] (En italique dans le texte.) *Brève histoire de l'art*, Jean-Louis Ferrier, Hachette, Paris, 1999, p.26.

peuvent exister de telles contradictions ou, à tout le moins, des champs de tension. Nous rencontrons ces tensions dans le paysage classique lorsque des activités humaines théoriquement trépidantes, voire des interventions transcendantes, objets plus ou moins directs de l'œuvre, s'inscrivent dans une iconologie implicitement immanente du temps suspendu et sans qu'il faille y voir une intention moralisatrice de type « vanité ». Nous pensons que de tels télescopages iconiques existent chez Patinir, manifestement chez Poussin où ils font l'objet, pour ce dernier, des explications embarrassées que l'on sait (le poète s'opposant au philosophe etc.). Nous la rencontrons encore chez Poussin lorsque des évangélistes nous apportent la « bonne nouvelle » rédemptrice dans un univers non seulement d'une harmonie déjà extrême mais où, de toute évidence, une certaine suspension du temps sur la nature, homme compris, paraît être l'idéal déjà réalisé. A propos de la règle des trois unités chez Poussin, notons ainsi que, si cette règle est plus ou moins présente dans son œuvre, consolidant l'hypothèse de la présence plus globale et complexe d'une sensibilité profonde au temps, elle n'en pose pas moins le problème de la nature voire de la valeur de ce temps. La remarquable exposition de 2003 au musée des Beaux-Arts de Caen, sous le titre *Baroque, vision jésuite de Tintoret à Rubens,* illustre à quel point l'art de Poussin, totalement absent du catalogue, semble s'être développé contre le jésuitisme et son emphase intentionnellement spectaculaire, théâtralisante. Destiné à captiver plus qu'à convaincre un « public» naïf, l'art jésuite, tout de propagande, déploie avec une énergie et un brio objectivement impressionnants, une pure logique de divertissement (sens pascalien) qui ne peut que s'avérer contre-productive *à terme,* vieux dilemme de la propagande. En intégrant la règle de l'unité de temps, et donc la sphère de la théâtralité, Poussin ne nuie-t-il pas déjà à son évidente intention de rigueur janséniste ? Enfin, « artefactant » et surtout instrumentalisant le temps, cette fameuse règle ne lui fait-elle pas perdre de sa profondeur, de son immanence ? Poser la question est déjà lui répondre. Une fois encore, ce grand peintre grand penseur porte de possibles contradictions. C'est aussi ce qui fait sa grandeur grâce, certes, sa capacité à les sublimer picturalement.

Mais il faut sans doute aller plus loin. Cette logique d'instrumentalisation propagandiste n'est-elle pas, à cette époque, omniprésente dans la production symbolique officielle ou rendue telle (cléricale, académique et/ou académisée notamment) entraînant, au-delà d'un premier effet de « sensationnel » parfois réussi, une dévalorisation intrinsèque de tout ce

qu'elle utilise ? Nous sommes encore devant la détranscendantalisation, non plus, cette fois, du monde, mais des symboles. Le temps lui-même peut-il y échapper ? Comment de telles contradictions ou champs de tension entre un niveau de type cognitif et un autre, idéologique ou même simplement empirique, se résorbent-elles ? C'est ici que les notions de génie et de maîtrise s'imposent. Avoir su, comme Patinir, Poussin et Lorrain formaliser mais aussi contrôler cette logique omniprésente et invisible du temps au regard de thématiques souvent contraires est sans doute l'explication du sentiment de miracle poétique que nous pouvons ressentir devant leurs œuvres. C'est à propos des problèmes différents mais assez proches posés par Poussin que Michael Kitson invoque la beauté, l'élégance et la force de la solution de l'artiste.

L'amateur d'art le ressent sans doute intuitivement. A lui, notre travail peut ainsi proposer, nous l'espérons, de renouveler son rapport à un genre devenu majeur (mais ramené, avec les Impressionnistes, dans le champ de la « sensibilité »), lui fournir l'occasion d'une nouvelle satisfaction, d'un approfondissement de son plaisir esthétique. Comme Valéry systématisant la formule célèbre de Poussin, nous croyons encore que « la fin de l'art est la délectation » et une foi peut-être surannée en la nature humaine nous pousse à penser que cette délectation n'est pas un simple esthétisme. (Et même !..). Nous pensons donc que cet amateur, quelque peu inquiet aujourd'hui paraît-il, devrait pouvoir, même passagèrement, trouver dans ce travail une nouvelle inspiration de son propre regard, une amplification de ce dernier et penser que, lorsqu'il regarde les collines et les estuaires de Patinir et du paysage classique, c'est aussi du temps qu'il voit. Qu'il n'hésite donc pas à chercher dans les œuvres qu'il admire les grandes catégories de l'anthropologie[828], les grandes catégories de l'esprit qui sont aussi celles de l'angoisse humaine ; si ce sont de grandes œuvres, elles y sont nécessairement. Il y a là un

[828] Nous reconnaissons recourir avec hésitation à ce terme dont l'histoire est pour le moins chargée, les objets et les postulats imprécis et les frontières épistémologiques peu claires. Il semble que certaines illustrations des sciences humaines, Alain Touraine par exemple, souhaiteraient la réunification de ces dernières sous cette bannière « mais la marque est déjà prise » constatait-il à l'occasion d'un récent colloque organisé avec l'appui de la chaîne publique radiophonique France Culture. Comme philosophe de formation nous ne pouvons qu'être satisfait de voir émigrer vers cet autre territoire nombre de publicistes et idéologues improbables qui, il y a peu encore, s'auto-instituaient philosophes ou l'auraient sans doute fait. Nous reconnaissons cependant avoir été nous même séduit, pratiquement (professionnellement) et intellectuellement, par l'hypothèse de ce territoire nouveau ou renouvelé. Territoire ou « inter-territoire », mais, justement toute la question est là. Peut-être sommes-nous devant l'éternel espoir mais aussi mythe d'une discipline « de synthèse », *a fortiori* sur l'homme… Tentons au moins un champ de rencontre.

renversement de l'approche analytique qui ne part pas de l'œuvre pour aller vers ces catégories mais l'inverse. Cette modalité n'est pas nouvelle. L'étude sémiotique des œuvres d'art, notamment historique, vise souvent à y rechercher les traces de tel ou tel fait de société ou autre. On en connaît les risques et notamment celui de toujours pouvoir les trouver ! au prix, il est vrai, de sollicitations excessives voire indues. Nous avons suggéré dès notre introduction que le présent travail présentait ce risque. Il n'en demeure pas moins que la démarche est non seulement légitime mais certainement nécessaire dans son principe. Il reste alors à trouver une méthodologie prudentielle de l'analyse iconologique, notamment exogène, il est vrai contraire à « l'approche positiviste de l'histoire de l'art caractéristique de l'école française où les musées ont un rôle central, leur principe central étant une reconstruction attentive de l'œuvre d'art »[829]. Le problème posé est, une fois encore, celui d'une éthique de l'herméneutique. Dans une société où, selon la formule de Robert Reich[830], se multiplient les « manipulateurs de symbole », une telle orientation relève assurément de l'urgence.

Enfin, nous espérons avoir servi l'art lui-même, mis aujourd'hui à toutes les sauces, au service de tous les projets ou absences de projet... Affranchi de la sphère du beau et devenu instrument de « conscientisation » du vécu (sphère du vrai et du juste ou prétendus tels), voire de « mediumisation » sociale ou de « thérapie », confondu avec la «culture » et donc soumis à l'*impératif* culturel[831] (ou l'inverse : la culture confondue avec l'art et soumise à l'impératif

[829] Claire Pace, en introduction au recueil *Studies on Claude and Poussin*, Londres, The Pindar Press, 2000, p.VIII

[830] dans *The Work of nation* paru en 1991 et traduit en France sous le tire *L'Economie mondialisée,* cet économiste constate une dématérialisation de notre économie faisant une place croissante et déterminante aux travailleurs cosmopolites spécialisés dans la gestion qualitative ou quantitative de l'information, quel qu'en soit le domaine. Il les appelle « manipulateurs de symboles ». (La chose est-elle pourtant si nouvelle : depuis les scribes…) On sait aujourd'hui que l'entreprise Google, par ailleurs si séduisante, a retenu comme positionnement stratégique hautement préoccupant de « gérer l'information de la planète », et si possible en « temps réel »...

[831] Tout bon travailleur social a désormais bien sûr inclus l'« art-therapy » dans sa panoplie. A quelque cent mètres de l'endroit où nous rédigeons ces lignes, un immeuble en réfection porte une pancarte, forcément rassurante, où il est indiqué aux passants peut-être inquiets que la municipalité va réaliser dans ces murs des « logements sociaux et *un équipement socioculturel* » (souligné par nous). Non loin de Nancy, il y a quelques années, une autre municipalité annonçait sur un vaste panneau : « Pour votre *confort*, nous construisons ici une maison de la formation et une *médiathèque* »… (*idem*). Même pour la bonne cause, l'instrumentation de la culture est un leurre. Comme l'a d'ailleurs bien démontré l'aventure humaniste, la « culture » n'est ni un contenu ni une fin en soi. Mais le plus préoccupant vient (forcément ?) du monde de la culture lui-même. Ainsi un sommet indépassable est-il sans doute atteint avec la récente affirmation péremptoire du directeur de la Fondation Guggenheim selon lequel l'installation de cette fondation nord-américaine à Venise ferait enfin de cette ville « un véritable lieu de culture » (interview au quotidien *Le Monde*, 2007)… On reste sans voix. Nous n'évoquerons pas ici un certain nombre de pratiques artistiques qui ne peuvent que troubler le défenseur, certes basique, des droits de l'homme et de la dignité humaine.

esthétique), il tend, comme les gaz de Mariotte, à occuper ou se voir assigner d'occuper tout l'espace disponible ou rendu tel par la détranscendantalisation d'un réel par ailleurs en prolifération constante (c'est toute la *réalité* qui est alors à l'état gazeux[832]) ! Il est ainsi confronté à un destin forcément au-dessus de ses forces. Si elle ne fait pas suite à une longue période de contention (cas évident de la Renaissance), cette inflation ne peut, comme toujours, que s'accompagner d'une dégradation de la valeur et donc du sens. De même que certains auteurs retournent aujourd'hui le paradoxe de Karl Barth en attirant notre attention sur les risques de la sécularisation pour la démocratie (certaines notions de la démocratie elle-même venant du religieux de telle sorte que l'abolition du religieux ne pourrait que nuire au politique, la sécularisation posant alors un réel problème pour l'exercice durable et rigoureux du pouvoir), de même il semble apparaître que l'art n'est ni lui-même la métaphysique ni ne peut prétendre la remplacer. L'élasticité de l'art est devenue quasi ontologique. Elle n'appelle ainsi à son tour que la molle vision du monde et du temps spectaculairement (visionnairement ?) illustrée par Dali. Mais chez Dali lui-même, cette vision molle est associée à une introversion inquiète, quête d'une identité individuelle ou collective incertaine, peut-être en déroute.

Mais, de toute façon, qu'aurons-nous dit ? A supposer que notre hypothèse soit juste (à défaut d'être « vraie », mais y a-t-il de la « vérité » en cette matière ?), si nous avions réellement enrichi la compréhension et l'appréciation du paysage classique d'une dimension utile et plaisante, qu'importe, au fond, que le temps soit une donnée substantielle mais, surtout, qu'y voir réellement ? Nous avons aujourd'hui tendance, semble-t-il, à créditer le temps d'une valeur philosophique particulière, d'une valeur qui serait en elle-même positive. Outre la très ancienne question de l'irréversibilité du temps et celle de sa coappartenance à toute cosmogonie, ceci est sans doute dû au coup de théâtre métaphysique introduit par Heidegger faisant de la temporalité la question préjudicielle à toute réflexion sur l'être après la fatale

[832] Et en tout cas vaseux. Le livre de M. Michaud, auquel il est fait allusion, nous paraît partir d'un diagnostic souvent juste. Il n'en reste pas moins qu'il traduit aussi le constant désarroi historique des clercs devant les démarches et écoles esthétiques réellement créatives (et dont l'une des fonctions est, justement, de déjouer, dans un jeu évident de chat et la souris, le contrôle intellectuel par les clercs). On doit peut-être aussi lui faire le reproche d'affirmer que cette esthétisation générale de l'existence est un phénomène contemporain. Rien n'est moins sûr. L'époque dite du « gothique international », bien proche de celle qui intéresse notre travail, est un des nombreux exemples possibles de période d'esthétisation généralisée (au moins dans les milieux qui en avaient les différents moyens nécessaires).

désubstantialisation kantienne. On doit aussi invoquer la dimension immatérielle du temps, forcément attirante pour ces acteurs sociétaux centraux que sont désormais les universitaires et les gens du savoir ou de l'écriture, parties prenantes d'une économie reconnue comme de plus en plus « immatérielle » et ayant vocation, semble-t-il, à l'être toujours davantage. « Manipulateurs de symboles » parmi tous les autres, les historiens de l'art et esthéticiens ne peuvent avoir pour le temps qu'une grande attention et sans doute un intérêt sinon une fascination.

