

# De Piero della Francesca à Léonard de Vinci Quand l'ambiguïté devient science géométrique en peinture



Dans les tableaux du peintre italien Piero della Francesca (1416-92), des observateurs avertis ont pu s'apercevoir d'un phénomène jugé illégitime.

Comment ce génie de la perspective, dont on peut constater le brio à la lecture de son traité *De prospectiva pingendi* écrit en 1472,<sup>1</sup> produit-il, finalement, des œuvres avec si peu de perspective ? Pourtant, afin de dessiner avec précision le socle d'une colonnade, l'auteur nous livre pas moins de trois cents points de repère ! (Figure 1) Tant d'efforts ne nous donnent cependant pas le vertige. On est même frappé par une certaine platitude et ce n'est qu'en dessinant le plan au sol que finalement nous découvrons l'immense profondeur représentée.

Le travail rigoureux de l'historien d'art, Daniel Arasse, ouvre des pistes très intéressantes pour résoudre ce paradoxe en replaçant l'œuvre du peintre dans l'époque « sous influence » du penseur scientifique, le cardinal Nicolas de Cues (1401-68),<sup>2</sup> véritable âme de ce que nous appelons aujourd'hui la Renaissance.

## LA VISION DE DIEU

Voici quelques idées fortes de Nicolas de Cues, relatives à notre peintre. Dans *Le Tableau ou la vision de Dieu*

## KAREL VEREYCKEN

(1453) qu'il fit parvenir aux moines bénédictins de la Tegernsee, Cues condense son œuvre fondamentale *La Docte Ignorance* (1440). Comme point de départ pour sa présentation théo-philosophique, il prend un auto-portrait de son ami, le peintre flamand Roger van der Weyden. Cet autoportrait, comme de multiples faces du Christ qui ont été peintes au quinzième siècle (Figure 2), donne, par une « illusion optique », l'effet d'un regard qui fixe le spectateur, peu importe sa position devant le retable (Figure 3). Albrecht Dürer, dans son *Autoportrait en manteau de fourrure* (1500) (Figure 4), se fera l'écho de cette démarche.

Dans *Le Tableau ou la vision de Dieu*, écrit comme un sermon, Cues recommande aux moines de se mettre en demi-cercle devant le tableau et d'observer ce regard qui les poursuit pendant qu'ils se déplacent sur le segment de la courbe. Cues élabore ici un paradoxe pédagogique à partir du fait que le nom grec signifiant Dieu, *Theos*, trouve son origine étymologique dans le verbe *theastai* [voir, regarder]. Vous voyez bien, dit-il, Dieu vous regarde personnellement et son regard vous suit partout. Et même lorsque vous vous détournez de lui, son regard tombe sur vous. Aussi, chose miraculeuse, bien qu'il regarde tout le monde en même temps, il établit néanmoins une relation personnelle avec chacun.

Si « voir » pour Dieu est aimer, le point de vision de Dieu est un amour infini, omniscient et omnipuissant. Si Dieu possède cette puissance, à contrario, Cues montre l'incapacité humaine à accéder au divin d'une façon directe :

« Mais ce n'est pas avec les yeux de chair qui regardent ce tableau, c'est avec les yeux de la pensée et de l'intelligence que je vois la vérité invisible de ta face qui signifie ici dans une ombre réduite. Car ta vraie face est détachée

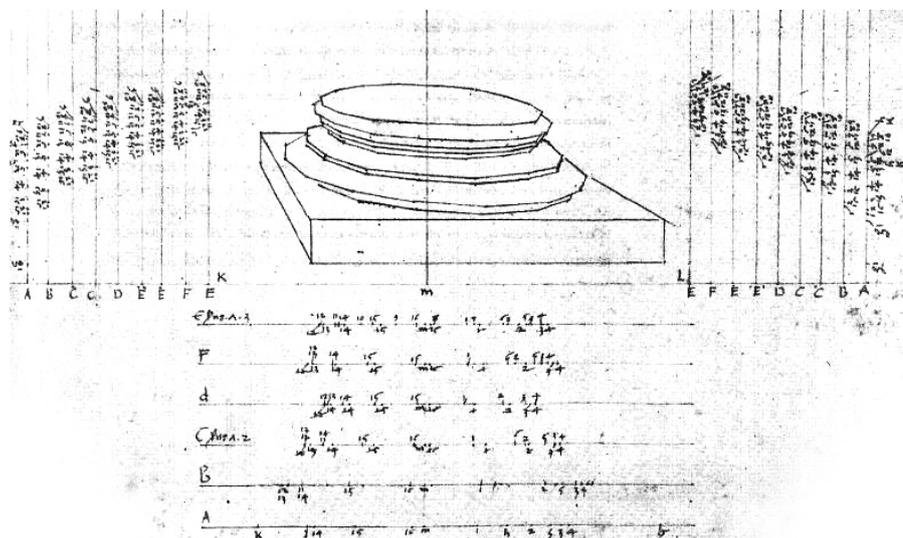
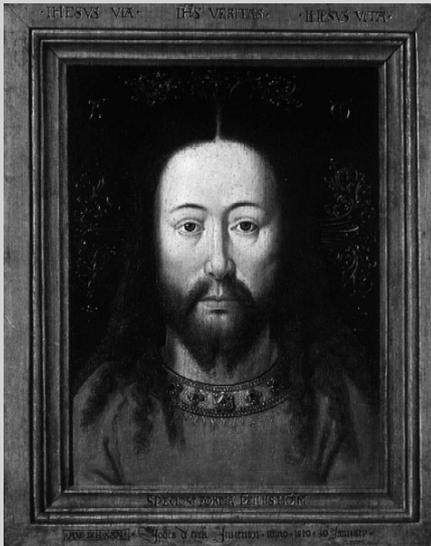


Figure 1.

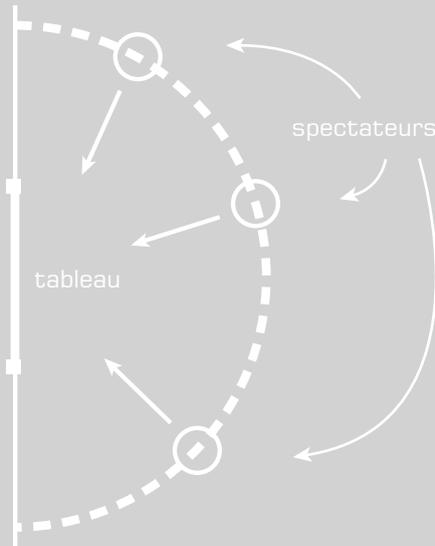
Piero della Francesca, étude d'une colonne, dans *De prospectiva pingendi* de 1472.

