



D'Ibn Al Haytam à Nicolas de Cues

La perspective dans la peinture religieuse flamande du XV^e siècle



Conférence présentée lors du colloque international « La recherche du divin à travers l'espace géométrique », du 26-28 avril 2006, sous la direction de Luc Bergmans, Département d'Etudes Néerlandaises de l'Université de Paris IV-Sorbonne.

« La perspective dans la peinture religieuse flamande du XV^e siècle ». Voilà un titre qui peut surprendre, car si on attribue universellement au génie des peintres flamands du XV^e siècle la maîtrise de l'huile siccative, leur géométrie spatiale est d'habitude présentée comme le contre exemple même de la « bonne perspective ». Déconsidérés par Michel-Ange et son fidèle Vasari, les « primitifs » flamands ne seraient jamais sortis d'un modèle médiéval, archaïque et empirique.

Car *l'a priori* « classiciste », de vigueur jusqu'aujourd'hui, stipule que seule la perspective « renaissante », et donc obéissant au canon de la perspective « linéaire », est « juste ».

Selon la tradition, les recherches faites autour de 1415-1420 par l'architecte du dôme de Florence, Filippo Brunelleschi (1377-1446), superficiellement mentionnées par Antonio Tuccio di Manetti quelques 60 années plus tard, auraient permis à Leon Battista Alberti (1404-1472), se proclamant l'héritier intellectuel de Brunelleschi, d'inventer « la » perspective. Alberti aurait formulé en 1435 dans *De Pictura*, un livre entièrement dépourvu du moindre graphique, les prémisses d'un canon perspectiviste capable de représenter, ou du moins d'être conforme avec nos notions modernes d'espace-temps cartésien¹, un espace-temps « entièrement rationnel, c'est-à-dire infini, continu et homogène, en

un mot d'un espace purement mathématique » selon Panofsky².

Longtemps après, dans un dessin du *Codex Madrid* (Figure 1), Léonard de Vinci (1452-1519), tentera de décortiquer le fonctionnement de ce modèle. Mais dans le même manuscrit, il démontrera d'une façon rigoureuse les limites inhérentes au canon perspectiviste renaissant albertien. Le dessin du f°15, v° (Figure 2) met clairement en évidence le fait que la projection simple des coupes de pyramides visuelles sur un plan provoque paradoxalement l'accroissement de leur taille au fur et à mesure de leur éloignement du point de vision, tandis que la réalité exigerait exactement le contraire³.

Fort de ce constat, Léonard s'interrogera sur la mobilité de l'œil et sur la nature curviligne de la rétine. Refusant d'immobiliser le spectateur sur un point de vision exclusif⁴ il tentera par des constructions curvilignes de corriger ces déformations latérales⁵. Jean Fouquet, en France, et d'autres travailleront dans le même sens.

Mais les arguments puissants de Léonard de Vinci furent ignorés et ne purent empêcher cette réécriture de l'histoire.

Malgré cette version officielle de l'histoire de l'art, il faut constater qu'au XV^e siècle les peintres flamands furent portés au pinacle par les plus grands mécènes et connaisseurs d'art italiens, *spécifiquement* pour leur capacité à représenter l'espace. Bartolomeo Fazio, vers le milieu du XV^e siècle observait

KAREL VEREYCKEN

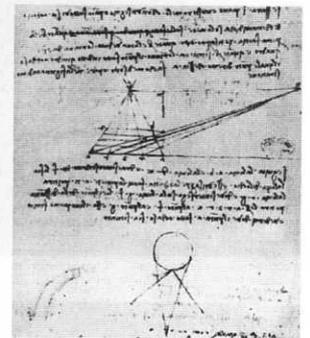


Figure 1

Léonard de Vinci, *Codex Madrid II*, examen du modèle albertien

Figure 7 (ci-contre) Jan van Eyck, *Époux Arnolfini* (1434), National Gallery, Londres.

1. Des chercheurs italiens ont indiqué le rôle de Biagio Pelacani Da Parma (mort en 1416), professeur à l'université de Padoue près de Venise, dans l'imposition d'une telle perspective qui ne privilégiait que les « lois géométriques de l'acte de la vision et les règles du calcul mathématique ».



Figure 3. Robert Campin, *Retable de Mérode* (c. 1427), Metropolitan Art Museum (Cloisters), New York.

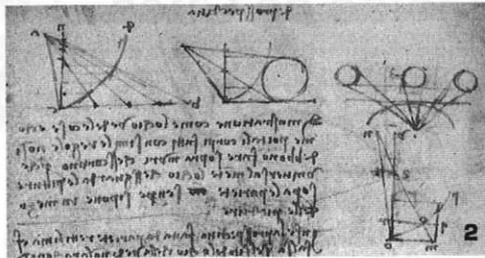


Figure 2.