Oui, mais…

Le mirage de l'incorporel

Reconnaissant ne guère avoir trouvé son fait dans le texte, pourtant court et clair, d'Emile Bréhier sur le sujet, c'est sur cette vague, entre autres, que se laisse porter Anne Cauquelin dans son nouvel opuscule en invoquant les « incorporels » stoïciens, et le premier des quatre, le vide, au sujet de l'art contemporain, ainsi que, dans un paragraphe final, le temps, à propos du paysage en général (les deux autres incorporels stoïciens étant le lieu et le dicible ou l'exprimable selon les traductions de *lekton*). Bernard Lamblin cite Gœthe à Eckerman à propos de Claude Lorrain : « Ils ont, ces tableaux, la plus grande vérité sans ombre de réalité. »[833]

A solliciter ainsi ces incorporels, on peut donner le sentiment d'évoluer dans l'abstraction des abstractions, bien au-delà de la « peinture abstraite » notamment « lyrique » du XXe siècle, soit dans le véritable nirvana intellectuel des régions supérieures de la pensée et de l'esthétique. Tel n'est hélas pas le cas avec les incorporels stoïciens. La notion de temps n'est aucunement dans cette école, comme le rappelle justement Bréhier, une notion à connotation positive, ni même chez les platoniciens ou les aristotéliciens. Les incorporels apparaissent chez les stoïciens comme essentiellement affectés d'une valeur négative (au sens de privatif). Et « il n'est pas impossible que, avant les Stoïciens, le mot vienne d'Antisthène qui avait rejeté dans les incorporels les non-être comme le temps », précise Bréhier qui poursuit : « C'est bien là, en

[833] Cité dans *Peinture et temps*, *op. cit*., p.405. Un peu plus loin, dan les chapitres conclusifs qu'elle a rédigés après le décès prématuré de son époux et à propos de l'impressionnisme, Bianca Lamblin envisage « une profonde parenté de la peinture impressionniste avec la musique, c'est-à-dire avec la temporalité elle-même, le temps se glisse dans la matière du tableau, la matière est temps ».

effet, le sens général de la théorie des stoïciens sur les incorporels ; identifiant l'être avec le corps, ils sont forcés d'admettre, sinon comme des existences, au moins comme des choses définies, l'espace et le temps. C'est pour ces *néants d'existence* qu'ils ont créé la catégorie des incorporels »[834], soit « quelque chose de fuyant et d'inexistant »[835]. Il rappelle également que le temps ne bénéficiait pas davantage d'un statut enviable chez les autres grands philosophes de la période : « Pour passer de l'essence mathématique éternelle au monde des changements, Platon y ajoutait comme principe l'espace et faisait créer par son démiurge le temps "image mobile de l'éternité". L'espace et le temps étaient donc des imperfections comme des indéterminés ajoutés à l'être : c'est que la détermination des êtres était ailleurs, soit dans leur modèle idéal pour Platon, soit dans leur fin pour Aristote »[836]. Proclus ne dit pas autre chose lorsqu'il constate, concernant le temps chez les stoïciens et les péripatéticiens : « les uns l'ont considéré comme une simple vue de l'esprit, quelque chose d'inconsistant et tout proche du non-être car le temps était selon eux, l'un des incorporels, choses qui chez eux sont méprisées comme impuissantes, inexistantes et subsistant dans les seules conceptions, et les autres disent qu'il est un accident du mouvement »[837]. Le temps n'est donc, dans la philosophie antique grecque ou hellénisante, qu'un artefact contingent, de stricte utilité spéculative, aucunement une séduisante abstraction, une idée supérieure. Quant au second stoïcisme, impérial, puis ses avatars modernes, le sort qu'ils font à cet incorporel n'est guère plus enviable puisque moralisé à l'extrême, symptôme presque infaillible d'une aporie intellectuelle. Puis viendra le temps vécu sous le signe de la durée, temps psychologique, destin plus navrant encore d'un point de vue philosophique. Rappelons enfin que, pour la peinture, le paysage-temps (ou paysage matière, celle-ci fût-elle cosmique) succède à l'éternité-fond d'or des peintures sacrées « primitives » abandonné par

[834] In *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Vrin, Paris, 1970, p. 2, (souligné par nous).
[835] Bréhier, *op. cit.*, p. 60.
[836] *Op. cit.*, p. 61.
[837] In *Commentaire sur le Timé*, III, 85, 7-15. traduction de Fustigère légèrement modifiée et citée par Richard Duffour in *Chrysippe* Vrin, Collection Fragments, Paris, 2004, p. 658. Dans sa *Physique* IV, 221 b 3-3 (Belles Lettres - Casterman, Paris, 1966, p.155, Aristote estime même que « Le temps est en soi plutôt cause de destruction puisqu'il est du nombre du mouvement et que le mouvement détruit ce qui est ». Au terme de son article « Le temps image mobile de l'éternité » cité plus haut, Rémi Brague résume les enjeux de la double conception possible du temps, du passage d'une conception matérielle du temps à une expérience du temps « qui est celle de l'âme », « le concept de temps passe du cosmologique au domaine psychologique ». Dès lors « tout ce qui est à placer du côté de l'âme dans la doctrine du temps relève de l'âme du monde. Le temps est le mouvement ordonné du ciel, qui manifeste la structure numérique de l'âme du monde. Ainsi conçue, l'âme produit le temps plutôt qu'elle n'en prend conscience » (p. 71). S'il ne s'agissait pas surtout du paysage céleste, paysage « macro » s'il en est, cet article valide notre intuition.

Campin comme nous l'avons évoqué dans notre quatrième chapitre[838]. On prend aussi le risque, en restaurant « en passant » un dualisme peu recevable, de glisser vers une spiritualisation du temps, spiritualisation plus ou moins poétique ou mystique et presque inéluctablement survalorisée moralement, voire religieusement, et d'ordinaire invoquée contre toute approche « matérialiste ».

Y a-t-il, d'ailleurs, des incorporels « absolus » ? Toute idée abstraite est, par définition, l'abstraction d'un phénomène ou ensemble de phénomènes perçus par notre dispositif de rapport au monde : nos sens et l'ensemble des mécanismes cognitifs qui les ont structurés et qu'ils ont structurés en retour dans le cadre d'une dialectique forcément complexe et tout cela sur la base de la remarquable « chiquenaude » originelle dont nous ignorons tout – sauf « révélation » s'émancipant de la critique rationnelle. Dans son livre sur *L'Image à l'époque romane*, Jean Wirth fait la démonstration hautement éclairante que, dès qu'il en obtient (ou s'en donne) le droit, l'art parvient à exprimer les « invisibles » qui seuls intéressaient la théologie carolingienne méprisante, dès lors, des images cultuelles. Mais ces invisibles (la Trinité, l'Eucharistie, l'âme, le mal, l'érotisme, la souffrance, la puissance, les mots, le temporel et l'intemporel, le temps, l'éternité…) sont-ils si invisibles que cela ? Ne s'incarnent-ils pas dans des réalités hautement – et parfois durement – tangibles ? Bien sûr. L'évocation des « invisibles » s'opèrera alors par leurs effets ou leurs attributs[839]. Cette complexité peut d'ailleurs évoluer selon les périodes, les sites ou les publics, et les sens des symboles se modifier voire s'inverser ou encore se perdre, obligeant ensuite l'iconologue à de patientes reconstructions et conjectures. A la condition de cette relative complicité symbolique il apparaît donc que l'image peut tout exprimer. De nos jours, lorsque les Pompes Funèbres Générales, converties au marketing, ont eu à trouver, à la fin des années 80, un « logo » pour leur première campagne de publicité « mass media », il ne leur fallut guère de temps pour imaginer une colombe s'envolant sur un fond de nuées crépusculaires ! Mais c'est que le catéchisme catholique avait, à l'époque, préparé le terrain avec sa très formelle question-réponse numéro 188 : « Q. Qu'est-ce que la mort ? R. La

[838] Dans notre note concernant Pascale Ancel et Bernard Lamblin.

[839] Jean Wirth (*op. cit*. p. 379) : « En présentant la nature comme déchue, la réforme grégorienne valorisait par contrecoup les œuvres humaines et donc les arts. A partir de là, il devenait inévitable de placer les arts dans le plan divin, ce qui obligea finalement à réhabiliter la création divine en cessant de ne la voir que sous l'aspect de la déchéance. On se remit donc à la comprendre comme un modèle de beauté, d'ordre et de rationalité. Or si la nature est rationnelle, elle est intelligible. » (Ou l'inverse…) C'est dans ce nouveau cadre que « se met en place une pensée historique » (p. 410).

mort est la séparation de l'âme et du corps. »[840] Tout autour de nous, la « nouvelle économie » déploie sans grand efforts des trésors d'ingéniosité pour visualiser des prestations et services prétendument « immatériels ». Ce sont donc surtout leurs manifestations visibles sinon tangibles qui sont représentées dans une visée généralement propagandiste. On est alors confronté à un paradoxe surprenant qui deviendra sans doute une authentique contradiction : la surreprésentation des invisibles.

Les subtilités stoïciennes sur les « incorporels » étaient-elles cependant connues des peintres du paysage « idéal » qui faisaient une telle place au temps ou à ses symboles plus ou moins directs ? Il est évidemment difficile de le dire et l'on peut penser le contraire pour Patinir, de formation modeste, comme pour Lorrain, pratiquement illettré. Et c'est bien, une fois encore, ce qui fait la beauté de cette veine picturale. Dans une période clé où, selon Aloïs Riegl, finit de s'opérer lentement au profit du second la séparation de la logique antique de la volonté de celle, « moderne », du sentiment[841], de ces « tendances » dont la « conciliation » aurait été le fait de la Renaissance, le paysage classique opère une ultime compatibilité entre temps humain et monde apollinien des dieux, et ceci sans doute dans l'esprit d'équilibre entre les tensions contraires, cœur de la conception stoïcienne du monde et grâce au vrai génie de quelques peintres à la poésie universellement remarquée pour avoir su garder une parfaite élégance dans la gestion de cette tension. Mais le mal reste là : ce temps terrestre et humain, temps physique et des phénomènes, image dégradée de l'éternité, est bien là comme fait essentiel. Constituant sa *profondeur réelle*, le temps peut alors être considéré comme l'acteur invisible et central du paysage classique. Celui-ci gagne alors à être contemplé du point de vue finalement moins angoissant du sentiment, de l'état d'âme, en particulier mélancolique. *Les Bergers d'Arcadie*, toujours invoqués, en sont l'exemple parfait. Mais peut-être aussi, quoique plus discret, le paysage crépusculaire et tragique du *Tancrède et Herminie* de Saint-Pétersbourg[842]. Et cette dégradation ne vient pas seule. L'esthétique elle-

[840] In *Catéchisme* (Mame éditeur, Paris, édition du Diocèse de Rennes 1951), p. 75.

[841] L'opposition terminologique n'est évidemment pas neutre. Pierre Rosenberg ouvre l'introduction du catalogue de l'exposition sur *Les Peintre français du XVII ème siècle* (Paris, New York, Chicago, 1982) en rappelant que « le XVIIe siècle est en France, selon le mot de Nietzsche, celui de la "volonté" ».

[842] On sait qu'Aloïs Riegl est l'initiateur de la notion de *Kunstwollen*, certes difficile à traduire – elle semble d'ailleurs changer de sens dans le cours même de son œuvre – et qui désigne, au moins dans un de ces sens, la pulsion artistique d'un artiste, d'une école, d'une époque, d'une contrée, d'une civilisation. Il n'est pas inintéressant de constater que c'est dans un texte sur la *Philosophie du paysage* (texte de 1913 publié dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, traduction de Sabine Cornille et Philippe Ivernel, introduction de Vladimir Jankélévitch, Petite Bibliothèque Rivages, Paris 1988) que le sociologue allemand Georg Simmel (le type pourtant

même… C'est le cas avec la curieuse remarque que l'on peut trouver sous la plume des auteurs du Fonds Mercator pour lesquels « en soumettant la nature au principe d'utilité dans les domaines de la science et de la praxis, on ne pouvait plus la ressentir comme une totalité, comme un cosmos restant *toujours* égal à lui-même. Ainsi naquit l'idée du paysage en tant que nature esthétique »[843]. L'esthétique, et surtout l'esthétisation, elle-même comparable à la « temporalisation », autre incorporel s'il en est… Enfin, il convient sans doute de rappeler que le « lieu » lui-même, au sens de la science médiévale et en particulier des disputes que rapporte Duhem est, lui aussi, un « incorporel ». Il convient donc d'être prudent avant de se laisser aller à une sorte de transport philosophique devant cette notion[844]. Le paysage, en tant que lieu, aurait ainsi longtemps été, serait encore cette infime pellicule incorporelle sous laquelle opèrent les forces de la nature et leurs moteurs divins. Nous avons certes déjà connu une « conflagration» comparable lorsque nous avons découvert l'étroite imbrication entre éros et thanatos. Mais, surtout depuis qu'il est devenu la matière même de nos économies et donc de notre rapport au monde, comment oser avouer que le temps est chose suspecte, voire méprisable, intrinsèquement mortifère ?

---

du « philosophe des grandes villes » pour Jankélévitch), presque le contemporain de Riegl, évoque « la formule essentielle de l'art. Complètement déraisonnable de déduire celui-ci de l'instinct mimétique, de l'instinct ludique ou d'autres sources psychologiques en soi étrangères : si assurément elles peuvent se mélanger à sa source authentique et codéterminer son expression, l'art en tant que tel vient d'une dynamique proprement artistique. (…) L'art vient de la vie, certes, mais parce que et dans la mesure où cette vie, comme elle est chaque fois et partout vécue, contient des énergies formatrices dont l'effet pur, autonomisé, apte à déterminer son objet, va donc s'appeler art » (p. 236). (On comprend bien que dénoncer une tautologie ne serait qu'une façon mesquine d'ignorer l'aporie fondamentale de l'art. Et on rappellera à ce sujet que Simmel estime que « la science, la religion et l'art » constituent « une série de formations obéissant à leur loi propre loi », ces formations étant renfermées dans « ce que nous appelons culture » (p. 233).) C'est dans le même texte, et à partir d'un commentaire de ces lois propres, que Simmel évoque « la *stimmung* » (terme reconnu par les traducteurs comme intraduisible et équivalent à « atmosphère », « état d'âme ») du paysage qu'il considère comme le « support majeur » de l'unité du paysage qui « naît à partir du moment où des phénomènes naturels juxtaposés sur le sol terrestre sont regroupés par un mode particulier d'unité, différente de celle que peuvent embrasser dans leur champ de vision le savant et sa pensée causale, l'adorateur de la nature et son sentiment religieux, le laboureur ou les stratèges et leur orientation finalisée ». (p. 238). Et Simmel de s'interroger : « Dans quelle mesure la *Stimmung* se fonde-t-elle en lui [le paysage] objectivement, étant donné qu'elle est un état psychique et réside par là dans le réflexe actif du spectateur, et non dans les choses extérieures dépourvues de conscience ? » Il en vient à conclure que « l'unité qui instaure le paysage en tant que tel » et la *Stimmung* constituent « un seul et même acte psychique » (p. 240). C'est aussi que le « complexe d'objets naturels inanimés » institué en paysage est « déjà lui aussi, une formation spirituelle. (…) il ne vit que par la force unifiante de l'âme » de telle sorte que, finalement « la *Stimmung,* expression ou dynamique particulières de cette activité, a pleine objectivité en lui ». (p. 241).

[843] In *Les Peintres flamands à l'aube du siècle d'or*, *op. cit.*, p. 203. Soulignement par nous.

[844] Comme nous nous consacrions au présent travail, un avis nécrologique troublant est passé dans un quotidien rappelant un décès déjà ancien de 15 ans assorti du commentaire : « Le temps n'existe pas. » Qui plus est, cet avis était domicilié d'une île.