# La vision de Dieu



**Figure 2.**

Jan van Eyck, *Salvator Mundi* (1438), Berlin, Staatliches Museen.



**Figure 3. |**



**Figure 4.**

Albrecht Dürer, *Autoportrait en manteau de fourrure* (1500), München, Alte Pinacothèque.

de toute réduction. Elle ne relève ni de la quantité, ni de la qualité, ni du temps, ni du lieu. Elle est la forme absolue, la face de toutes les faces » (chap. VI).

En approfondissant cette appréhension de l'absolu, deux concepts viendront étoffer cette pensée. D'abord Dieu enveloppe la raison de toutes choses (chap. I). Il est l'éternité qui embrasse la succession des instants (chap. XI), la cause qui enveloppe l'effet. Le monde visible est donc le développement (l'*explicatio*) de cette puissance invisible d'enveloppement (le *complicatio*), le développement en actes de tous les possibles (chap. XXV).

Ensuite, Cues cherche à nous conduire au point où l'absolu peut se révéler à nous. Tout d'abord par un cheminement « mystique » classique qui lui permet d'attaquer la scolastique aristotélicienne, identifiée avec force comme un obstacle. Un commentaire sur son adversaire, le scolastique de Heidelberg, Johann Wenck, illustre bien le problème que Cues cherche à traiter :

« Or, aujourd'hui, c'est la secte aristotélicienne qui prévaut, et elle tient pour hérésie la coïncidence des opposés dont l'admission permet seule l'ascension vers la théologie mystique<sup>3</sup>. A ceux qui ont été nourris dans cette secte, cette voie paraît absolument insipide et contraire à leur propos. C'est pourquoi ils la rejettent au loin et ce serait un vrai miracle, une véritable conversion religieuse, si, rejetant Aristote, ils progressaient vers les sommets. »

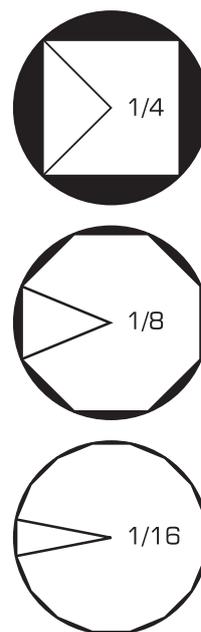
Pour Cues, il s'agit donc de « renoncer » à tout savoir rationnel et conceptuel, car comme à l'image d'un polygone inscrit dans un cercle dont la multiplication des angles ne permettra jamais de faire coïncider le polygone avec le cercle (**Figure 5**), notre raisonnement ne pourra jamais saisir la totalité de l'absolu. Fort de cette *docte igno-*

rance, ce savoir socratique qu'on « sait qu'on ne sait pas », Cues invente la métaphore de l'image du mur du Paradis pour exprimer cette limite à franchir. C'est aussi le mur de la coïncidence des opposés au delà duquel, seulement, la révélation est possible :

« O Dieu très admirable ! Tu ne relèves ni du nombre singulier ni du nombre pluriel mais, au-dessus de toute pluralité et de toute singularité, tu es uni-trinitaire et tri-unitaire. Je vois donc que dans le mur du Paradis où tu es, mon Dieu, la pluralité coïncide avec la singularité et que tu habites bien plus loin au-delà... »

« De là, la distinction qui existe dans le mur de la coïncidence – où le distinct et l'indistinct coïncident – devance toute altérité et diversité intelligibles. Car ce mur s'arrête à la puissance de toute intelligence, quoique l'œil étende son regard au-delà, dans le Paradis. Ce qu'il voit, il ne peut ni le dire, ni le comprendre. Car son amour est un trésor secret et caché qui, même découvert, demeure caché. Il se trouve dans le mur de la coïncidence du caché et du manifeste... »

(Chap. XVII, p. 69-73)



**Figure 5.**  
Quadrature  
du Cercle.

A l'opposé des « théologies négatives », médiévales ou orientales, qui conduisent au renoncement du monde actif, pour Cues, ce franchissement du « Mur » permet à l'homme d'accéder au « Paradis » pendant cette

vie. Cette coïncidence des contraires n'est donc pas le résultat d'une quête rationnelle, mais le fruit d'une révélation. En s'offrant à Dieu, en allant vers lui, celui-ci se révèle.<sup>4</sup>

## LA FLAGELLATION

Alors comment tout cela se traduit-il dans la peinture? Tout d'abord au lieu de traiter «l'espace» dans son développement visible (*explicatio*), Piero de la Francesca tente de le représenter dans son enveloppement invisible (*complicatio*).<sup>5</sup>

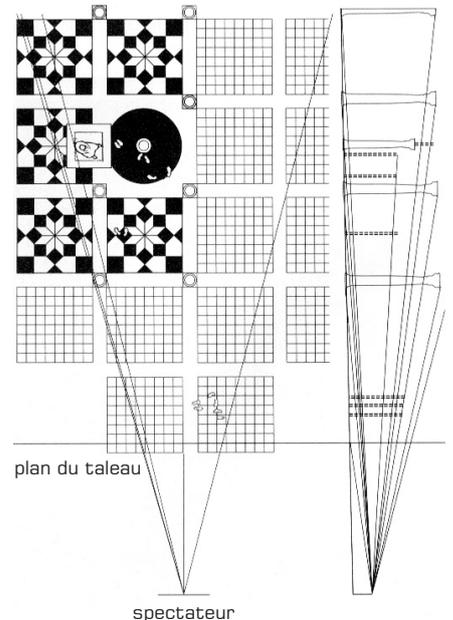
Son tableau, *la Flagellation* (Figure 6), en est un exemple parfait. Peut-être une reprise des fresques qu'il avait peintes au Vatican, le thème de l'union des églises d'Orient et d'Occident et de la nécessité d'une expédition armée pour protéger les chrétiens d'Orient s'y retrouve. On croit savoir que sur le cadre original figurait le texte «*Convenerunt in unum*» [Ils se mirent d'accord et s'allièrent]. Ce texte enferme une double signification pour le tableau. A gauche on voit ceux qui s'allient pour mettre à mort le Christ, quelques instants avant l'acte de la flagellation car pas une goutte de sang n'entache le corps du christ : Jean VIII Paléologue (1390-1448), empereur byzantin (identifié grâce à une petite médaille de Pisanello) représenté en Ponce Pilate, et Mohammed II vu de dos. A droite, il y a ceux qui devraient s'allier pour intervenir et retourner la situation : on y voit l'ami de Cues, le cardinal grec Jean Bessarion, qui faisait ardemment campagne en Italie pour une nouvelle croisade, face à un dignitaire latin. Il s'agit probablement