L'équivalent universel et son triste parèdre

Pendant la période classique de la science allant vers son triomphe dominateur du réel, le paysage classique, macrocosmique ou microcosmique, contribue dans son grand calme apparent à l'unification-construction de la « nature » comme ensemble rationalisable, et donc rationnel, d'étants externes à l'homme ou, lorsqu'il représente un idéal fusionnel avec celle-ci, à bien le positionner comme une élégante mais archaïque vision du passé. Il accompagne ainsi la lente dissociation des notions originelles de « nature » et de « nature des choses ». Ces étants externes ont en effet longtemps été perçus de façon non agrégés, plus ou moins animés et hiérarchisés en fonction de ce niveau d'« animation », les végétaux étant, par exemple, jugés supérieurs dans l'art chrétien ancien aux objets humains jusqu'à ce que les choses s'inversent ainsi que le montre Jean Wirth. Mais, consciemment ou inconsciemment, le paysage s'avère être secrètement nostalgique d'une époque où l'éternité était encore chose familière et presque palpable. Le paysage connaît lui-même une lente évolution allant du temps fleuve fortement marqué de transcendance tel qu'il surgit chez Patinir au temps presque immobile plus immanent tel qu'il s'apaise chez Lorrain. Ainsi que le souhaite un philosophe comme Marcel Conche, traducteur et commentateur moderne d'Epicure et dont l'auteur a été l'étudiant, sont ici conciliés mouvement et permanence de l'être, Héraclite et Parménide. La force du paysage classique est alors de tendre à inscrire ces données et leur conciliation dans la nature elle-même et non dans les seules représentations ou volitions humaines. Cette force est d'autant plus grande que, immobile ou cyclique (ou linéaire, voire flèche[845]), le temps en lui-même, infini, est, à la

[845] On aura compris que notre sentiment concernant le temps flèche est que soit il se situe dans le vaste temps cyclique dont il n'est qu'une infime portion, soit il se déploie dans une temps plus englobant qui est le temps immobile, étant entendu que les thuriféraires initiaux de ces deux conceptions du temps avaient très probablement déjà inclus dans leur schéma l'hypothèse du temps flèche, effectivement congruent avec la rationalité restreinte des temps scientifiques. Pour la théologie chrétienne, le temps historique humain s'inscrit dans le temps cyclique (temps des familles, puis des règnes puis des ères) ainsi que le signale le *Vocabulaire de théologie biblique* (Editions du Cerf, Paris, 1988). Cet ouvrage rappelle également que la Bible commence et se clôt par une évocation du temps (Genèse 1,1 et Ap 22,20) et que « Dieu n'est pas saisi abstraitement, dans son essence éternelle, comme c'est le cas chez Platon et Aristote, mais dans ses interventions ici-bas » de telle sorte, il est vrai, que l'histoire du monde est « une histoire sainte ». Cet ouvrage rappelle également que le temps n'est pas sacralisé dans la Bible et que les Prophètes dénoncent toute tentation de cette sacralisation (Osée 2,13). Le même ouvrage estime toutefois que le calendrier liturgique sanctifie le temps humain (ce qui n'est pas, en effet, le sacraliser). Quant au *Dictionnaire de théologie fondamentale* (Editions du Cerf, Paris, 1992) il s'interroge sur le fait de savoir si le temps est une valeur théologique et note que jusqu'à une époque fort récente on aurait répondu négativement à une telle interrogation, l'héritage parménidien supplantant celui d'Héraclite. Or on noterait désormais dans les milieux théologique un lien très fort entre le péché et le temps, l'histoire constituant un sillon presque essentiel dans l'Ecriture. Il est possible que cette réponse repose sur une

longue, assurément insoutenable au plan théorique (il y a forcément une fin, la *phusis* elle-même va s'épuiser) et insupportable au plan existentiel (effroi pascalien). On pense notamment à l'appel angoissé d'une transcendance non seulement chez Freud mais chez Heidegger : « Il nous faut un Dieu. »

A la ligne de fracture de ces deux visions du monde, de ces deux anthropologies, le paysage classique avait donc averti, d'une façon certes muette, de l'imminence de catastrophes majeures sinon de leur déroulement déjà entamé. Celle de notre rapport désastreux à l'espace naturel est sans doute plus maîtrisable, car plus tangible, que celle de notre relation au temps, cette sécularisation dans la sécularisation où c'est bien l'éternité qui s'abîme dans la faille du temps et, dès lors, le temps lui-même dans le néant. A l'épicentre de ce séisme, et compte tenu de ce que l'autre fameux « équivalent universel » est lui aussi, paradoxalement, un « incorporel »[846], figure assurément la réification du temps paradoxalement inspirée sinon même introduite par la grande manipulation cléricale des indulgences et telle qu'exaltée par l'axiome monstrueux, anal s'il en est, de Benjamin Franklin.

conception inadéquate des notions de temps parménidien ou héraclitéen. Le temps parménidien n'exclut pas l'histoire qui se déroule dans un temps, lui, immobile et il n'est pas sûr que l'on puisse ramener le flux héraclitéen à la modeste histoire humaine, fût-elle considérée dans ses rapports avec le Créateur et dès lors sanctifiée.

[846] Il a souvent été remarqué l'utilisation en français, comme dans d'autres langues latines, du terme « argent », ou de tout autre référent *physique* (ici métallique) pour désigner couramment ce que le langage technique appelle monnaie. On peut estimer qu'il y a là un obstacle fort probable à notre perception (compréhension ? acceptation ?) du caractère immatériel de cette dernière. Il y a sans doute aussi là un obstacle de type ontologique à notre acceptation du fait économique « abstrait » et donc de ses représentations et symbolisations. On ne peut pas exclure d'éventuelles incidences d'un tel phénomène, à ne pas confondre avec celui de la valorisation financière des productions artistiques, dans le champ de l'art et en particulier dans celui de l'interprétation des œuvres, voire de la constitution de classes d'œuvres à interpréter. Un tabou ? Hormis les très éclairantes mais semble-t-il confidentielles analyses de M. Goux sur l'impressionnisme, la mise en relation entre les phénomènes monétaires et les pratiques de symbolisation artistique, certainement si ce n'est même inéluctablement liés, semble constituer un angle aveugle et donc un champ encore largement à explorer. La langue allemande distingue « silber » (le métal) et « geld » (les fonds), sans doute proche d'or mais pas or lui-même (golt). On peut encore citer ici Georg Simmel dans un passage de la synthèse de la table des matières (sixième chapitre, partie III) de sa *Philosophie de l'argent* (traduction Sabine Cornille et Philippe Ivernel, P.U.F, 1987, p. 11 dans la collection Quadrige) : « Permanence et mouvement comme catégories de la compréhension du monde, leur synthèse dans la relativité de l'être, l'argent comme symbole historique de celle-ci ». On rappellera au passage, que le mot monnaie vient du latin *moneta*, surnom de Junon, « mère des muses », surnom repris par Livius Andronicus pour traduire le grec *Mnemosuné* : « conseillère » ou encore « dont on se souvient »….

ANNEXES

INDEX DES NOMS DE PERSONNES ET DE LIEUX

A

Abbate..... 93
Abélard..... 71, 455
Abélard de Bath..... 71
Abraham.. 62, 129, 331, 407, 408, 456, 527
Abrams..... 407
Adam..... 79, 120, 121, 124, 143, 153, 190, 241, 370, 405, 408, 442, 522, 523
Adélaïde..... 322
Adélaïde de France..... 322
Adler..... 432, 531
Adnès..... 258
Adriaan..... 228
Adrien..... 306, 332
Afflighem..... 339
Afrique..... 53, 487
Agathe..... 306
Ainsworth..... 256
Aix-en-Provence..... 70, 525
Aix-la-Chapelle..... 368
Alain de Lille..... 48, 71, 297
Alain Michel..... 71
Alain Roger..... 58, 468, 490
Alain Touraine..... 499
Alazard..... 425
Albert..... 302, 306, 331, 369, 370, 525
Alberti..... 359, 441, 449
Alcalà..... 345
Alcoy..... 141
Alexandre. 37, 53, 181, 209, 238, 329, 407, 409, 420, 527, 528
Alexandre IV..... 407
Alexandre VI..... 329
Alger..... 425
Allemagne..... 53, 160, 249, 318, 331, 341, 348, 352, 367, 368
Alpers..... 59
Alphaeus..... 426
Alsace..... 45, 324
Altdorfer..... 20, 108, 111
Altichiero..... 86
Amadis des Gaules..... 103
Amand..... 319, 339
Amboise..... 326
Amérique..... 28, 76, 352, 361, 416, 522
Amiel..... 476
Amsterdam..... 51, 98, 178, 357, 364, 439, 526, 527, 530
Anaxagore..... 411
Anaximandre..... 86, 184, 469, 484
Ancel..... 115, 346, 504
Andernach..... 369
Andernarde..... 317
Andrews..... 442
Angleterre. 76, 77, 318, 320, 326, 348, 360, 396
Anne de Beaujeu..... 326
Anne de Bretagne..... 326, 327
Annonciades..... 306
Antisthène..... 502
Antogonces..... 305
Antoine... 19, 106, 132, 135, 179, 180, 218, 238, 254, 255, 256, 264, 267, 276, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 292, 306, 312, 333, 340, 525, 530
Antoine l'Ermite..... 306
Anvers 8, 11, 13, 15, 17, 29, 45, 52, 60, 97, 98, 113, 140, 179, 189, 190, 196, 207, 209, 217, 238, 241, 270, 295, 296, 302, 305, 316, 317, 318, 319, 324, 325, 327, 328, 330, 331, 332, 338, 345, 348, 349, 350, 351, 352, 356, 361, 365, 367, 368, 402, 404, 477, 523
Apian..... 89, 446
Ararat..... 487
Arasse..... 382, 384, 385, 481
Araxe..... 424
Arcadie..... 424, 425, 426, 455, 476, 505
Archimède..... 362
Arcimboldo..... 37, 39
Arezzo..... 335, 339, 380, 385
Aristote. 39, 73, 86, 91, 145, 371, 372, 387, 391, 396, 399, 400, 406, 417, 442, 448, 484, 503, 507
Armagnacs..... 323
Arnold..... 306
Arras..... 101, 106, 319, 322, 325
Arthus-Bertrand..... 52
Artois..... 106, 323, 325, 326
Asie..... 53
Askew..... 444, 457
Askin..... 400
Athanase..... 282
Athènes..... 321, 446
Athis..... 101
Atlantide..... 310
Atlas..... 304
Attali..... 341, 342, 343, 344
Audin..... 48
Augsbourg..... 349, 355
Augustin. 58, 111, 124, 142, 157, 166, 171, 249, 266, 301, 331, 335, 345, 389, 393, 400, 408, 409, 415, 481, 492
Autriche. 104, 317, 319, 325, 326, 530, 531
Averroès..... 82, 387, 399

B

Babylone..... 406, 408, 459
Bachelard..... 397, 414
Bacou..... 52
Bajazet..... 104
Baldass..... 31, 138, 178, 179
Baldinucci..... 444, 461, 463
Baldwyn de Flandre..... 310
Bâle..... 53, 297, 353
Baltrusaitis..... 36, 93, 376
Barbari..... 327
Barberini..... 443
Baroja..... 375
Barreau..... 393
Barret..... 18, 19

Barth....481, 501
Baschet....28, 49, 76, 478
Bascou....19
Bassano....437
Basse-Lotharingie....318
Basse-Rhénanie....100
Bastaire....69, 72, 73, 74
Bataille....355
Baudouin....322
Baudouin II....322
Baudouin V....322
Baudrillard....497
Baxandall....63, 67, 115
Beauvais....21
Bède....82, 174, 393
Beenken....122
Beer....302, 332
Belgique....13, 20, 54, 114, 318, 323, 326, 336, 337, 338, 348, 352, 523, 524, 527, 530, 532
Bellegambe....14
Bellini....93, 133
Bellori....424, 425
Belting....90
Bembo....140
Bénarès....99
Benedeit....100
Benjamin....375, 508
Benoît XVI....71, 148, 171, 443
Berdoulay....54
Berg op zoom....368
Bergerac....452
Bergson..203, 396, 397, 398, 399, 401, 414
Berkeley....398, 400, 402
Berlin..35, 46, 93, 113, 117, 131, 132, 136, 137, 179, 230, 253, 257, 274, 283, 420, 431, 433
Bernardino....455
Berque....58, 111, 533
Bethléem....137, 229, 230, 245, 269, 331
Bianchi....52
Binchois,....340
Bingen....478
Bisol....311
Bitbol-Hespériès....430
Blanc....458
Blockmans....349
Blondel....302
Blunt....429, 432, 444, 530
Bodin....342, 352, 354
Boèce....335
Bœndale....302
Bœuf....364
Bohême....348
Böhme....370, 374, 375, 376, 378, 491
Bologne....345, 349, 522
Bonardel....489
Bonfait....447
Boorlut....121
Borchert....112, 120
Borges....497
Borromeo....468
Bosch....11, 14, 17, 19, 20, 30, 39, 49, 93, 111, 119, 131, 132, 133, 172, 182, 189, 195, 196, 206, 213, 214, 225, 239, 256, 264, 278, 284, 291, 293, 297, 298, 302, 376, 444, 482, 526
Bosque....331, 352
Bosse....421
Bosseur....333
Bossuet....354
Boston....423
Bouchardeau....81
Bouchindhomme....533
Bouillon....319
Boulonnais....322
Bourgogne....103, 105, 119, 198, 318, 323, 324, 330, 340, 443
Bousquet....37
Bouts14, 117, 128, 129, 225, 302, 492, 524
Bouvines....320, 322, 325
Boveles....455
Brabant. 139, 313, 319, 322, 324, 332, 348, 349, 472, 525
Brant....297, 299
Brantôme....330
Brarbo....305
Braudel....24, 353, 355, 356, 363, 482
Bréhier....502, 503
Brême....448
Brenner....389, 391, 525
Brescia....349
Bril....20, 120, 420
Brœderlam....115
Brou....326
Bruegel. 6, 14, 19, 20, 39, 49, 53, 132, 214, 353, 422, 437, 456, 482
Bruges....29, 129, 134, 138, 306, 317, 318, 322, 324, 325, 327, 331, 348, 350, 352, 364
Brunelleschi....320
Bruni....455
Bruno....145, 312, 318, 346, 524, 525
Brunschwig....85, 528
Bruxelles.11, 20, 46, 54, 66, 112, 114, 116, 129, 130, 132, 138, 179, 222, 233, 318, 319, 324, 326, 336, 337, 352, 368, 523, 524, 527, 530, 532, 533
Buchanan....105
Buffon....84
Bulgares....310
Burckhardt....66, 493
Burgos....325
Buridan....389, 391
Burnouf....28
Burton....373
Busnois....340
Busse-Berger....336

C

Cabanne....37
Caen....443, 498
Caillavet....76
Caïn....102, 124, 289
Calcutta....367

Calliope..... 160
Calvin..... 70, 75, 355, 455
Calvo Poyato..... 134
Cambrai..... 317, 326
Cambridge..... 337
Campanella..... 432, 455
Campbell..... 248
Campin..... 115, 117, 126, 139, 504
Camus..... 331
Canaletto..... 457, 458
Cantorbéry..... 76
Capistran..... 407
Caravage..... 437
Cardan..... 455
Carmona Muela..... 212
Caron..... 21
Carrache..... 433, 442, 445, 476
Carthage..... 449, 457
Cassagnes – Brouquet..... 329
Cassien..... 375
Cassin..... 375, 406
Cassiodore..... 335
Castel-Branco Pereira..... 160
Castelli..... 52
Castelli Isola..... 52
Catherine Legrand..... 51
Cauchies..... 312
Cauquelin..... 79, 470, 502
Cazenave..... 386
Célestin V..... 172
Cervantès..... 101
César..... 249, 304, 305
Cézanne..... 271, 523, 532
Chaix..... 345
Cham..... 53
Champagne..... 321
Champmol..... 102
Chantelou..... 423, 430, 438
Chantilly..... 115, 169
Chardin..... 497
Charlemagne..... 160, 307
Charles d'Orléans..... 314
Charles Ier..... 324
Charles II..... 323
Charles le Chauve..... 321, 322
Charles le Téméraire.... 103, 113, 198, 324, 340
Charles Quint 103, 106, 309, 325, 326, 327, 328, 332, 360, 365, 491, 531
Charles V 77, 324, 325, 326, 327, 336, 337, 338
Charles VII..... 324, 325, 326, 327
Charles VIII..... 325, 326, 327
Charon.. 106, 179, 199, 218, 290, 292, 407, 462
Chartres..... 163
Chastel.... 66, 283, 333, 379, 381, 384, 428, 532
Chateaubriand..... 147, 330
Chatsworth..... 424, 426
Chaucer..... 100
Chaunu..... 145, 170, 172, 313, 316, 354
Chenu..... 145
Chicago..... 420, 433, 505, 531
Chine..... 92, 94, 95, 96, 97, 98, 527
Chrétien de Troyes..... 108
Christ.... 6, 19, 44, 48, 72, 78, 98, 102, 105, 113, 129, 132, 134, 135, 137, 142, 144, 147, 151, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 179, 190, 193, 199, 200, 212, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 229, 234, 235, 253, 255, 256, 260, 269, 272, 280, 284, 291, 312, 330, 366, 402, 407, 408, 415, 443, 448
Christus..... 108, 219, 225
Chrysippe..... 85, 503
Chypre..... 380
Ciandi..... 450, 528
Ciron..... 487
Clair..... 375, 445
Clark..... 115, 121
Clarke..... 396
Claudel..... 73, 399
Cleveland..... 459
Clèves..... 324
Clio..... 160
Clisson..... 338
Closson..... 336, 337
Cocagnac..... 201
Cohen..... 296
Coll i Akentorn..... 94
Collot..... 66
Cologne..... 318, 328, 348, 349, 369
Colombier..... 431, 456
Colossiens..... 70
Colyn..... 331
Commynes..... 323, 354
Compostelle..... 101
Comte-Sponville..... 484
Conche..... 91, 403, 484, 485, 507
Conches..... 71
Condé..... 317, 354
Condé-sur-Escaut..... 317
Conninxloo..... 327
Conques..... 376
Constantin..... 158, 409, 446, 458
Constantinople..... 142, 210, 349
Conti..... 432
Copenhague..... 169
Coran..... 154, 533
Cordoue..... 349
Corneille..... 64, 442, 531
Cornelis..... 217, 302
Cort..... 217, 366
Cortembert..... 322
Coste..... 210, 214
Couderc..... 157
Coudreau..... 145
Courcelles..... 66
Coussée..... 304, 308
Crémone..... 349
Crescenzi..... 77
Crespi..... 179
Cuse..... 7, 346, 407
Cuzin..... 19
Cyriaque d'Ancône..... 90

Cyril d'Alexandrie.....161
D
Dali.....64, 501
Damiean.....57
Damisch.....441
Dandrey.....466
Danemark.....369
Daniel Rogiers.....352
Dante.....175, 291, 292
Dao.....96
Daphnis.....425
Daret.....327
Darriulat.....167
Davy.....250, 283, 288
de Brie.....77
de Granville.....77
de Lannoy.....105
de Lille.....71, 529, 532
de Plan-Carpin.....92
de Vitry.....103, 338
Debray.....47
Decarsin.....333
Dèce.....129
Delacroix.....86, 448
Delaruelle,.....27
Delmas.....343
Delumeau.....27, 172, 174, 330, 345, 354
Delvaille.....412, 413
Démocrite.....460, 484
Démosthène.....360
Demoulin.....312
Dempsey.....425, 525
Denis.....11, 71, 76, 160, 528
Denys L'Aréopagyte.....339
Desanti.....392
Descamps.....139
Descartes.....75, 392, 430, 448, 452
Deschamps.....297
Deschavanne.....87
Descola.....111, 469, 471
Detroit.....440
Devisscher.....290
Dewarrat.....55
Diane Russel.....443, 457, 458, 459, 460
Diderot.....30, 71, 444, 528
Didon.....449, 457
Dijon.....43, 118, 162, 329, 528
Dinant.....13, 15, 20, 29, 44, 198, 217, 308, 319, 325
Dinocrate.....37, 420
Diogène.....81, 85, 430, 446, 489
Diogène Laërce.....85
Dominiquin.....442
Donne.....392
Donteville.....307
Douanier Rousseau.....34
Douma.....70
Drévillon.....354
Drythelm.....174
Dublin.....448
Dubost.....70, 79, 522
Duby.....27, 174
Duccio.....116
Dufay.....340
Duffour.....503
Dughet.....437, 456
Duhem..146, 387, 388, 389, 390, 391, 417, 506
Dun Scot.....362, 389
Dupront.....99, 100
Dürer...6, 13, 14, 15, 20, 30, 34, 40, 81, 93, 104, 108, 110, 111, 122, 178, 180, 182, 190, 195, 203, 217, 241, 257, 269, 270, 274, 276, 280, 284, 299, 301, 327, 328, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 386, 451, 471, 479, 523, 529
Durkheim.....346
Dussort.....405
Duveyrier.....37
Duviols.....49
Dvorak.....122
Dyonisos.....488
E
Eckart.....313, 331
Eckerman.....502
Edouard IV d'Angleterre.....324
Egypte.6, 16, 17, 20, 35, 43, 44, 45, 46, 98, 113, 135, 151, 152, 164, 173, 179, 189, 190, 193, 196, 199, 202, 226, 227, 229, 230, 231, 248, 252, 257, 258, 262, 264, 269, 270, 271, 283, 312, 315, 459, 476
Einstein.....30, 359, 397
Eister.....134
Eliade.....427, 490
Elias.....345, 387, 403, 479, 480, 483
Eliot.....490
Eloi.....306
Elsheimer.....20, 442, 522
Elvire.....443
Empédocle.....85, 411, 484
Engammare.....344
Epictète.....455
Epicure.....416, 484, 507
Erasme....4, 14, 17, 60, 104, 128, 130, 174, 296, 297, 301, 302, 306, 316, 327, 329, 330, 332, 345, 362, 366, 404, 481, 491, 495, 529
Ermenonville.....106
Ermitage.....115, 420, 446
Escaut.....305, 318, 321, 322, 348, 350
Escurial.....46, 179, 180, 245, 267
Esope.....239
Espagne..76, 104, 160, 304, 325, 326, 332, 344, 352, 354, 360, 375, 443
Estienne.....53
Etna.....48, 380
Europe 8, 25, 27, 28, 32, 51, 53, 55, 89, 93, 98, 104, 111, 112, 118, 119, 121, 139, 145, 169, 170, 174, 251, 298, 304, 314, 316, 317, 318, 319, 322, 340, 348, 350, 352, 356, 361, 373, 423, 424, 458, 493, 529

Europe du Nord 8, 104, 111, 322, 352, 423, 493
Eve...79, 120, 121, 124, 153, 163, 190, 241
Everardi..... 327
Extrême-Orient.....92, 399
Ezéchiel..... 53, 147, 201
F
Fabriani.....449
Fabritius.....404
Falkenburg.....98, 178
Fayolle.....359
Fazio..... 114, 318
Febvre.....21
Félibien.....435, 441, 447, 451, 453
Fénelon.....430
Ferrier.....497
Ferrucci.....291
Feyder.....4
Ficin.....100, 291, 346, 373, 377, 386
Finck.....340
Fixian.....99
Flagellants..... 172
Flandre.....45, 98, 101, 115, 139, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 348, 472, 524, 525, 528, 532, 533
Flandres 104, 106, 304, 306, 308, 310, 314, 318, 328, 349, 361, 532
Flavius..... 407
Flémalle..... 116, 117, 118, 122, 123, 532
Flessingue.....326
Fleury.....371, 373
Flora.....487, 488
Florence 138, 171, 318, 349, 383, 402, 404, 529
Fontana..... 39
Foss.....64
Fossier..... 362, 363
Foucart.....139, 140
Fouquet.....108, 456
Francastel.....429, 433, 441, 451
France..... 18, 21, 24, 26, 27, 28, 51, 53, 66, 69, 71, 76, 77, 78, 87, 103, 106, 114, 119, 144, 160, 169, 172, 304, 307, 310, 317, 318, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 338, 340, 341, 348, 354, 370, 382, 386, 414, 429, 430, 442, 443, 457, 466, 484, 490, 499, 500, 505, 522, 523, 524, 525, 526, 528, 530, 531, 532
Francesca.....422
Francfort.....46, 447
Franche-Comté..... 318, 325
François Ier.....326, 354, 383
François Julien.....393
Francs..... 322
Franklin..... 359, 508
Frans Baudouin.....130
Frédéric Barberousse.....160
Frédéric III.....325
Freund.....407, 410
Friedlaender.....423, 429, 431
Friedlander..15, 21, 51, 117, 129, 138, 178, 179, 247, 425
Friedrich..... 87, 93, 481
Frise.....326
Froissart.....320
Fugger.....353
Funck-Brentano.....330
Furetière.....87, 372, 446, 448, 471, 472
Fustigère..... 503
G
Gabaon.....389
Gaborit-Chopin.....62
Gaignebet.....202
Galien..... 372
Galilée..... 362
Gallais.....108
Gallois..... 53
Gand..... 90, 101, 120, 121, 122, 132, 317, 318, 324, 325, 349, 531
Gange.....99
Garcia-Frias Checa.....280
Gargantua..... 304, 307
Gassendi..... 467
Gasser..... 68
Gaudi..... 94, 529
Gayant..... 305, 308
Gellée.....457, 459, 531
Genaille..... 13, 14, 17, 18, 19, 328
Gênes.....348, 349, 353, 355, 357
Genève...344, 353, 412, 523, 525, 526, 532
Geoffroy..... 311
Georges de Londres.....118
Gérard David..... 14, 17, 20, 134, 221, 252, 315, 331
Gérard-Powell..... 13, 138, 532
Gérase.....359
Germanie..... 348
Gevaert..... 20, 54, 114, 130, 131, 132, 138
Ghirlandaio.....63, 130
Ghyka..... 359
Gibson..... 48, 59, 116, 132, 134, 196, 241, 257, 264, 268, 269, 277
Giès.....96, 97
Gilles de Viterbe.....345
Gilson..... 101
Giocondo..... 382, 383, 384
Giono.....486
Giorgione.....16, 111
Giotto.....86, 116
Giraud.....65, 473, 527
Godemar..... 311
Godin.....4, 297, 482
Gogarten..... 481
Goldstein..... 271, 421
Gombrich.....58, 116, 123
Gomorrhe.....196, 305, 406
Gonato..... 384
Gonzalez-Mozo..... 256
Goswyn.....331
Goux..... 402, 508
Granrevers..... 324
Grèce..... 173, 409

Grenade..... 349
Grien.....366
Grimani.....54
Grodecki..... 146, 160, 161, 166
Guégan.....447
Gueldre..... 324, 326
Guerchin.....426
Guerreau-Jalabert..... 162
Guevara..... 15
Guillaume..... 71, 92, 106, 322, 362, 390
Gulbenkian..... 159, 160, 529
Günther..... 124, 410, 411, 467
Gutenberg..... 172
Guyau..... 414
H
Habsbourg..... 104, 319, 350, 352
Hadewijch.....313
Haennens..... 27
Hafiz..... 487
Hainaut..... 310, 319, 321, 322, 324, 325
Haine..... 11, 411
Halewyn.....310
Hamershøi..... 118
Harlem.....128
Hartford.....439
Haydn..... 140, 531
Haynin..... 198
Heersch.....457
Heese..... 332
Hefta.....175
Hegel..... 84, 492
Heidegger. 59, 91, 373, 395, 397, 400, 494, 501, 508
Heim..... 491, 527
Héliopolis..... 269
Helmont.....467
Hendry.....394
Henley..... 77
Henri de Bles.....14
Henri IV.....167
Henri V..... 11, 160
Henry.....491
Héraclite..... 395, 411, 484, 507
Hercule..... 304, 420, 447
Hérode..... 190, 229, 230
Hérodote..... 80
Hervieu-Léger..... 66
Hesdin.....106
Hésiode.....413, 459, 486
Heydt..... 249
Hipparque..... 157
Hittites..... 304
Hobbes.....491
Höchstetter.....355
Hohenburg..... 162
Hollande..... 60, 318, 324, 328, 350, 523
Homère..... 459
Hongrie.....104, 348
Honte..... 350
Hopper.....421
Horebout.....327
Horkheimer.....491
Horst..... 124, 297, 410, 411, 467, 523, 527
Hucbald..... 339
Hughes de Saint-Victor..... 477
Hugue..... 105, 365, 525
Hugues de Saint-Victor..... 71, 76
Huizinga. 7, 27, 30, 78, 101, 103, 104, 111, 114, 276, 296, 299, 311, 312, 313, 317, 320, 404
Hume..... 388, 395
Husserl.....405, 418
Hymans.....13
I
Ibn Kaldoun.....409
Ile-de-France..... 321
Imbert..... 355
Innocent X.....447
Irecon.....106
Irénée..... 73, 74, 529
Isaac.....309, 407
Isabelle de Castille.....325
Isenbrandt.....179
Isidore.....82
Israël..... 156, 166
Italie..28, 29, 66, 76, 77, 83, 100, 112, 115, 119, 133, 135, 156, 160, 241, 320, 325, 341, 345, 353, 384, 410, 457, 490, 524, 531, 532
Ivernel.....505, 508, 530, 531
J
Jacob47, 137, 163, 343, 407, 415, 491, 492
Jagger.....97
Jakobson.....407
Jane Turner.....34
Janicaud.....397
Jankélévitch..... 64, 414, 505, 530, 531
Jarczyk.....313, 528
Jason..... 104
Jean de la Croix..... 73, 75
Jean de Salisbury.....337
Jean Ier..... 324
Jean II le Bon.....323
Jean Mostaert.....327
Jean Sans Peur..... 104, 323, 329, 528
Jean Vermeayen..... 327
Jean-Baptiste.. 46, 122, 135, 143, 163, 164, 179, 218, 219, 224, 233, 253, 383, 407
Jean-Paul II.....75, 148
Jeanne de Castille..... 325
Jehan de Bruxelles.....327
Jérôme.... 28, 31, 32, 33, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 76, 93, 116, 132, 133, 134, 135, 161, 168, 179, 181, 183, 185, 186, 188, 190, 193, 196, 199, 200, 229, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 253, 254, 255, 276, 280, 297, 301, 303, 312, 315, 345, 370, 374, 409, 478, 522, 526
Jérusalem.... 53, 69, 72, 101, 105, 123, 124, 136, 147, 151, 155, 157, 166, 210, 236, 311, 331, 389, 406, 533
Joachim de Flore..... 172, 405, 407
Josquin des Prés.....340
Josse.....302, 305