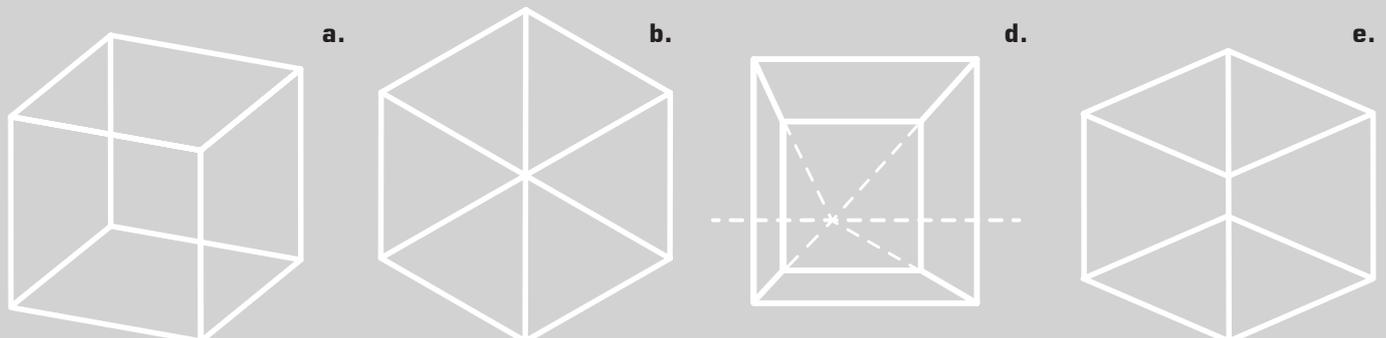
**Figure 6.**  
Piero della Francesca, *La Flagellation* (vers 1470), Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

**Figure 7.**  
Idem, diagonale.

**Figure 8.**  
Idem, plan au sol.



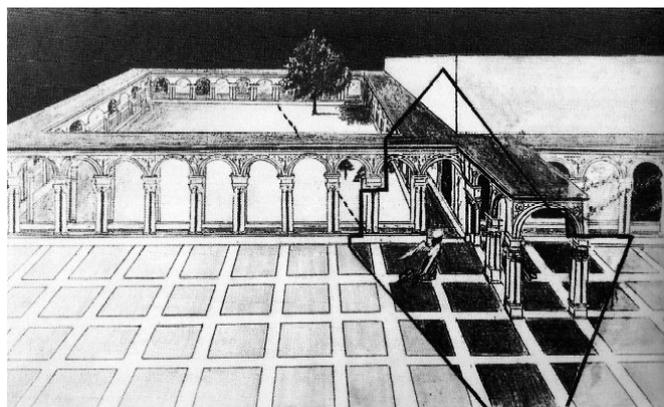
## Point de vue « stable »...



**Figure 10.**

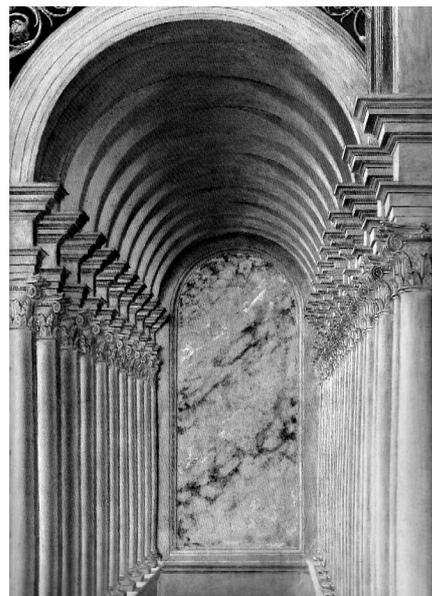
Piero della Francesca, *L'Annonciation*, fronton du polyptique de saint Antoine (1460/70), Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria.

A droite, reconstitution de la scène rendant compte des proportions.



**Figure 11.**

Idem, détail des veines de marbre.



du commanditaire du cycle de fresques que Piero exécuta à Arezzo, Giovanni Bacci, un homme proche du réseau humaniste. Entre les deux, une sorte d'ange sans ailes semble imposer l'exigence que le dialogue se concrétise dans des actes.

Piero, féru de mathématiques, n'a pas raté l'occasion de nous livrer une démonstration de son talent. Le tableau est haut d'un *braccio* ou brasse (58,6 cm), la mesure la plus utilisée à l'époque en Toscane. Sa largeur (81,5 cm) est obtenue en rabattant la diagonale (nombre irrationnel) du carré formé par la hauteur (**Figure 7**) et donne ainsi un rectangle harmonique. Rappelons-nous que c'est la

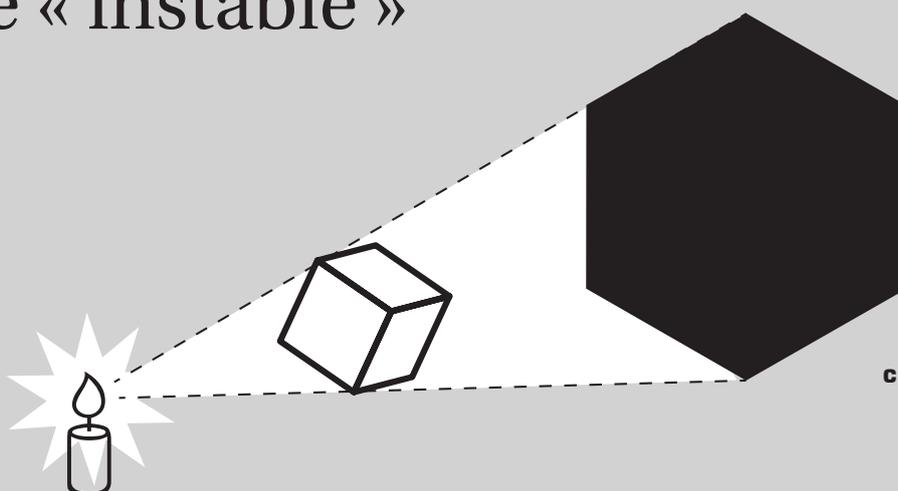
diagonale du carré qui permet le doublement de sa surface, comme le démontre Platon dans le *Ménon*. Cette diagonale est aussi la base du théorème de Pythagore, que les Egyptiens employaient, d'ailleurs, bien avant lui pour construire les pyramides.<sup>6</sup>

Dans la *Flagellation*, le spectateur se trouve en position quasiment perpendiculaire à une série de colonnes qu'il peut à peine identifier, comme dans certaines œuvres de Fra Angelico, ami de Piero. Quand on compare le plan

## ...point de vue « instable »

**Figure 9.**

- a. Point de vue « stable » ou « générique ».
- b. Point de vue « instable » ou « non-générique ».
- c. « L'ombre du cube évoluera selon l'inclinaison de son axe devant la source lumineuse ».
- d. Point de vue « instable ».
- e. Point de vue « partiellement instable ».



au sol (**Figure 8**) avec ce qu'on voit sur le tableau, on constate effectivement un sens harmonique de l'espace, mais l'effet spatial s'opère *plus par suggestion que par déploiement*.