Joukovsky....65
Jourdain 117, 129, 135, 217, 219, 220, 221, 223, 224, 253, 255, 256
Judith....322
Julien....393, 407, 411, 413
Justinien....360
K
Kalojan....310
Kant....395, 497
Kantorowicz....160
Karen Thomas....256
Karlsruhe 32, 179, 181, 193, 196, 229, 244, 280
Kaufmann....179
Kempis....312
Khayyam....487
Kildwarby....76
Kitson....464, 465, 466, 499
Klee....488
Klein....497
Klibansky....370
Koch... 4, 14, 18, 31, 32, 98, 120, 178, 179, 180, 181, 182, 187, 189, 190, 193, 195, 206, 207, 210, 214, 218, 219, 221, 226, 239, 241, 245, 247, 250, 253, 258, 264, 277, 284, 287, 291, 292
Kreps....336
Kubilai Khan....92
Kupper....312
L
La Haye....87, 136
La Mecque....99
La Meilleraye....361
La Mothe le Vaye....446
La Rue....340
Labarrière....313, 528
Laclotte....19
Lafont....395
Lagerlöf....441, 442, 463
Lagrée....455
Lairesse....427
Lajoux....142, 202
Lambert Lombard....327
Lamblin. 115, 231, 251, 458, 464, 502, 504
Landino....449
Langdon....128
Lassale....19
Lassalle....19
Lassus....340, 341
Latino....380
Laurin....332
Lauriol... 111, 118, 124, 131, 132, 133, 140
Lazare....331
Le Bourg....104
Le Corbusier....359
Le Douarin....69
Le Goazigo....364
Le Goff.... 28, 70, 102, 155, 158, 170, 171, 172, 173, 174, 331, 353, 359, 361, 477, 479
Le Menthéour....443
Lecocq....71
Lefèvre....321
Legohérel....355
Leibniz....395
Lemaire de Belges....314, 327, 330
Lénine....400
Lenoble....469, 493
Léon X....345
Léonard...93, 111, 241, 359, 378, 379, 382, 384, 385, 386, 443, 532
Lépine....456
Lesse....15
Lessing....101
Lestringant....37, 38, 89
Leucippos....425
Lévi-Strauss....497
Levita....345
Lévy....33, 336
Leyde....93, 133, 331, 349, 365, 366
Liban....62
Lichterwelde....101
Liège....55, 198, 321, 324, 325, 336, 339, 348, 525
Lille....101, 307, 476, 528
Limbourg....113, 114, 156, 169, 319
Linz....369
Lipse....455
Lisbonne 132, 160, 168, 264, 284, 349, 529
Livius Andronicus....508
Lomazzo....441, 450
Loménie de Brienne....427
Londres...34, 116, 179, 247, 284, 349, 357, 361, 424, 432, 444, 462, 500, 523, 529, 531, 532, 533
Long....85, 528
Lorentz....329
Lorenzetti....93, 112, 413, 473, 490
Lorrain 6, 9, 20, 22, 49, 53, 54, 81, 88, 109, 120, 124, 354, 420, 424, 431, 442, 443, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 471, 476, 483, 499, 502, 505, 507, 522, 530, 531
Lorraine....324
Lotharingie....318, 323, 324
Lotthé....476
Louis XI....318, 324, 327, 354, 443
Louvain....128, 130, 319, 325, 345
Louvre.... 31, 33, 47, 51, 59, 111, 117, 127, 179, 238, 243, 244, 245, 383, 386, 424, 425, 426, 427, 432, 433, 441, 448, 450, 526, 528, 529, 531
Löwith....405, 408, 410, 415, 481, 492
Lübeck....140
Luc..29, 163, 164, 165, 166, 234, 235, 328, 330, 456
Luca di Borgo....358
Lucrèce....82, 413
Ludius....55
Lulle....105, 346
Lulli....442
Luther... 105, 171, 172, 296, 301, 340, 345, 355, 362, 366, 404, 407
Luxembourg....324, 325
Lyon....53, 74, 348, 349, 354

M
Maccurdy.....386, 532
Mach.....396
Machault.....106, 338
Machiavel.....354
Madeleine.....43, 179, 250, 258, 283, 288, 297, 312, 448, 523, 525
Madrid.....4, 131, 132, 134, 179, 181, 212, 226, 243, 264, 276, 282, 290, 446, 523, 524, 532
Maerlant.....296, 303, 529
Magoudi.....343
Maître de Francfort.....332
Maître des demi-figures.....179, 207, 250
Maître du Saint-Sang.....332
Mâle.....172
Malibu.....433, 448
Malines.....324, 325, 327, 329, 369
Malka.....77
Malmö.....384
Mancini.....441, 442
Mandeville.....103
Mane.....158
Mantegna.....59, 93
Mantran.....27
Marbeau-Charpentier.....144, 526
Marc-Aurèle.....455
Marcel.....91, 105, 403, 444, 455, 484, 485, 507, 524, 531
Marcion.....146
Marco Polo.....92
Margolin.....27, 348, 349, 353, 354, 355
Marguerite d'Autriche...306, 325, 340, 351
Marguerite d'York.....324
Marguerite de Maele.....323
Marie de Bourgogne.....317, 324, 340
Marie-Champagne.....310
Marin.....420
Marino.....420
Mariotte.....501
Mariout.....209
Maritain.....401
Marlier...296, 297, 301, 302, 314, 315, 316
Marmion.....113
Martin.....91, 144, 302, 395, 462, 523, 526, 527
Marx.....351
Masaccio.....422
Matthieu.159, 249, 269, 271, 420, 433, 434
Maxence.....212, 214
Maximilien...103, 317, 325, 326, 329, 338, 340, 351, 365, 530
Mazarin.....442, 443
Mechtilde de Magdebourg.....175
Méditerranée.....209, 351, 357
Méjantès.....51
Mélanchton.....409
Melchisédech.....129
Memling.43, 131, 138, 139, 140, 172, 225, 339, 526, 532
mer Rouge.....62, 282, 436
Mercator.60, 114, 139, 269, 349, 506, 523, 524, 530, 532
Merckeghem.....309
Mérovingiens.....322
Met de Bles.....47
Metsys 6, 14, 131, 135, 180, 264, 276, 283, 284, 287, 289, 307, 331, 351, 352, 366, 523
Mettra.....102, 386
Metz.....336, 354
Meung.....71
Meuse.....15, 16, 20, 44, 46, 116, 209, 243, 307, 321, 325, 336
Meyer.....448
Meyt.....327
Mézières.....103
Michel Colombe.....327
Middelbourg.....367
Milan.....86, 115, 179, 348, 349, 354, 359, 531
Milet.....469
Minois.....371
Mirimonde.....200
Miscault.....61
Molanus.....128
Molière.....442, 452
Molinet.....326, 327
Molinié-Bertrand.....49
Mols.....349
Momper.....37
Mondidier.....311
Montaigne.....67, 74, 111, 403, 455, 469
Monte.....340, 341
Morandi.....497
Morassi.....86
Morat.....324
More.....327
Mouson.....336
Moyen-Orient.....311
Munster.....53
N
Namur.....44, 45, 324, 325, 532
Nancy..1, 89, 324, 432, 461, 464, 500, 522, 529, 531
Naples.....349
Nascimento.....159
Nettesheim.....371, 373, 377, 379
Neuray.....55, 56, 57, 61
Neuss.....324
New York.39, 46, 129, 135, 179, 253, 352, 368, 438, 441, 505, 523, 526, 531
Newton.....396, 448
Nicée.....142, 157
Nicoletti.....387
Nicopolis.....104
Nil.....211, 428, 436
Ninive.....459
Noé.....53, 68, 74, 408, 430
North.....393
Nouveau Monde.8, 76, 258, 326, 351, 352, 361, 366, 487
Nouvelle-Orléans.....69

Nuremberg....14, 365, 366
Nuttal....318
Nysse....250
O
Obrecht....340
Occident....36, 79, 94, 104, 142, 147, 149, 158, 173, 174, 283, 358, 372, 416, 470, 489, 491, 525
Ockeghem....341
Ockham....362, 388, 390, 392
Odin....304
Olives Puig....94
Onfray....486, 487, 488
Opiis....338
Oresme....7, 341
Orient....45, 73, 105, 142, 146, 171, 283, 358
Origène....154, 174
Osée....405, 507
Otton Ier....318
Oudernaarde....317
Ouwater....116
Overbeken....332
Oxford....137, 337, 345, 442, 522
P
Pace....500
Pacifique....344
Pacioli....357, 358
Padoue....306
Palerme....349
Palladio....436
Panéion....212
Pannini....458
Panofsky....10, 20, 30, 40, 104, 110, 118, 120, 128, 138, 140, 178, 202, 280, 365, 370, 374, 426, 432, 471
Paquot....414
Paracelse....42, 302, 346
Paris....7, 13, 14, 26, 27, 28, 29, 37, 38, 47, 48, 49, 51, 53, 58, 59, 61, 64, 66, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 85, 86, 88, 89, 91, 93, 94, 96, 98, 101, 104, 106, 107, 111, 114, 115, 116, 121, 123, 124, 132, 137, 138, 139, 142, 144, 145, 146, 150, 157, 158, 161, 162, 168, 172, 173, 174, 179, 184, 200, 201, 202, 238, 251, 262, 269, 271, 277, 283, 288, 316, 323, 328, 329, 330, 334, 336, 343, 347, 348, 349, 351, 355, 361, 370, 375, 376, 387, 388, 389, 391, 402, 403, 405, 409, 410, 412, 420, 423, 425, 428, 429, 430, 432, 437, 439, 443, 445, 447, 448, 450, 451, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 463, 466, 468, 469, 471, 481, 482, 484, 491, 492, 495, 496, 497, 503, 505, 507, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533
Parménide....395, 484, 507
Pascal....312, 392, 403
Paschase....283, 530
Passicos....171
Pastoure....117
Patinir....4, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 58, 75, 81, 83, 88, 93, 94, 96, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 125, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 151, 170, 172, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 189, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 217, 219, 221, 225, 226, 228, 229, 231, 232, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 247, 248, 249, 250, 252, 255, 256, 257, 258, 261, 262, 264, 265, 267, 269, 270, 271, 272, 274, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 284, 288, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 320, 325, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 340, 341, 344, 346, 347, 349, 350, 351, 353, 355, 356, 362, 364, 365, 374, 376, 378, 385, 392, 401, 403, 406, 413, 417, 418, 420, 421, 432, 450, 455, 457, 459, 469, 471, 472, 475, 476, 481, 490, 492, 494, 497, 498, 499, 505, 507, 526, 527, 532
Patocka....407
Patrizzi....455
Pattison....458, 463, 464, 530
Paul VI....171
Pavie....354
Payens....311, 446
Pays-Bas....4, 14, 25, 30, 54, 67, 70, 105, 114, 118, 131, 132, 133, 137, 251, 276, 300, 301, 307, 318, 325, 326, 327, 328, 338, 340, 341, 349, 350, 351, 360, 365, 369, 429, 492, 525, 530, 533
Pedretti....385
Peeters....352
Péguy....73
Pellegrin....85, 528
Peng....92, 93, 94
Percy....105
Péricard-Méa....98
Perotin....227
Perréal....327
Perrot....87
Perse....409, 487
Perucci da Fossombrone....338
Pétrarque....173, 410, 455
Philadelphie....178, 179, 222, 223, 233, 448
Philibert de Savoie....326
Philippe de Nevers....324
Philippe Ier....322
Philippe II....6, 15, 245, 283, 350
Philippe le Beau....325, 329, 340
Philippe le Bel....322
Philippe le Bon....103, 105, 198, 312, 323, 325, 340
Philippe le Hardi....104, 106, 323, 329, 528
Philippe-Auguste....322
Philippot....137, 139

Philon....77, 288
Picardie....310, 325, 532
Pie II....330
Pie V....76
Pierre Rousseau....468
Pietrgiovanna....45
Piles....52, 54, 445, 465, 466
Pinturicchio....115
Piot....86, 531
Pirenne....323, 326, 328
Platon38, 85, 145, 184, 271, 347, 371, 375, 384, 406, 410, 417, 454, 484, 503, 507, 531
Plotin....79, 406, 475
Poincaré....396
Pointel....438
Politien....291
Pologne....348
Polyclète....372
Pomian..184, 361, 396, 403, 405, 408, 409, 417
Pomponazzi....455
Pons....18, 19
Porphyre....214
Poulouin....347
Poussin....6, 9, 20, 22, 34, 54, 81, 109, 251, 271, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 434, 435, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 461, 462, 464, 465, 466, 488, 496, 498, 499, 500, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 529, 530, 531, 532, 533
Pozzo....383, 435, 438, 440
Prado.4, 19, 21, 23, 31, 32, 33, 44, 52, 106, 132, 133, 178, 179, 181, 182, 183, 206, 207, 217, 219, 230, 238, 239, 241, 243, 244, 248, 250, 256, 257, 258, 261, 264, 266, 269, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 286, 290, 291, 446, 448, 532
Prévenier....349
Prigogine....415
Proclus....503
Prusse....104
Pseudo-Denys....491
Pseudo-Méthode....53
Ptolémée....53, 380
Pucelle....393
Puy....101
Pythagore....334, 359

Q

Quincerot....55
Quintilien....103

R

Rabelais....38, 39, 100
Raphaël....327, 385, 443, 457, 471, 530
Ravensburg....361
Raynaut....363
Recht....459
Redon....336, 528
Reich....374, 500
Reichenau....174
Reis Santos....296
Rem....180, 222, 233, 234, 235, 236, 240
Rembrandt....94, 109, 439, 442, 494
Reni....433
Rennes....141, 505, 522
Renouard....359
Rethel....323
Reuchlin....345
Reynolds....461
Rheims....30
Rhin....320, 366, 368
Riboud....96
Ribouillault....76
Ricca....171
Richardson....439, 445
Richelieu....106, 447
Ricœur....400, 402, 407
Riegl....505
Rimini....390
Ritter....105, 107, 461, 475, 476, 488
Riveline....77
Robert....11, 13, 14, 17, 18, 27, 53, 76, 82, 83, 84, 87, 106, 116, 178, 332, 335, 338, 339, 340, 341, 362, 363, 373, 458, 469, 471, 493, 500, 528, 530, 533
Rocamadour....101
Rœthlisberger....444, 455
Rollin....422
Rome....22, 51, 52, 72, 92, 105, 168, 310, 327, 330, 336, 339, 345, 349, 353, 409, 420, 424, 426, 428, 430, 433, 434, 437, 443, 480, 491, 523
Ronsard....65, 330
Roral....311
Rosa....141, 460
Rosenberg....457, 505
Rossholm Lagerlöf....432, 441, 442, 452, 458, 460, 461, 462, 465, 485
Rossi....442
Rotterdam....44, 87, 132, 179, 195
Rouen....212, 336, 349, 446, 531
Roulet....107, 530
Roussat....407
Rousseau....84, 106, 107, 416, 468
Royaume-Uni....479
Rubens....52, 109, 328, 443, 498
Rubinstein....427
Rupe....316
Russel....458
Russie....348
Ruysbroeck....92, 312, 313, 337
Ruysdael....109

S

saint Benoît....160, 405
saint Blaise....305
saint Christophe....46, 276, 277, 278, 280, 281, 304, 306, 308
saint Dominique....407
Saint Louis....92
saint Vincent....160
Saint-Avold....89, 529

Saint-Denis... 146, 160, 161, 163, 164, 165, 527
Saint-Gall....336
Saint-Omer.... 309, 311
sainte Catherine....211, 212, 303, 402
Sainte-Baume.... 29, 75, 252
Salamanque.... 337
Sannazaro.... 426
Sanraedam.... 118
Santorin.... 487
Saragosse....326
Sardaigne....326
Sartori....384
Sassetta....93
Saule-Sorbé.... 54
Saussure....405
Sauternes.... 486, 487, 488
Sauvanet.... 184
Savoie....324, 327
Savonarole....404, 407
Saxe....322
Saxl....370, 374
Scailliérez....383, 384, 385, 386
Schiller....36, 39, 107, 346
Schmidt....102
Schnerb....101, 102, 104, 312, 323
Schubert....54
Schuster....375
Sebond....74
Sedley....85, 528
Sellink....90, 112, 114, 120
Sénèque..... 380, 412, 446, 448, 450, 455
Senlis....325
Sensée....321
Serlio.... 441
Seurat....458
Séville....82, 349
Sextus Empiricus....482
Seznec....29
Sforza....329
Sgarbi....86
Shakespeare....354, 373
Shearman....420, 428
Sicile....326, 380, 425
Sigismond de Tyrol....324
Simmel....64, 90, 505, 508
Sinaï....116, 193, 212
Sittard.... 367
Snow....397
Socrate....394, 412, 496
Sodome...44, 178, 179, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 203, 207, 237, 290, 305, 406, 455
Solé....347
Sombart.... 359
Song....97
Sparte....446
Spengler....400
Spinoza....480
Starcky....51
Starnazzi....384
Stella....435, 447, 453
Stendhal....140
Stengers....323
Sterling.... 4, 67, 80, 119, 133, 376
Stevin....357, 362
Strasbourg....89, 320, 529
Strathern.... 469
Strauss.... 368
Stromboli....379
Suger....160, 161, 164
Supici....11
Suso....313
Sylvestre....71
Syméon....74

T

Tang....95, 97, 527
Tanguy....64
Tasse....105
Tauler....313
Tavoillot.... 87
Taylor.... 359
Tchou....307, 392
Tempier.... 145, 388, 390, 391
Termonde....317
Téteghem....310
Thérouanne....322
Thomas.... 66, 73, 295, 312, 408
Thoumieu....147
Thuillier....445
Thyssen-Bornemisza.... 112, 129, 134, 135, 226, 227, 523
Tibulle.... 327, 413
Till-Holger....112, 120, 523
Tincq....331
Tinctoris....332
Tintoret.... 442, 443, 498
Tisné.... 13
Titien.... 328, 421, 433
Todi.... 306
Tolnay.....89, 116, 122, 123, 124, 125, 126, 127
Toscane....384, 385
Toul.... 324
Toulouse.... 312, 349, 525
Tour-Landry.... 102
Tournai... 55, 101, 112, 117, 317, 318, 322, 326, 328, 339, 341, 529, 532
Toussaert 98, 101, 102, 114, 166, 168, 306, 309
Trasimène.... 385
Trente.....49, 78, 144, 171, 175, 176, 276, 339, 526
Trèves.... 336
Triqueti.... 464
Tristan....305, 308, 309
Trithème.... 407
Tugendhat....480
Turel.... 407
Turin.... 115, 140
Turner.... 458, 461, 464, 522

U

Unamuno.... 375
Urfé....455
Utrecht....324, 326, 350

V
Valence....349, 353
Valenciennes.... 54, 317
Valéry.... 11, 359, 499
Van Battele....327
Van Cleve....241, 257, 265, 302
Van Der Weyden....332
Van Eyck.. 16, 20, 51, 67, 86, 90, 108, 114, 115, 116, 117, 120, 122, 123, 126, 127, 128, 133, 138, 139, 304, 318, 320, 339, 422, 531, 532
Van Goyen....51, 494
Van Lathem....327
Van Mander... 13, 14, 18, 43, 114, 138, 317
Van Orley.... 302, 327
Van Room....327
Van Scorel....327
Vanneufville....310
Vanwijnsberghe....112
Vargas....76
Vasari....378, 386, 409
Vatel.... 354
Vatican....72, 171, 331
Vaucelles.... 321
Veneto.... 53, 387, 388, 391
Venise.... 54, 92, 182, 240, 327, 348, 349, 352, 354, 355, 356, 358, 361, 402, 421, 455, 500
Venturino....354
Verdier....160, 407, 530
Verdun....322, 324
Vergara.... 4, 23, 31, 181, 238, 257, 261
Verlaine....371
Vermeer....118, 139
Vernant....59, 79
Véronèse....33
Vesconte....53
Veyne....447
Viatte....52
Vieillard-Baron....437
Vienne..... 19, 44, 134, 137, 179, 206, 217, 222, 223, 253, 345, 531
Vijdt....121
Villot....69
Virgile....292, 413, 457
Vischer....269
Vitruve....55, 420, 441, 442
Vivès....327, 332
Voragine.... 70, 212, 277, 278, 280
Vratislas....162
Vries.... 129
W
Wallerstein....363
Wallonie.... 312, 525
Wangermée.....11, 332, 338, 339, 340, 341
Washington....43, 444, 522
Weber..... 36, 315, 346, 351, 357, 358, 359, 360, 361, 363
Wei.... 95
Weill.... 55
Wemans....38
Wetti.... 174
Wetzel....436
White.... 73
Whitman.... 416
Willaert....228, 340, 341
Willem....297
Windsor.... 438
Winner....448
Wirth.....88, 162, 163, 164, 477, 504, 507
Withfield....444
Wœffray....55
Wolflin....370
Wouters.... 300, 303
Wuppertal.... 249
X
Xénophane....410
Y
Yarza Luaces.... 129
Ypres.... 317
Yuan.... 92
Z
Zagdoun....454
Zélande.... 322, 324, 367
Zénobie....424
Zénon....85, 273
Zerner.... 21, 26
Ziericzee.... 369
Zillis....477
Zumthor....107, 262
Zurich.... 179, 250, 533

BIBLIOGRAPHIE

ALAZARD Jean, *Poussin,* Paris, Hatier, 1957.

ALETTI Jean-Noël et alii, *Vocabulaire de théologie biblique,* Editions du Cerf, Paris, 1988.

ALLAIN Jean-François, *Turner et Lorrain*, Ed. Hazan, Paris 2002 (catalogue de l'exposition de Nancy, musée des Beaux-Arts 2002)

ANCEL Pascale, *Une représentation sociale du temps,* L'Harmattan, Paris, 1997.

ANDREWS Keith, *Adam Elsheimer*, Phaidon Limited Press, Oxford 1977.

ARASSE Daniel, *Histoires de peinture,* Paris, Denoël, 2004.

ARASSE Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture,* Paris, Flammarion, 1996,

ARASSE Daniel, *L'Universel inachevé*. Les dessins de Léonard de Vinci, Paris, Screpel, 1978,

ARASSE Daniel, *L'Homme en perspective*. Les primitifs d'Italie, Paris, Famot, 1978,

ARASSE Daniel, *La Guillotine et l'Imaginaire de la terreur,* P ris, Flammarion, 1987,

ARASSE Daniel, *Le Détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture (Flammarion, 1992, 1998)

ARASSE Daniel, *L'Ambition de Vermeer* (Adam Biro, 1993)

ARASSE Daniel, *Léonard de Vinci*. Le rythme du monde (Hazan, 1997). Prix André-Malraux.

ARASSE Daniel, *La Renaissance maniériste,* en collab. avec Andreas Tönnesman, Paris, Gallimard, « Univers des formes », 1997.

ARASSE Daniel, *L'Art italien du IVe siècle à la Renaissance,* avec Philippe Morel et Marco D'Onofrio, Citadelle-Mazenod, en collab, 1997.

ARCANGELI Francesco et alii, *L'Ideale classico del seicento in Italia e la pittura di paesaggio,* catalogue de l'exposition de Bologne, 1962. Bologna, Alfa Edit., 1962

ASKEW Pamela (édit.), *Claude Lorrain, 1600-1682 : A Symposium*, Washington, 1984.

ATTALI Jacques, *Histoire du temps,* Paris, Fayard, 1983.

AUGUSTIN, *Confessions*, Trad., préface et notes par J. Trabucco, Paris, Flammarion, GF, 1970.

BALTRUSAITIS Jurgis, *Aberrations : les perspectives dépravées*, Flammarion, Paris, 1999.

BALTRUSAITIS Jurgis, Le *Moyen Age fantastique,* Paris, Armand Colin, 1955.

BALTRUSAITIS Jurgis, *Le Moyen-Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1992.

BARRAL I ALTET Xavier dir., *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003.

BARRET André, PONS Maurice, *Patinr ou l'harmonie du monde,* Paris, Robert Laffont, 1980.

BASCHET Jérôme, *La Civilisation féodale, de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Editions Flammarion, 2006.

BASTAIRE Hélène et Jean, *Pour une écologie chrétienne*, Préface par Mgr Olivier de Berranger, Mgr Jean-Louis Bruguès et Mgr Michel Dubost Paris, Ed. Le Cerf, 2004.

BATAILLE, Georges, *La Part maudite,* Editions de Minuit, 1967.

BÄTSCHMANN Oskar, *Poussin, dialectique de la peinture*, traduction de C. Brunet. Paris, Flammarion, 1994.

BAXANDALL Michael, *L'Œil du Quattrocento,* Paris, Gallimard, 1985.

BEAUSSANT Philippe, *Passages, de la Renaissance au Baroque,* Paris, Fayard, 2006.
BELLORI Giovanni Pietro, *Vie de Nicolas Poussin,* Genève, Pierre Cailler éditeur, 1947.
BELTING Hans, *Image et culte : Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, traduction Franck Muller, Paris, Edit. du Cerf, 2007.
BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images* (traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004),
BERGE-JOONEKINDT Aline. "Du côté de Cézanne et Poussin : Philippe Jaccottet et la peinture de paysage", R.I.T.M (Paris X-Nanterre), 1998.
BERGSON Henri, *Matière et mémoire,* Paris, P.U.F., 1997.
BERGSON Henri, *Duréee et simultanéité,* Paris, P.U.F., 1997.
BERGSON Henri, *Les données immédiates de la conscience,* Paris, P.U.F., 1995.
BERQUE Augustin : Cinq propositions pour une théorie du paysage - Champ Vallon, 1994
BIALOSTOCKI Jan, *L'Art du Xe siècle,* Paris, Le livre de poche, 1993.
BITSCH Marie-Thérèse. *Histoire de la Belgique*, Paris, Hatier, 1998.
BLOCH Ernst, *La Philosophie de la Renaissance,* Paris, Payot, 1974.
BLUNT Anthony, *Nicolas Poussin: The A.W. Lectures in the Fine Arts*. New York, Bollingen Foundation, 1967.
BLUNT Anthony, STERLING Charles, *Nicolas Poussin,* catalogue de l'exposition des Musées nationaux, 1960, Paris, Editions des Musées nationaux, 1960.
BLUNT Anthony, *The Paintings of Nicolas Poussin. Critical Catalogue*, Londres, Phaidon, 1966.
BLUNT Anthony. *The Drawings of Nicolas Poussin*, Londres/New Haven, Yale University Press, 1979 (*Les Dessins de Poussin*. Traduction de S. Schnall. Paris, Hazan, 1988).
BÖHME Hartmut, *Dürer, Melencolia I, dans le dédale des interprétations*, Marie-France Lesouple et Françoise Bonnefoy, chez Adam Biro, Paris 1990.
BONARDEL François, *Philosophie de l'Alchimie*, *grand œuvre et modernité,* P.U.F., 1993.
BONFAIT Olivier (dir.), *Poussin et Rome. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 1994*, Paris, RMN, 1996.
BORCHERT Till-Holger, SELLINK Manfred, *Gerard David y el paisaje flamenco*, catalogue de l'exposition du Musée Thyssen-Bornemisza, Musée Thyssen-Bornemisza Edit., Madrid, 2004.
BOSQUE de Andrée, *Quentin Metsys,* Arcade, Bruxelles, 1975.
BOSSEUR Jean Yves, Musique *et beaux-arts,* Minerva - Musique ouverte, 1999.
BOURGOING Jacqueline, *Le Calendrier, maître du temps*¸Paris, Gallimard, 2000.
BRAGUE Rémi, *Du Temps chez Platon et Aristote,* Paris, P.U.F., 2003.
BRANT Sebastian, *La Nef des fous,* La Bibliothèque Alsacienne, adaptation française de Madeleine Horst, 1977.
BRAUDEL Fernand, *Dynamique du capitalisme,* Paris, Champ-Flammarion Ed., 1985.
BRAUDEL Fernand, *Ecrits sur l'histoire,* Paris, Flammarion, 1969.
BREHIER Emile, *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Vrin, Paris, 1970.
BRILS J., *Peintres flamands en Hollande au début du siècle d'Or*, Fonds Mercator, Anvers, 1983.
BUBER Martin, *Le Chemin de l'homme,* traduit de l'allemand, par Wolfgang Heumann, Paris, Edit. du Rocher, 1999.
CAILLOIS Roger, *L'Homme et le sacré,* Paris, Gallimard, 1950.
CALMETTE Joseph, *Les Grands ducs de bourgogne,* paris, Albin Michel-Le Cercle d'art, 1956.

CARMONA MUELA Juan, *Iconografia de los santos*, ISTMO, Madrid, 2003.
CASSIN Barbara dir., *Vocabulaire européen des philosophes, dictionnaire des intraduisibles,* Paris, P.U.F., 2004.
CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage,* Paris, P.U.F., 2000.
CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, P.U.F., 2004.
CENDRES Julien, RADIGUET Chloé : Le Désert de Retz, paysage choisi - Préface de F. Mitterand - Paris, Stock, 1997.CHAIX Gérald, *La Renaissance,* SEDES, 2003.
CHASTEL André (dir.), *Actes du colloque Nicolas Poussin*, Paris, CNRS, 1960.
CHASTEL André, *Les Arts de l'Italie,* tome 1 & 2, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.
CHAUNU Pierre, *Conquête et exploitation des nouveaux mondes,* Paris, P.U.F., 1969.
CHAUNU Pierre, *Le Temps des Réformes,* Paris, Fayard, 1975.
CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Editions du Seuil, 1991.
CHENU Bruno, COUDREAU François, *La Foi des catholiques,* Paris, Le Centurion, 1884.
CHRISTIN Olivier et GAMBONI Dario (sous la direction de), *Crise de l'image religieuse, de Nicée II à Vatican II*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2000.
CLAIR Jean, catalogue de l'exposition *La Mélancolie* organisée au Grand Palais de Paris (2005-2006), RMN, 2005.
CLARK Kenneth, *Landscape into Art,* Edinburgh, Penguin books, 1956.
CLARK Kenneth, *L'Art du paysage*, Gérard Montfort Editeur, Paris, 1998.
CLOSSET Fr., *Joyaux de la littérature flamande du Moyen-Age*, Bruxelles, Editions Lumière, non daté.
CLOSSET Fr., *La Littérature flamande au Moyen-Age,* Bruxelles, Office de Publicité, 1946.
CLOSSON Ernest, VAN DE BUREN Charles, *La Musique en Belgique,* direction, La Renaissance du Livre éditeur, Bruxelles, 1950.
COCAGNAC Maurice, *Les symboles bibliques,* Edit. Le Cerf, Paris, 1993.
Collectif, *Dieric Bouts*, brochure publiée en accompagnement de l'exposition du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et Museum Prinsenhof, Delft, 1957-1958, Editions de la Renaissance, Bruxelles, 1957.
Collectif, L'Art *flamand des origines à nos jours,* Fonds Mercator, Paris, 1990.
COLLOT Michel, *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, éd. Ousia, 1997.
COMMYNES de Philippe, *Mémoires,* éd. Joël Blanchard, Livre de Poche (Lettres Gothiques), 2001.
COMTE-SPONVILLE André, *L'Etre-temps,* Paris, P.U.F., 1999.
CONCHE Marcel, *Penser la Nature,* Presses universitaires de France, Paris, 1998.
CORBIN Alain : Les territoires du vide, l'invention du rivage - Champs, Flammarion.
CORBIN Alain : L'homme dans le paysage ; entretien avec Jean Lebrun - Textuel, 2001.
COSANDEY David Le secret de l'Occident, du miracle passé au marasme présent, Paris, Arléa, 1997 .
COUDERC Paul, *Le Calendrier,* P.U.F., Paris, 2000.
COURCELLES Dominique (édit.), Nature *et paysage, L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance* actes des journées d'études organisées par l'Ecole nationale des chartes, Paris, Ecole nationale des Chartes, 2006.
COUSSEE Bernard, *Légendes et croyances en Flandre,* CEM