Il faut identifier ce point de vue à ce qu'on appelle en géométrie le *point de vue stable* ou *générique* (**Figure 9a**) en opposition avec le *point de vue instable* ou *non-générique* (**Figure 9b**). On parle d'un point de vue stable lorsque le spectateur est dans une position où il peut identifier sans ambiguïté les repères spatiaux de l'objet : haut, bas, gauche et droite. Les qualités de l'objet sont, en quelque sorte, clairement exprimées ou générées, ce qui établit précisément cette stabilité qui manque cruellement avec le point de vue instable où l'ambiguïté prévaut. La position instable est considérée comme la synthèse ou la matrice des diverses stabilisations possibles.

Pour rendre ce phénomène plus pédagogique, j'ai imaginé une petite expérience. Si je place devant une source lumineuse un cube que j'ai construit avec des baguettes de bois, je peux observer sur l'écran l'ombre projetée de la structure cubique. La forme de cette structure cubique évoluera selon l'inclinaison de son axe devant cette source lumineuse (**Figure 9c**).

Ainsi je peux identifier plusieurs points de vue « instables ». Le premier se présente lorsque je me retrouve face à un côté du cube et qu'il m'empêche d'en voir les autres côtés. (**Figure 9d**)

Un deuxième, qui manifeste une « instabilité partielle », est visible lorsque la vue aligne deux arrêtes du cube sur un même axe (**Figure 9e**) et enfin, le point de vue qui génère « l'instabilité maximale » : si l'axe formé par la diagonale intérieure est rigoureusement perpendiculaire au plan de mon écran de projection, j'obtiens, d'une façon très démonstrative, un hexagone ! (**Figure 9b**)

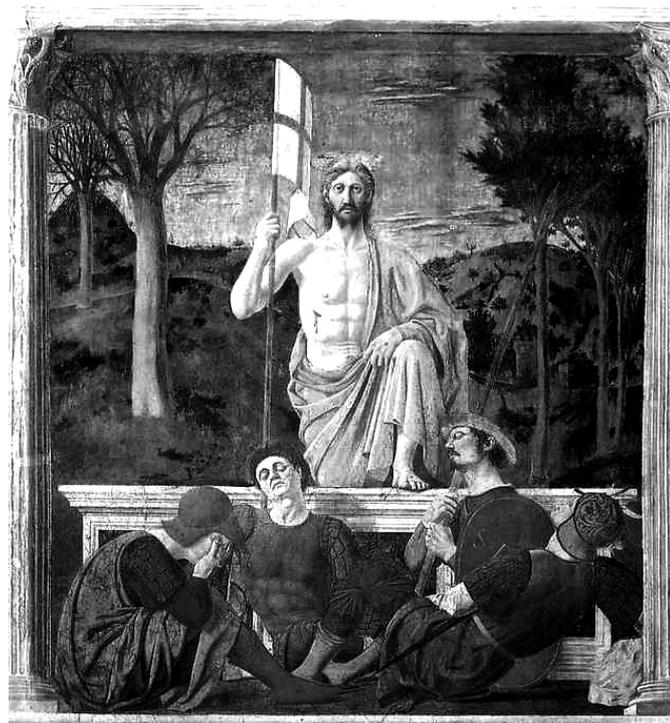
Ainsi la projection d'un objet en position spatiale *maximale* (en trois dimensions) coïncide avec l'espace *minimal* (en deux dimensions) de la surface hexagonale !

Cues dirait que ce point de vue est la position où tous les déploiements sont possibles et à partir de laquelle toutes les formes peuvent être générées. L'hexagone contient, en puissance, toutes les représentations de cube possibles, lesquelles sont autant de variations « stables » d'un même processus de transformation. Il est en même temps le point de vue dans le mur des coïncidences des opposés, puisque surface et volume y coïncident ! Comme nous allons le voir, Piero della Francesca choisira délibérément ce point de vue instable parce qu'il fait coïncider le point de vue du spectateur avec celui de l'absolu auquel il s'identifie, comme le suggère Cues dans *Le tableau ou la vision de Dieu*.

## L'ANNONCIATION

Ce procédé de composition apparaît peut-être encore plus brillamment dans *l'Annonciation* (**Figure 10**) qui Figure sur le fronton du *Polyptyque de saint Antoine*. Un effet de quasi-inversion de l'espace s'y opère par la coïncidence des opposés. Piero a pu penser qu'il fallait réserver la perspective classique (linéaire) pour le domaine du *mesurable*, mais que pour exprimer *l'incommensurable* et ouvrir les yeux de l'intellect, il fallait créer un effet non-linéaire mais légitime.

Dans *l'Annonciation*, il intensifie cet effet en plaçant une plaque de marbre au fond du couloir qui *annule* quasiment l'effet de perspective qu'il vient de créer, de manière magistrale, avec les colonnades du couloir. Ce sentiment est renforcé par la façon dont l'artiste a peint les veines du marbre (**Figure 11**), comme si on les voyait de près et non de loin. Cette plaque de marbre est peut-être aussi pour Piero la représentation du mur de la coïncidence des opposés. Rappelons-nous qu'un des retables du peintre flamand Campin fait figurer deux plaques de marbre sur les volets fermés. S'agit-il des portes du Paradis, c'est-à-dire l'ouverture vers la révélation ?



**Figure 12.**  
Piero della  
Francesca,  
*La Résurrec-  
tion du Christ*  
(1455-1465),  
Sansepolcro,  
Pinacoteca  
Comunale.



**Figure 13.**  
Andrea del  
Castagno,  
*La Résurrec-  
tion* (1447),  
Florence,  
Sant'Apol-  
lonia,  
réfectoire.

## LA RÉSURRECTION

Dans la *Résurrection* (Figure 12) qui se trouve à l'hôtel de ville de son lieu de naissance, Sansepolcro (Saint Sépulcre), on peut découvrir une autre démonstration du génie de composition de Piero.

Le Christ qui sort du tombeau est étonnant. Bien que les spectateurs se trouvent en bas, comme la perspective plongeante sur les soldats le prouve, nous avons ici l'étrange sentiment d'être en bas tout en étant en face et à la même hauteur que Jésus.

Piero, tout en reprenant l'iconographie de la *Résurrection* d'Andrea del Castagno (Figure 13), modifie trois choses : d'abord il montre, à gauche, des arbres sans feuilles et à droite des arbres fleuris, pour signifier symboliquement l'effet de la résurrection. Ensuite il place le bord du tombeau, qui devient pratiquement un autel, dans un point de vue instable (Figure 9d). Et enfin, il positionne le visage du Christ de face, c'est-à-dire d'un point de vue instable (Figure 9b). Ainsi, d'un monde linéaire et mortifié, une dimension métaphysique s'exprime de façon assez simple à travers l'organisation de la composition. Faute d'en connaître la motivation spirituelle, elle serait jugée « primitive », « tordue », voire ratée.

## L'ŒUF SANS OMBRE

Nous pouvons, à présent, risquer un regard neuf sur un autre chef d'œuvre de Piero : le *Pala Montefeltre* (Figure 14). La lumière vive qui éclaire l'œuf mystérieux, ainsi que le bord de l'abside en forme de coquille Saint-Jacques, rend crédible l'illusion que l'œuf est suspendu au-dessus de la Vierge, réalité formellement exclue, puisqu'une voûte à caissons sépare les personnages de



**Figure 14.**

Piero della Francesca, *Pala Montefeltre* (1469-1474), Milan, Pinacoteca Brera.

il enseigne les mathématiques au fils du duc Frédéric de Montefeltre, Guidobaldi (Figure 15).

Plus tard, il rencontre Léonard de Vinci à la cour de Milan qui réalisera pour lui les dessins des polyèdres réguliers et irréguliers qui illustrent son *De divina proportione* [de la section d'or] (Figure 16), écrit en 1498 et publié en 1509. Léonard fréquentait régulièrement Pacioli considéré, aujourd'hui, comme une influence majeure du peintre. Leurs échanges d'idées se poursuivront après que Léonard se soit installé à Florence, où Pacioli viendra enseigner Euclide. Ainsi les écrits de Piero della Francesca ont été transmis à Léonard, en particulier son *Trattato dell'abaco* qui traite d'arithmétique, d'algèbre et de stéréométrie

et le *Libellus de quinque corporibus regularibus*, que Pacioli fera imprimer sans trop de changements dans son traité de la *Divina proportione*.

S'il n'est pas sûr qu'Albrecht Dürer (1471-1528) a pu rencontrer Piero della Francesca (qui décède en 1492), il est établi qu'il a reçu son initiation à la perspective auprès de Luca Pacioli durant son séjour à Bologne. On voit dans son traité, *Instruction dans l'Art de Mesurer*, comment il retravaille des pans entiers du traité de Piero bien qu'on identifie également dans ses œuvres l'influence de Jean Pèlerin Viator, ancien secrétaire de Louis XI.

## DE VINCI, HÉRITIER DE CUES

Depuis le livre d'Ernst Cassirer en 1927, l'influence de Cues sur Léonard a été constatée, mais on ne sait pas si cette influence s'est effectuée par Luca Pacioli. Pierre Duhem affirmait

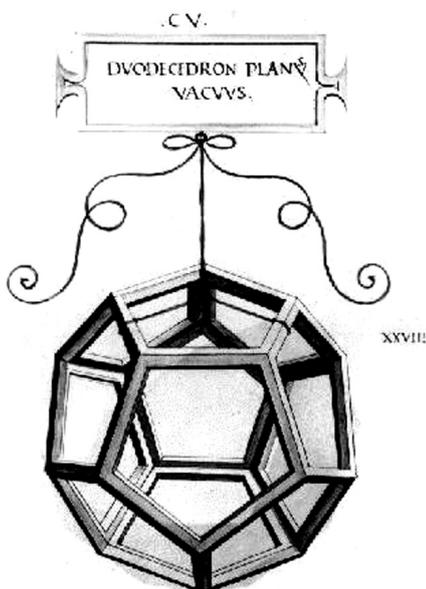


**Figure 15.**

Jacopo del Barbari, portrait de Luca Pacioli avec Girolamo Cardano.

**Figure 16.**

Léonardo da Vinci, dessins pour *La Divina Proportione*, corps platoniciens, Milan, Biblioteca Ambrosiana.



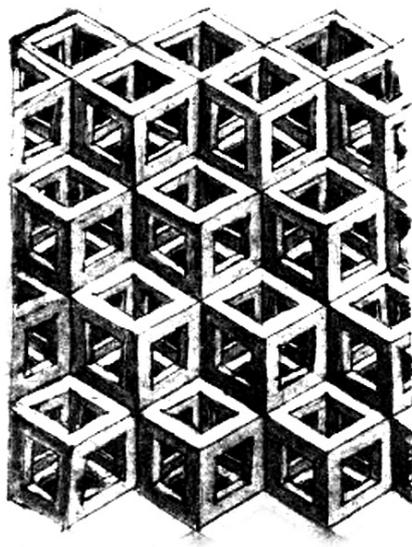
déjà en 1909 que Léonard avait repris toutes les problématiques des sciences, là où Cues les avait laissées. Ce qui est sûr, c'est que le meilleur ami de Cues, Paolo dal Pozzo Toscanelli (1398-1492) (médecin, protecteur de l'architecte révolutionnaire Brunelleschi, perspectiviste et géographe en son temps, dont le traité *Della Perspective* de 1420 est malheureusement perdu, mais dont la mappemonde s'est retrouvée, avec les *Commentaires* de Pie II, dans les bagages transatlantiques de Christophe Colomb) deviendra une autre aide et un ami pour Léonard ! On sait aujourd'hui que, jusqu'à la trentaine, bien qu'écrivant l'italien, De Vinci ne savait ni lire ni écrire le latin, situation habituelle, à l'époque pour les artistes, qui démontre le clivage féodal de la société médiévale entre *épistèmè*, science théorique, et *technè*, pratique visant à la production de biens matériels, séparation que Léonard abolira par sa pensée et ses découvertes. C'est notamment Pacioli qui l'aidera à déchiffrer le texte d'Euclide, traduit de l'arabe en latin par Campano. Avec son aide, Léonard travailla durement pour enrichir son vocabulaire italien et pour apprendre le latin classique afin d'accéder aux textes philosophiques et scientifiques. Léonard décida qu'il devait s'équiper linguistiquement pour être capable de décrire avec précision les découvertes qu'il allait faire ! Selon Augusto Marioni, il aurait transcrit près de 9000 vocables, non pas pour composer un dictionnaire de toscan, mais pour son enrichissement conceptuel, qu'on retrouvera merveilleusement à l'œuvre dans les descriptions des mouvements de l'eau.