Editions, Raimbeaucourt, France 1997.
CROPOER Elizabeth, Charles Dempsey, *Nicolas Poussin : Friendship and the Love of Painting*, Princeton University Press, 1996.
CUBERO José, *Histoire du vagabondage du moyen-âge à nos jours,* Paris, Imago, 1999.
DAGOGNET François : Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage - Seyssel, Champ-Vallon, 1989
DANDREY Patrick, *Les Tréteaux de Saturne, la mélancolie à l'époque baroque* (Paris, Klincksieck, 2003.
DASTUR Françoise, *Dire le temps, esquisse d'une chronologie phénoménologique,* Paris, Encre marine, 2002.
DASTUR Françoise, *Heidegger et la question du temps,* Paris, P.U.F., 1990.
DAVY Marie-Madeleine, *Le Désert intérieur,* Paris, Albin Michel, 2003.
DECARSIN François, *La Musique, architecture du temps,* L'Harmattan, Paris, 2001.
DELUMEAU Jean, *Civilisation de la Renaissance,* Paris, Arthaud, coll. " Les Grandes Civilisations ", 1967.
DELUMEAU Jean, *Histoire du Paradis,* tomes 1, 2 et 3, Paris, Fayard, 2000.
DELUMEAU Jean, *La Peur en Occident,* Paris, Hachette, 1995.
DELUMEAU Jean, *Naissance et affirmation de la Réforme*, ParIs, P.U.F., 1973.
DELVAILLE Jules, *Les philosophies du progrès* Paris, 1910, reprint Slatkine, Genève, 1969.
DEMOULIN Bruno, KUPPER Jean-Louis (dir)., *L'Histoire de la Wallonie* Toulouse, Privat, 2004.
DESANTI Jean Toussaint, *Réflexions sur le temps*, Paris, Grasset, 1992.
DESCAMPS J.-B., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* chez Charles-Antoine Jombert et chez Desaint, 1753-1769.
DESCHAVANNE Eric, *Philosophie des âges de la vie,* Ed. Grasset, 2007.
DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
DESPORTES Marc ; *Paysage en mouvement,* Paris, Gallimard, 2005.
DEWARRAT Jean-Pierre, QUINCEROT Richard, WEILL Marcos, WŒFFRAY Bernard, *Paysages ordinaires, de la protection au projet*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 2003
DONNE J. W., *An Experiment with Time*, Faber and Faber, 3e édition, 1934.
DOUMA J., *Bible et écologie,* Aix-en-Provence, Editions Kerygma, 1991.
DUBOST Michel (coord.), *Théo, l'encyclopédie catholique pour tous*, Droguet-Ardant / Fayard éditeurs, *Nihil Obstat* et *Imprimatur* de février 1989, Paris, 1992.
DUBY Georges, *L'An mil,* Paris, Gallimard, 1967
DUHEM Pierre, *L'Aube du savoir, Epitomée du Système du monde,* texte établi et présenté par Anastasios Brenner, Paris, Hermann, 1997.
DUHEM Pierre, *Le Système du monde*, Paris, Hermann, 1959.
DURER Albert, *Lettres, écrits théoriques et Traité des proportions,* traduit et présenté par Pierre Vaisse, Paris, Hermann, 1964.
DURER Albrecht, *Journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520 et 1521,* traduction de Stan Hugue, Editions Dédale, Maisonneuve et Larose, 1993.
ECKHART Maître, *Traités et sermons*, traduit et présenté par Alain de Libéra, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.
LABARRIERE P.J. et alii, *Maître Eckhart ou l'empreinte du désert*, Paris, Albin Michel, 1998.

ECO Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale,* traduit par Maurice Javion, Paris, Grasset, 1987.

ECOLE DU LOUVRE , *Image et signification* (Rencontre de l'Ecole du Louvre, Editions de la Documentation française, 1983.

EGLISE CATHOLIQUE, *Catéchisme de l'Eglise Catholique*, Mame-Plon, Paris, 1992.

EGLISE CATHOLIQUE, *Catéchisme du Concile de Trente,* 1562, reprint du numéro 136, septembre - octobre 1969, de la revue *Itinéraires*, par les Editions Dominique Martin Morin, traduction préalable de Mme Marbeau-Charpentier pour les Editions Desclées de Brouwer et Cie, France, Grez en Brouère, 1984.

ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour,* Paris, Gallimard Folio Essais, 2002.

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane,* Paris, Gallimard, 1965.

ELIAS Norbert, *Du temps* Paris, Fayard 1996.

ELSLANDE van Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVIIe siècle.* P.U.F., Paris, 1999.

ENGAMMARE Max, *L'Invention de la ponctualité,* Genève, Droz éditeur, 2004.

EHRARD Jean : L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII[e] siècle - Paris, Albin Michel, 1994.

FALKENBURG Reindert, *Joachim **Patinir**: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988.

FELIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages de Nicolas Poussin*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1947.

FERRIER Jean-Louis, *Brève histoire de l'art*, Hachette, Paris, 1999.

FEBVRE Lucien, *Le Problème de l'incroyane au 16[e] siècle,* Paris, Albin Michel, 1968.

FEBVRE Lucien, *Au cœur religieux du XVI[e] siècle,* Paris, Albin Michel, 1968.

FOUCART Jacques, *Tout l'œuvre peint de Memling*, Flammarion, Paris, 1973.

FRAENGER Wilhelm, *Le Royaume millénaire de Jérôme Bosch,* traduit de l'allemand par Roger Dewinter, Paris, Denoël, 1966.

FRIEDLAENDER Walter, *Nicolas Poussin*, Paris, Cercle d'art, 1965.

FRIEDLANDER Walter, *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting,* New-York, Schoken Books, 1957.

FRIEDLANDER Walter, *Poussin,* Editions Cercle d'Art, Paris, 1965.

FRIEDLÄNDER, M.J. *Early Netherlandish Painting*. Vol. VI b. Hans Memling and Gerard David. Comments and notes by N. Veronee-Verhaegen. Praeger, New York 1971.

FURETIERE, *Dictionnaire universel,* 1695, en ligne sur Gallica

GAIGNEBET Claude, LAJOUX Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire*¸ Paris, P.U.F., 1985.

GALLAIS P. *Lexique statistique des* realita *chez quelques romanciers des XIIe et XIIIe siècles,* Prisma, 1988. *Terre chez les romanciers français du Moyen-âge,* Prisma, II, (1986).

GALLAIS P., *Terre chez les romanciers français du Moyen-âge,* Prisma, II, (1986).

GEARY Patrick J. *Quand les nations refont l'histoire*, *l'invention des origines médiévales de l'Europe,* traduit par J.-P. Ricard, Paris, Flammarion, 2004.

GEORGEL Françoise, *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, 2007, Paris, RMN, 2007.

GEVAERT Fierens, *Le Paysage flamand (XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles)* catalogue de l'exposition

rétrospective, MRBA de Belgique, Bruxelles 1926.
GIBSON Walter S., *Mirror of the earth : the world landscape in sixteenth-century flemish painting*. Princeton, 1989.
GIRARDIN de B. : De la composition des paysages - Editions du Champ Urbain, 1989.GIRAUD Pierre (édit.), *Le Paysage à la Renaissance*,, Editions Universitaires de Fribourg, Fribourg, 1988.
GODIN Christian, *Questions de philosophie*, Editions du Temps, Paris, 1998.
GOETSCHEL Roland, *La Kabbale,* Paris, P.U.F., 1985.
GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art*, Flammarion, Paris, 2002.
GOMBRICH Ernst, *Norm and form, studies in the history of art* (Phaeton, Lenders, 1966-1971.
GOUX Jean-Joseph, *Frivolité de la valeur,* Blusson, Paris, ni achevé d'imprimer ni date de copyright.
GRODECKI Louis, in *Les Vitraux de Saint-Denis*, étude sur le vitrail au XIIe siècle, CNRS, 1976.
GUEGAN S., *L'ABCdaire de Poussin*, Paris, Flammarion, 1994.
GUNTHER Horst, *Le Temps et l'histoire*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989.
GUYAU Jean-Marie, *La Genèse de l'idée de temps*, Alcan Editeur, 1902, réédité par L'Harmattan (« Les Introuvables"), 1998.
HEERS Jacques, *Le Travail au Moyen Age*¸ Paris, P.U.F., 1982.
HEIDEGGER Martin*, Etre et temps*, traduction, traduction F. Vezin, Paris, Gallimard, 1967,
HEIDEGGER Martin. *Questions I et II*, Gallimard NFR (Classiques de la philosophie). Paris,
HENRY Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, PARIS, Seuil, 2000.
HESCHEL Abraham Joshua, *Les Bâtisseurs du temps,* Paris, Edit ; de Minuit, 1957.
HOCKE Gustave René, *Labyrinthe de l'art fantastique*, traduit de l'allemand par Cornelius Heim, Paris, Denoël-Gonthier, 1977.
HORKHEIMER Max, *Les Débuts de la philosophie bourgeoise de l'histoire*, Paris, Payot, 1970.
HUIZINGA Johan, *L'Automne du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980,
HUSSERL Edmund, *Les lecons pour une phenomenologie de conscience intime du temps*, Paris, P.U.F., 1991.
IMBERT Jean, LEGOHEREL Henri, Histoire *de la vie économique ancienne, médiévale et moderne*, Paris, Cujas, 2004.
JAGGER Georgette, *L'Anthologie des trois cents poèmes de la dynastie des Tang*, Société des éditions culturelles internationales, Beijing, Chine, 1987.
JANICAUD Dominique, *Chronos, ou l'intelligence du partage temporel,* Paris, Grasset, Collège de Philosophie, 1997.
JARRIGE Jean-François, *Montagnes Célestes¸Trésors des musées de Chine*, catalogue de l'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, mars – juin 2004, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2004.
JOUKOVSKY Françoise, *Le paysage à la Renaissance*, Y. Giraud éd., Fribourg, Presses Univ., 1988
JOUKOVSKY Françoise, *Paysages de la Renaissance*, Paris, P.U.F., 1977,
JULIEN François, *Du « Temps »,* Grasset Collège de philosophie, 2001.
KEMPIS a Thomas, *L'Imitation de Jésus-Christ,* Paris, Ed. du Seuil, 1960.
KLEIN Etienne, SPIRO Michel (édit.), *Le Temps et sa flèche,* Paris, Frontières, 1995.
KOCH Robert A., *Joachim Patinir : Landscape as an image of the pilgrimage of life*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., 1988.
KOYRE Alexandre, *Du Monde clos a l'univers infini,* Paris, Gallimard, 1973.

KOYRE Alexandre, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVIème allemand,* Paris, Gallimard, 1971.
LAMBLIN Bernard, *Peinture et temps*, Paris, Edit. Méridiens-Klincksieck, 1987.
LATOURELLE René, Fisichella Rino, *Dictionnaire de théologie fondamentale*, Bellarmin / Cerf, 1992.
LAUBIER de Patrick, *L'Eschatologie,* Paris, P.U.F., 1998.
LAURIOL Claude, *Les Influences réciproques du paysage nordique et du paysage italien pendant la Renaissance*, thèse présentée à l'Ecole du Louvre, 1952, (tapuscrit, cote 4 TH 471 à la bibliothèque de l'INHA).
LAUWEREYNS DE ROOSENDAELE A., *Contes et légendes de Flandre*¸ Paris, Nathan, 1932.
LE GOFF Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, 1991.
LE GOFF Jacques, *Marchands et banquiers du Moyen-Age,* P.U.F., 2001.
LE GOFF Jacques, NORA Pierre, *Faire de l'Histoire, nouvelles approches,* Gallimard, Folio-Histoire, tomes 1 et 2, 1986.
LE GOFF Jacques, *Saint François d'Assise*, Paris, Gallimard, 1999.
LE ROY LADURIE, *Le territoire de l'historien*, Paris, Gallimard, 1973.
LECOCQ Danièle, *Les Hommes et la nature au Moyen Age*, Groupe d'étude d'Histoire médiévale, DEPAES, Université Paris 7 – Denis Diderot, Paris, 2006.
LEDUC Jean, *Les Historiens et le temps,*Paris, Edit. du Seuil, 1999.
LEFEVRE Annie, *Histoire d'un fleuve*, Nord Patrimoine Edition, non daté.
LENOBLE Robert, *Histoire de l'idée de nature*, Edition Albin Michel, 1990
LEVINAS Emmanuel, *Du sacré au saint. Cinq nouvelles. Lectures talmudiques,* Paris, Ed. de Minuit, 1977.
LEVI-STRAUSS Claude, *Regarder, Ecouter, Lire*, Paris, Plon, 1993
LEVY Fabien (dir.), *Les Ecritures du temps* traduction Mark Brill, Lada Hordynsky-Caillat et Odile Redon, Paris, IRCAM*,* 2001.
LIBERA de Alain, *Introduction à la mystique rhénane,* Paris, ŒIL, 1984.
LIPPINCOT Kristen, *L'Histoire du temps*, Kristen, Paris, Larousse, 2000.
LOMAZZO Giovanni, *Traité de l'art de la peinture, sculpture et architecture*, a cura da Roberto Paolo Ciandi, Pisa, 1975.
LONG & SEDLEY, *Les Philosophies hellénistiques*, Long et Sedley, traduction de Jacques Brunschwig et Pierre Pellegrin, Paris, Garnier-Flammarion, 2001.
LORENTZ Philippe, *Les Peintres de Philippe le Hardi et Jean Sans Peur,* catalogue de *l'exposition* à Dijon, 2004, éd. S. Jugie, Paris, RMN, 2004.
LOTTHE Ernest, *La Pensée chrétienne dans la peinture flamande et hollandaise,* Lille, SILIC, 1947.
LOWITH Karl, *Histoire et salut, les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire,* Paris, Gallimard, 2002.
MAGOUDI Ali, *Quand les hommes civilisent le temps,* Paris, La Découverte, 19992.
MAIELLO Francesco, *Histoire du calendrier, de la liturgie à l'agenda,* traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Paris, Ed. du Seuil, 1996.
MAITRE ECKHART, *Les Traités et le poème,* traduction Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Albin Michel, 1995.
MAITRE ECKHART, *L'Etincelle de l'âme*, traduction Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Albin Michel, 1998.
MALE Emile, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1922.
MANDROU Robert, *Introduction à la France moderne,* Paris, Albin Michel, 1998.