L'historien d'art, Daniel Arasse, dans son essai sur Léonard<sup>8</sup>, a brillamment re-conceptualisé, à partir de nouvelles recherches sur les Manuscrit I et II, trouvés en 1967 à la Bibliothèque Nationale de Madrid, ce qu'on peut supposer savoir sur la culture du maître et il a rétabli la véracité des découvertes d'Ernst Cassirer, entre-temps mises en doute par Eugenio Garin.<sup>9</sup>

«...sans même évoquer un certain nombre de phrases qui, détachées il est vrai de leur contexte, semblent faire entendre l'écho de formules de Nicolas de Cues, il est très probable que Léonard a connu au moins deux textes du Cusain : le *De transmutationibus geometricis* et le *De ludo globi*. Au début des années 1500, les manuscrits Forster I et Madrid II, ainsi que de nombreuses pages du *Codex Atlanticus* multiplient en effet les études sur les transformations des corps solides et celles des surfaces courbes en surfaces rectilignes, et Léonard aboutit à un projet de traité *De ludo geometrico*. De même, le *Manuscrit E* (1513-1514) contient des dessins (fol. 34 et 35) qui illustrent le 'jeu du globe' qui avait exercé les spéculations du philosophe allemand; or, il ne s'agissait pas d'enfantillages puisque le mouvement spiralé d'un corps sphérique invitait à penser, sur un cas précis et complexe, la question du mouvement imprimé à un corps pesant, question centrale de la physique aristotélicienne qui mettait en jeu au XV<sup>e</sup> siècle la notion d'*impetus* par rapport à laquelle Léonard a proposé sa

### Figure 17.

Léonard de Vinci,  
*Etude de marquetterie*  
(vers 1515).  
Oxford, Christian Church.



propre définition de *forza*, au cœur de sa conception de la nature ».<sup>10</sup>

Une autre parenté d'idées s'établit entre Léonard et Cues, concernant la défense de la dignité du profane. Le statut d'*uomo sanze lettere*, que Léonard revendique, ressemble fortement au profane que Cues imagine dans le dialogue de *De Idiota* (1450). Le simple artisan qui taille des cuillers dans du bois, devient le maître à penser d'un orateur et d'un « philosophe » :

« *L'orateur : Comment peux-tu avoir été conduit à la connaissance de ton ignorance puisque tu es un profane ? Le profane : Non par tes livres mais par les livres de Dieu. L'orateur : Qui sont-ils ? Le profane : Ceux qu'il a écrit de son doigt. L'orateur : Où les trouves-t-on ? Le profane : Partout... »*

Comme chez Erasme, plus tard, dans *L'éloge de la Folie*, cette critique du savoir livresque au nom de la capacité souveraine de chaque être humain à penser par lui-même en

soumettant ses hypothèses à l'expérience dans la nature, se retrouve chez Léonard :

« *Avertissement: Je sais bien que, puisque je ne suis pas un lettré, quelques présomptueux croiront qu'ils peuvent avec raison me blâmer en alléguant que je suis un ignorant (io essere uomo senza lettere) -- les imbéciles ! Ils ne savent pas que, comme Marius aux patriciens romains, je pourrais leur répondre : « ceux qui se parent des travaux d'autrui ne veulent pas m'accorder les miens ». Ils diront que mon ignorance des lettres m'empêche de bien m'exprimer sur ce que je veux traiter. Or ils ne savent pas que mes arguments doivent être tirés de l'expérience plus que des paroles d'autrui ; elle fût la maîtresse de ceux qui écrivent bien, c'est pourquoi je la prends pour maîtresse et en tout cas, c'est elle que j'alléguerai ».*<sup>11</sup>

Concluons avec les observations de Daniel Arasse, qui ajoute avec beaucoup de pertinence que :

« *Cues et Léonard font de la peinture et de l'activité du peintre un modèle pour la pensée. Chez le Cusain, le concept se fonde sur l'idée originale de la peinture comme mouvement infini vers la conformité à son modèle. Considérant la pensée humaine comme une « image de l'art divin », Nicolas de Cues explique sa conception de la démarche de la connaissance comme mouvement infini vers la vérité, inaccessible dans son unité transcendante et absolue, à travers une comparaison avec l'art 'inachevé' du peintre : l'œuvre 'imparfaite', non finie, est plus parfaite que l'œuvre parfaitement achevée dès lors qu'elle 'tend toujours à se conformer toujours davantage et sans limite à l'inaccessible modèle' car, en cela, elle 'imite l'infini sur le mode de l'image'. Ces pages du *Idiota* ne contribuent pas seulement à situer dans le cadre d'une pensée du XV<sup>e</sup> siècle cette volonté de faire sentir 'la formation sous la forme' qui explique l'inachèvement de certaines œuvres peintes de Léonard ; elles sont parentes de celles où Léonard exalte la peinture, art divin et philosophie, et le peintre, dont l'esprit 'se transforme en une image de l'esprit de Dieu'. La pensée ordonnée du philosophe, théologien de la 'docte ignorance', et initiateur de la pensée du cosmos comme univers en*

*mouvement, donne incontestablement un cadre théorique contemporain aux pensées fragmentaires de 'l'homme de la praxis' qu'était Léonard* ». <sup>12</sup>

En tous cas, Léonard semble être le seul à avoir compris la percée révolutionnaire de la perspective non linéaire de Piero dans la méthode compositionnelle de métaphore métaphysico-géométrique. Son œuvre picturale et les études qu'il a fait pour des *intarsia* [marqueteries en trompe-l'œil] (**Figure 17**) montrent qu'il connaissait et maîtrisait le *point de vue instable*.

## L'INFLUENCE DE PIERO DELLA FRANCESCA DANS L'OEUVRE DE LÉONARD

Ceci donne une nouvelle cohérence à deux oeuvres majeures de Léonard de Vinci, qui datent de la période milanaise, c'est-à-dire précisément l'époque où le peintre est en dialogue avec Pacioli.