MANE Perrine, *Les Calendriers*, *leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*, Somogy Editions d'Art, Paris, 2002.
MARGOLIN Jean-Claude, *Erasme, précepteur de l'Europe,* Paris, Julliard, 1995.
MARGOLIN Jean-Claude, *L'Avènement des temps modernes*, Paris, P.U.F, 1977.
MARIN Louis, *Sublime Poussin,* Paris, Edit. Le Seuil, 1995.
MARLIER Georges, *Erasme et la peinture flamande de son temps,* Damme, Editions du Musée Van Maerlant, 1954.
MARROU Henri Irénée, *De la connaissance historique,* Paris, Edit. du Seuil, 1954.
MARTIN John Rupert, *Baroque,* New-York-Londres, 1977.
MARX Karl, *Le Capital*, Edition Pléiade, Gallimard, 2005.
MAURO Frédéric, *Le XVIème siècle européen,* Paris, P.U.F., 1966.
MCHAUD Eric, *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières,* Paris, Hazan, 2005.
MEROT, Alain (dir.), *Nicolas Poussin*, Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 19, 20 et 21 octobre 1994, sous la direction scientifique d'Alain Mérot, professeur à l'université de Lille-III. Paris, La Documentation française, 1996, 965 p. (2 vol.).
MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris, Stock, 2003.
MICHEL Alain, *Théologiens et mystiques au Moyen Age*, Gallimard, coll. "Folio classique", Paris, 1997.
MICHON Cyrille (sous la direction de) *Thomas d'Aquin et la controverse sur l'éternité du monde,* Paris, Garnier-Flammarion, 2004.
MINOIS Georges, *Histoire de l'enfer,* Paris, P.U.F., 1999
MISCAULT de Marie-Aude, *Le paysage peint : un « petit genre » à l'heure du renouveau de la grande peinture d'histoire,* , Revue *Histoire de l'art,* n°58, 2006, Paris,
MONTAIGNE, *Essais*, Villey-Saulnier éditeur, chapitre 12, Paris, P.U.F., éd. 1965.
MULLER Frank (coord.), *De l'objet cultuel à l'œuvre d'art : l'évolution de l'art en Europe du XIV^e^ au XVII^e^ siècles* (Université de Nancy II – Université Marc-Bloch, Strasbourg – Saint-Avold, du 15 au 17 juin 2005). A paraître.
NASCIMIENTO Aires Augusto *The image of time, european manuscript books*, catalogue de l'exposition du Musée Calouste Gulbenkian, 31 mars, 2 juillet 2000, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne 2000.
NEURAY Georges, *Des Paysages, pour qui, pourquoi ? comment ?* Presses agronomiques de Grembloux, Tournai, 1982
NUTTAL Paula, *From Flanders to Florence, the impact of the Nederlandish Painting, 1400 – 1500,* Yale University Press, 2004.
OFFENSTADT Nicolas, *Faire la paix au Moyen Age*, Paris, Ed. Odile Jacob, 2007,
OLIVES PUIG José, *Gaudi espacios sagrados*, Lunwerg Editores, Barcelone, 2002.
ONFRAY Michel, *Les Formes du temps,* Mollat éditeur, Bordeaux, 1996.
PACHT Otto.- Le paysage dans l'art italien : les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendrier, G. Monfort (Imago mundi), 1991
PANOFSKY Erwin, *La Vie et l'Art d'Albrecht Dürer,* Paris, Hazan, 2007.
PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, *Paris, Gallimard,* 1967.
PANOFSKY Erwin, *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art,* traduit par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1983.

PANOFSKY Erwin, *Les Primitifs flamands*, Hazan, Paris, 2003.
PASCAL Blaise, *Pensées*, édition Léon Brunschvicg, Paris, Classiques Hachette, 1971.
PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur,* Paris, Edit. Le Seuil, 2006.
PATOCKA Jan, *L'histoire a-t-elle un sens, Essais hérétiques*, Verdier Editeur, 1982
PATTISON Mark (Mme), Mme Mark Pattison in *Claude Lorrain, sa vie et son œuvre*, Bibliothèque internationale de l'art, Librairie de l'art, Paris, 1884.
PENG Chang-Ming, *L'Art pictural chinois et ses résonances dans la peinture occidentale,* You Feng libraire éditeur, 2004.
PERES DU DESERT, *Le Livre des anciens, apophtegmes des Pères du désert,* traduction française de Lucien Regnault traduisant lui-même de la traduction du grec en latin par le bienheureux Paschase, Solesmes, Editions de Solesmes, 1995.
PERICOLO Lorenzo, *Philippe de Champaigne, Paris,* La Renaissance du Livre, 2002.
PHILIPPOT Paul, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas, XVe-XVIe siècle,* Paris, Flammarion, 1998.
PILES de Roger, en *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages,* 1699.
PILES de Roger, *L'idée du Peintre parfait,* préfacé et annoté par Xavier Carrère, Paris, Gallimard, 1993.
PIRENNE Henri, *Histoire de Belgique,* Bruxelles, 1920-1932,
POMIAN Krzysztof, L'ordre *du temps*, Paris, Gallimard, 1984..
POULOUIN Claudine *Le Temps des origines*, Honoré Champion, Paris, 1998.
POUSSIN Nicolas, *Lettres et Propos sur l'Art* réunis et présentés par Anthony Blunt. Paris, Hermann, 1989 ;
PREVENIER Walter, BLOCKMANS Win, *Les Pays-Bas bourguignons,* Paris, Albin Michel-Fonds Mercator, 1983.
RAPP Francis, *Maximilien d'Autriche,* Paris, Taillandier, 2007.
PASCHASE, *Livre des Anciens, Apophtegmes des Pères,* traduit par Lucien Regnault, Solesmes, Editions de Solesmes, 1995.
REICH Robert, *L'Economie mondialisée*¸Paris, Dunod, 1997.
RENOUARD Yves, *Les Hommes d'affaires italiens au Moyen Age,* 1968.
REY Alain directeur, *Dictionnaire historique de la langue française,* Ed. Le Robert, Paris, 1992.
REY Alain directeur, *Dictionnaire culturel de la langue française* Paris. Ed. Le Robert, 2005.
REY Alain directeur, *Le Robert historique* Paris. Ed. Le Robert, 1992-1998.
RICHARDSON John, *Traité de la peinture et de la sculpture,* Amsterdam, 1728.
RICŒUR Paul, *De l'Interprétation,* essai sur Feud, Paris, Edit. du Seuil, 1965.
RICŒUR Paul, *Le Temps et les philosophies*, Paris, Payot, 1978.
RICŒUR Paul, *Temps et récit,* Paris, Edit. du Seuil, tomes 1, 2 et 3, 1985.
RIEGL Aloïs, *La Tragédie de la culture et autres essais*, traduction de Sabine Cornille et Philippe Ivernel, introduction de Vladimir Jankélévitch, Petite Bibliothèque Rivages, Paris 1988.
RITTER Joachim, *Paysage* (traduction Gérard Roulet, Besançon, Edition de l'Imprimeur,1997.
ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997,
ROSENBERG Pierre et PRAT Louis-Antoine, *Nicolas Poussin* (1594-1665). Expos. Galeries nationales du Grand Palais, 1994-1995. Paris, RMN, 1994.
ROSENBERG Pierre, *De Raphaël à la Révolution, les relations artistiques entre la France et*

l'Italie, Editions Skira, Paris, 2005.
ROSENBERG Pierre, et L.-A. Prat. *Poussin 1594-1665.* Catalogue de l'Exposition du Quadricentenaire, Paris, Grand Palais, 1994.ROSENBERG, Pierre, PRAT L.-A.. *Catalogue raisonné des dessins de Poussin*, Milan, Leonardo, 1994.
ROSENBERG Pierre, *Les Peintres français du XVIIe siècle* catalogue de l'exposition sur (Paris, New York, Chicago), Paris, 1982.
ROSENBERG Pierre, *Nicolas Poussin et son temps,* catalogue de l'exposition du musée des Beaux-Arts de Rouen, Rouen, 1961.
ROSSOHLM LAGERLÖF Margaretha, *Ideal Landscape*, traduit du suédois par Nancy Adler Yale University Press, 1990, New-Haven et Londres.
ROTHLISBERGER Marcel, *Claude Lorrain Tout l'œuvre peint,* Paris, Flammarion, 1977.
ROTHLISBERGER Marcel, *Claude Lorrain, L'album Wildenstein*¸Paris, Les Beaux-Arts, 1962.
ROUSSEAU Pierre, *Histoire des sciences,* Paris, Fayard, 1965.
RUSSEL Diane H., *Claude Gellée dit Le Lorrain*, catalogue de l'exposition de Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1983.
RUYSBROECK Jan van, *Ecrits,* tomes Ià IV, Abbaye de Bellefontaine, 1990.
SALLMANN Jean-Michel, *Charles Quint, Paris*, Payot, & Rivages, 2000.
SAUSSURE de Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Edition Tullio de Mauro, Payot 1972.
SAUVANET, *Rythme et philosophie,* Paris, Kimé, 1996.
SCAILLIEREZ Cécile, *Joos van Cleve au Louvre*, Musée du Louvre, 1991.
SCAILLIEREZ Cécile, *La Joconde*, Musée du Louvre, 2003.
SCHADE Werner, *Claude Lorrain,* traduit par Nicole Stephan-Gabinel, Paris, Imprimerie Nationale, 1999.
SCHAMA Simon, *Le Paysage et la memoire*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Le Seuil, 1999 *,*
SCHNEIDER Pierre, *Le voir et le savoir, essai sur Nicolas Poussin,* Paris, Mercure de France, 1964.
SCHNERB Bertrand, *L'Etat bourguignon,* Paris, Perrin, 2005.
SCHOLEM Gershom, *La Cabale,* Paris, Edit. du Cerf, 1998.
SCHUL Maxime, *Platon et l'art de son temps,* Paris, P.U.F., 1952.
SCHWARTZ Martha : Les paysages iconoclastes - Thames et Hudson, 2004.
SELLINK Manfred, *Le Siècle de Van Eyck, le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, Ludion, Gand, 2002.
SENANCOUR, *Oberman,* Paris, Flammarion, 2003.
SEZNEC Jean, *La Survivance des dieux antiques,* Paris, Flammarion, 1980
SGARBI Vittorio, *La Torre dell'Aquila,* traduction Catherine Piot, dans Annales de l'Art Edit. FMR, tome I, XVe - XVIe siècles, Milan – Paris, 1986.
SIMMEL Georg, *La Tragédie de la culture et autres essais*, traduction de Sabine Corneille et Philippe Ivens, introduction de Vladimir Jankélévitch, Petite bibliothèque Rivages, Paris 1988
SIMMEL Georg, *Philosophie de l'argent,* traduction Sabine Cornille et Philippe Ivernel, P.U.F, 1987.
SOLE Jacques, *Les Mythes chrétiens de la Renaissance aux Lumières,* Paris, Albin Michel, 1979.
STANGERUP Henrik, *Joachim Patinir,* Paris, Flohic, 1992.
STENDHAL, *Vie de Haydn, Mozart et Métastase* (titre complet de la première édition : *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et des considérations sur Métastase et l'état présent de la*

musique en France et en Italie), Paris, 1815.
STENGER Jean, *Les Racines de la Belgique, histoire du sentiment national en Belgique des origines à nos jours,* Bruxelles, Editions Racine, 2000.
STERLING Charles, « Le paysage fantastique néerlandais », Revue *Art Vivant*¸ 1930.
STERLING Charles, *Les peintres Primitifs*, Paris, Nathan, 1949.
SUSO, *Tel un aigle. initiation a la vie spirituelle* , Paris, Rivages, 2000
SUE Roger, *Temps et ordre social*¸Paris, P.U.F., 1994.
TAPIE Alain, SAINTE FARE GARNOT Nicolas, *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion,* catalogue de l'exposition de Lille et Genève (2007 et 2008), Paris, RMN, 2007.
THOUMIEU Marc, *Dictionnaire d'iconographie romane,* Editions du Zodiaque, La Pierre-Qui-Vire, 1996.
THUILLIER Jacques, *Poussin*, Paris, Flammarion, "Grandes monographies", 1994.
THUILLIER Jacques, *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Paris, Flammarion, 1974.
THUILLIER, Jacques, *Nicolas Poussin*, Paris, Fayard, 1988.
TIBERGHIEN Gilles A. : Land Art - Paris, Dominique Carré, 1994.
TIBERGHIEN Gilles A. : Nature, art, paysage - Actes Sud/ENSP, Arles/Versailles, 2001
TIBERGHIEN Gilles A. : Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses- Editions de l'Ecole supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, collection CONFER, 2000
TOLNAY de Charles, *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck*, catalogue de l'exposition, Editions de la Connaissance, Bruxelles, 1939.
TOUSSAERT Jacques, *Le Sentiment religieux, la vie et la pratique religieuse des laïcs en Flandre au XIVe, XVe, et début du XVIe siècle,* Paris, Plon, 1963.
TOUSSAINT Jacques, *Autour de Henri Blesi*¸Actes du colloque d'octobre 2000, Namur, 2002
TRISTAN Frédéric, et son *Géants et gueux de Flandre,* Paris, Balland, 1979.
TURNER Jane éditeur, *Dictionary of Art,* Londres, Macmilan, 1996,
VALERY Paul *Œuvres,* Editions de la Pléiade
VAN LENNEP J. , *Art et alchimie,* Bruxelles, Editions Medeens, 1966.
VAN MANDER Karel, *Le Livre des Peintres,* traduction Véronique Gérard-Powell, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
VANNEUFVILLE Eric, *Contes et légendes de Flandres et de Picardie*, Ed. France Empire, 1997.
VANWIJNSBERGHE Dominique, « L'Enluminure à Tournai au Moyen Age », in *Revue belge d'archéologie*, Bruxelles, LXXII, 2003.
VERDI Richard, *Cézanne et Poussin, the classical vision of landscape,* catalogue de l'exposition des National Galleries of Scotland, Edinburgh, 1990.
VERGARA Alejandro dir., *Patinir, Estudios y catalogo critico*, Madrid, 2007.
VINCI de Léonard , *Carnets, édition par* André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987.
VINCI Léonard, *Traité de l'eau, Carnet,* C.A. 171 r. a. édition Maccurdy chez Gallimard, Folio, 1987.
VINCI, *La Peinture,* Chastel André (édit.), Paris, Hermann, 1964.
VISCHER Adrian, *La Peinture flamande au Prado*, Fonds Mercator / Albin Michel, Paris, 1989.
VORAGINE de Jacques, *Légende Dorée,* Paris, GF Flammarion, 2000.
VOS de Dirk *Hans Memling*, Fonds Mercator, Paris, Albin Michel, 1994.

WALLERSTEIN Immanuel, *Le système du monde du XVIe à nos jours,* tome 1 et 2, Paris, Flammarion, 1985.
WANGERMÉE Robert, *La musique flamande dans la société des XVe et XVIe siècles*, Arcade, Bruxelles, 1965.
WEBER Max, In *Histoire économique,* traduction par Christian Bouchindhomme, Paris, Galllimard, 1991.
WEBER Max, *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*, Ed. Plon, 1967.
WILD D., *Nicolas Poussin*, Zurich, Orell Füssli, 1980.
WINE Humphrey, *Claude, the poetic landsape,* catalogue de l'exposition de la National Gallery, Londres, 1994.
WIRTH Jean, *L'Image romane,* Paris, Ed. Le Cerf, 1999.
WOLFLIN Heinrich, *Renaissance et baroque,* Brionne, Gérard Monfort éditeur, 1985.
WOUTERS Liliane, *Bréviaire des Pays-Bas, Anthologie de la littérature néerlandaise du XIIIe au XVe siècle*, Editions universitaires, 1973.
WOUTERS Liliane, *Les Belles heures de Flandre,* Paris, Seghers, 1961.
ZAGDOUN Mary-Anne, *La philosophie stoïcienne de l'art,* CNRS Editions, Paris, décembre 2000,
ZERI Federico, *Renaissance et pseudo Renaissance,* traduit de l'italien par Christian Paolini, préface de Patrick Mauriès, Paris-Marseille, Rivages, 1985.
ZUMTHOR Paul, La *Mesure du monde*, Editions du Seuil, Paris, 1993.

Bible de Jérusalem, Editions du Cerf, 1998.
Bible Edition œcuménique TOB, Editions du Cerf – Société biblique française, Paris – Villiers-Le-Bel, 2004.
Coran, *Essai de traduction*, Jacques Berque, Paris, Albin Michel, 2002.