Rappelons-nous d'abord que Léonard disait que le but de la peinture était de *rendre visible l'invisible*. Loin des fabulations ésotériques que Castiglione et Vasari lui reprochent, ce que nous avons évoqué sur la notion d'enveloppement / développement dans la pensée de Cues permet de saisir comment Léonard compte arriver à un tel objectif.

Par exemple, dans la *Vierge aux Rochers* (**Figure 18**), on constate que la Vierge semble vouloir empêcher l'enfant Jésus de tomber dans un précipice qui s'ouvre devant ses pieds, impression qui découle précisément de l'emploi d'un point de vue instable. Cet effet est amplifié par l'organisation de la lumière, contribution originale de Léonard, précurseur de Rembrandt. L'épaisse pénombre de la grotte rappelle un passage de Cues du chapitre VI du *Le tableau ou la vision de Dieu* :

« De même, alors qu'il cherche à voir la lumière du soleil, soit la face du soleil, notre œil la regarde d'abord voilée, dans les étoiles, dans les couleurs et dans tout ce qui participe de sa lumière. Mais quand il s'efforce de la voir sans voile, il dépasse toute lumière visible, car toute lumière est plus faible que celle qu'il cherche. Mais comme il cherche à voir la lumière qu'il ne peut voir, il sait que tant qu'il voit quelque chose, ce ne sera pas ce qu'il cherche et qu'il lui faut donc dépasser toute lumière visible. Il doit ainsi dépasser toute lumière : il lui est alors nécessaire d'entrer là où il n'y a pas de lumière visible. Et je dirais qu'il n'y a pour l'œil que ténèbres. Et dès qu'il est dans les ténèbres, dans l'obscurité, il sait qu'il a atteint la face du soleil ».

Donc la seule façon de représenter la lumière invisible, serait *par les ténèbres* ! Est-ce pour cette raison que Léonard a choisi une grotte ? La lumière qui éclaire les figures est la lumière du visible, mais celle qui vient du fond de la grotte est d'une *qualité* radicalement différente. Ne représente-t-elle pas une lumière de l'invisible ?

Dans la fresque de *La Cène* (**Figure 19**) qui se trouve à Milan, la coïncidence du point de fuite central de la perspective avec le centre du visage du Christ nous renvoie à l'effet miroir que Cues évoque pour les moines de la Tegernsee avec l'autoportrait de Van der Weyden ou des saintes faces du XV<sup>ème</sup> siècle. Le Christ vous suit de son regard. La perspective fait coïncider le microcosme de la création humaine avec le macrocosme de l'absolu à travers cette médiation obligatoire qu'est le Christ. <sup>13</sup>

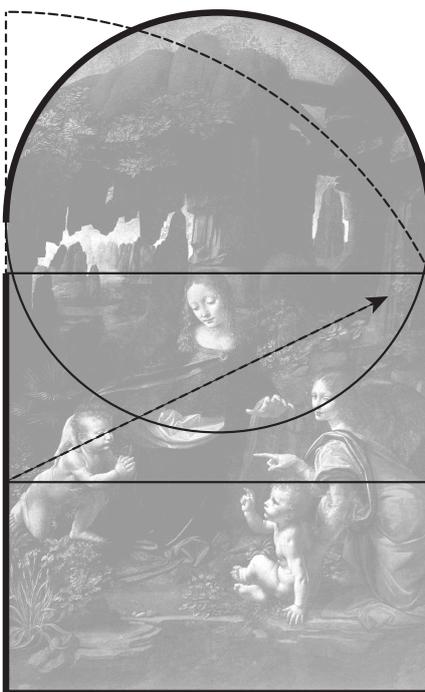
Ainsi Léonard de Vinci n'est pas un génie divin envoyé par les cieux. De l'œuf sans ombre, métaphore de la coïncidence du matériel et de l'immatériel, que nous livre Piero della Francesca, est sorti l'explosion de la créativité humaine guidée par un amour universel. Léonard est pour ainsi dire le bébé-épreuve du grand laboratoire de la Renaissance, un autodidacte humble et géant, à l'image du profane de Nicolas de Cues, où le théologien rencontre l'artisan. Car pour Cues l'acte d'amour pour Dieu ne peut se faire hors de la connaissance au service de l'action. Donc, loin de voir science et action créatrice comme ce qui éloigne l'homme de la foi, c'est précisément leur accroissement qui rapproche l'homme de l'absolu. Dans l'esprit de la coïncidence des contraires, c'est la spéculation la plus métaphysique qui portera le plus de fruits en terme de découvertes dans le domaine terrestre. <sup>14</sup> Cues, définit ainsi une transcendance participative, une théo-philosophie génératrice de découvertes scientifiques, véritable science de l'économie.

Il y a fort longtemps, un représentant de l'église orthodoxe de l'île de Capri confiait à l'auteur : « la plus grande erreur de l'humanité a été la Renaissance. On a voulu remplacer Dieu par la raison humaine et ainsi l'homme court à sa perte. Mais l'échec du règne de la raison ramènera l'homme vers la foi authentique ». Malraux disait que le vingt-et-unième siècle « sera spirituel ou ne sera pas ». Nous le pensons profondément, mais notre combat définira s'il s'agira d'une nouvelle Renaissance ou d'un nouvel âge des ténèbres.



**Figure 18.**

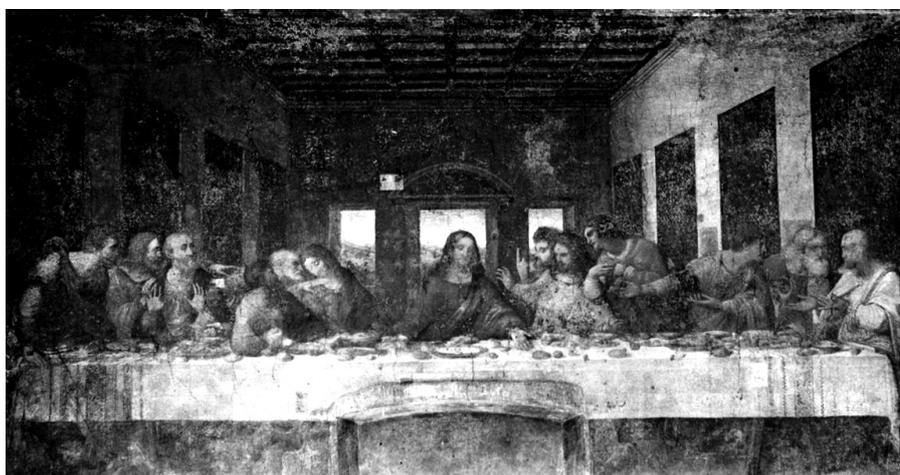
Léonard de Vinci,  
*La Vierge aux Rochers*  
(1483-1486), Louvre, Paris.  
Construction du tableau selon les proportions du rectangle d'or.



## NOTES

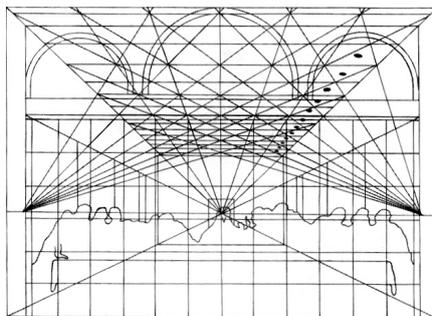
1. Piero della Francesca, *De la Perspective en peinture*, In Medias Res, Paris, 1998.

2. Idem, postface de Daniel Arasse « De prospectiva Pictoris : Piero della Francesca et la perspective du peintre », p. 289. Prisonnier du monde maniaque du langage des historiens d'art, Arasse, tout en fournissant tous les éléments permettant d'établir une forte parenté d'idées entre le peintre et le philosophe se sent obligé d'écrire : « Il ne s'agit évidemment ni d'expliquer Piero della Francesca par Nicolas de Cues, ni de suggérer que Piero della Francesca illustrerait la pensée d'un philosophe qu'il a pu rencontrer à Rome. Mais la pensée du Cusain peut être considérée comme un horizon ou un cadre théorique, philosophique et intellectuel permettant de préciser les enjeux qui ont pu inspirer la pratique perspective de Piero della Francesca. »



**Figure 19.**

Léonard de Vinci, *La Cène* (1495-1498), Milan, St-Maria delle Grazie, réfectoire. Composition de la perspective.



3. Le conflit entre Cues et les aristotéliens fut frontal lors du grand Concile Oecuménique de Florence de 1438. Pour les tenants d'Aristote, le concept de la trinité n'était non seulement impossible, car tout simplement contraire aux règles élémentaires de la logique pour lequel une chose ne peut être son contraire, mais un blasphème. Si Dieu n'est plus un, mais trine, il est, selon cette doctrine, forcément atteint ou amoindri dans son universalité.

4. Ce thème apparaît déjà chez le « mystique » flamand Jan van Ruusbroec (1293-1381), notamment dans les *Noces Spirituelles*. La définition que donna Ruusbroec de la *vie commune*, dans *La Pierre brillante*, servira son élève Geert Grote à créer les Frères et Soeurs de la Vie Commune. Partant d'Hadewich ils deviendront l'ordre augustinien de la Congrégation de Windesheim au Pays Bas. Cet ordre laïc sera très actif dans la traduction, l'enluminure et l'impression des manuscrits. De ses rangs sortiront Thomas à Kempis, auteur de *l'Imitation du Christ* et Erasme. Jérôme Bosch sera proche de cette mouvance. Ils formeront Nicolas de Cues à Deventer (où il fondera, en 1450, la «bursa cusana» afin d'aider les étudiants pauvres) et qui retrouvera l'un d'eux, Heymeric van

de Velde (de Campo) à Cologne en 1425. Celui-ci l'initiera à Raymond Lulle, St-Denis l'Aéropagite et Albert le Grand. Van de Velde sera un des représentants au Concile de Bâle et acceptera l'offre des humanistes de Flandres de diriger la nouvelle Université de Louvain. Nicolas de Cues déclina cette offre, parce qu'il se savait un rôle politique plus grand.

5. Karel Vereycken, *L'invention de la Perspective*, FUSION N°60, Mars/Avril 1996. L'auteur montre l'idée d'une perspective « suggérée » comme une des perspectives « non linéaires ». L'exemple le plus parlant de cette idée est le *Saint Jérôme dans sa chambre de travail* d'Antonello de Messina (Londres, National Gallery).

6. Voir l'article de Yves Messer *La pyramide de Chéops*, Fusion n°43, nov/déc.. 1992.

7. Voir l'article de Karel Vereycken, *Percer les secrets du dôme de Florence*, FUSION N° 96, mai, juin 2003, p. 7 et p. 18.

8. Daniel Arasse, « Léonard de Vinci », Editions Hazan, Paris, 1997.

9. Eugenio Garin affirme dans *Il problema delle fonti del pensiero di Leonardo* (1953), dans *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Florence, 1961, que « la spéculation cusaine, mûrie à travers la rencontre du néo-platonisme et de la théologie allemande, n'a rigoureusement rien à voir avec la 'science' de Léonard » qui aurait été de toute façon incapable de lire et de comprendre le latin complexe de Cues !

10. Op. cit. Arasse, *Léonard de Vinci*, p. 69.

11. Léonard de Vinci, *Codex Atlanticus*, 119 v-a

12. Op. cit., Arasse, *Léonard de Vinci*, p. 70.

13. Karel Vereycken, *La Cène de Léonard de Vinci, Une leçon de métaphysique*, Nouvelle Solidarité, 16 mai 1997.

14. Nicolas de Cues, à partir de sa compréhension du caractère absolu de Dieu, postule que toute chose créée est nécessairement imparfait. Ainsi il conclut que la terre ne peut être une sphère parfaite. Si elle n'est qu'un sphéroïde, son centre parfait n'est pas parfaitement au centre. Bien au-delà de la révolution Copernicienne qui remplaçait la terre par le soleil comme centre de l'univers, corrigeant déjà la vision scolastique aristotélienne, Cues écrit : « *Le centre du monde n'est pas plus à l'intérieur de la terre qu'à l'extérieur, et la terre n'a pas de centre, ni aucune sphère non plus. Car le centre est un point équidistant de la circonférence. Or il est impossible qu'il existe une sphère ni un cercle parfaitement vrai s; il est donc évident qu'il ne peut y avoir de centre tel qu'on puisse le concevoir un plus vrai et un plus précis. Hors de Dieu on ne saurait découvrir dans le domaine du divers aucune équidistance précise, car Dieu seul est l'Egalité infinie. Le vrai centre du monde, c'est donc Dieu infiniment saint, car il est le centre de la terre et de toutes les sphères et de tout ce qui existe au monde, il est en même temps de toutes choses la circonférence infinie* » (De docte Ignorantia, Chap. XI).