Léonard de Vinci,
Codex Madrid II, f°15, v°,
examen critique du système albertien

Figure 4. Jan van Eyck, *Agneau mystique* (1432), Eglise Saint-Bavon, Gand.

Figure 5. Robert Campin, détail des ombres, *Retable de Mérode* (c. 1427), Metropolitan Art Museum (Cloisters), New York

Figure 6. Robert Campin, *Volets Werl* (c. 1438), Prado, Madrid.



2. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Les Editions de Minuit, 1975.

3. Institut de France, Manuscrit E, 16 v° « L'œil [h] perçoit sur la paroi plane les images des objets éloignés plus grandes que celle de l'objet plus proche. »

noms de la peinture italienne n'eurent aucune réticence à reproduire à l'identique des œuvres flamandes, par exemple la copie du *Christ couronné d'épines* de Hans Memling au musée de Gênes, copié par Domenico Ghirlandajo (Musée de Philadelphie).

Mais le classicisme post Michel Ange jugea que la non-conformité de la géométrie spatiale flamande avec la « substance étendue » de Descartes était un crime impardonnable et que toute perspective « renaissant » les reléguait à la catégorie de « primitifs », comprenons « empiristes », en clair dépourvus de toute culture scientifique. De nos jours, ironie de l'histoire, ce sont presque *uniquement* les artistes qui renoncent explicitement à toute forme de construction perspectiviste au bénéfice d'une pseudo naïveté, qui obtiennent le label de la modernité...

En tout cas, les préjugés actuels font qu'on

accuse toujours la peinture flamande du XV^e d'avoir ignoré la perspective. C'est pourtant vrai qu'à la fin du XIV^e siècle certains tableaux de Melchior Broederlam (c.1355-1411) ou de Robert Campin (1375-1444) (maître de Flémalle) montrent au spectateur des intérieurs où les assiettes et les couverts placés sur les tables menacent de tomber.

Il faut néanmoins admettre que chaque fois que l'artiste « ignore » ou fait fi du schéma de la perspective linéaire, il semble le faire plus par choix que par incapacité. Pour obtenir une composition limpide, le peintre privilégie sa mission didactique au détriment de toute autre considération.

Par exemple, dans le *Retable de Mérode* de Campin (**Figure 3**), on voit que la perspective exagérée de la table permet de montrer avec clarté le vase situé *derrière* le chandelier et le livre.

Le *Lam Gods* (*L'agneau mystique*) de Jan van Eyck à Gand en est un autre exemple (**Figure 4**). Jamais tant de figures, avec tant de détails et de présence, ne pourraient être montrées avec une perspective linéaire où les personnages de l'avant plan cachent très souvent ceux de l'arrière.⁷

Mais *l'intention* d'approcher un sens crédible d'espace et de profondeur demeure. Si cette perspective semble bancal par sa géométrie linéaire, Campin impose un sens extraordinaire d'espace par son traitement révolutionnaire des ombres. Comme chaque peintre le sait, on peint la lumière en peignant l'ombre. Ainsi chez Campin, chaque objet et chaque personnage, fait nouveau et révolutionnaire, se trouve exposé à *plusieurs* sources de lumière, générant une ombre centrale plus foncée (**Figure 5**), fruit des ombres croisées.

VAN EYCK SOUS INFLUENCE DE L'OPTIQUE ARABE ?

Ce nouveau traitement de l'espace-lumière a été largement ignoré. Pourtant, plusieurs indices nous permettent d'affirmer que cette nouvelle conception fut en partie le produit de l'influence de la science « arabe », en particulier de ses travaux sur l'optique.

Traduits en latin et étudiés dès le XII^e siècle, leurs travaux furent développés en particulier par un réseau de Franciscains qui avait son épiscopat à Oxford (Robert Grosseteste, Roger Bacon, etc.) et rayonnait sur Chartres, Paris, Cologne et le reste de l'Europe. Il est à noter que Jan van Eyck (1395-1441), figure emblématique de la

peinture flamande, s'est rendu comme ambassadeur à Paris, à Prague, au Portugal, et aussi en Angleterre.

Voici donc rapidement trois éléments permettant d'étayer cette hypothèse de l'influence de la science arabe.

1 | LA PRÉSENCE DE MIROIRS COURBES

Robert Campin dans les *Volets Werl* (1438) (**Figure 6**) et Jan van Eyck dans les *Epoux Arnolfini* (1434) (**Figure 7**) font apparaître des miroirs convexes de taille considérable.

On a la certitude aujourd'hui que vitriers et miroitiers furent des membres à part entière de la guilde de Saint Luc, la guilde des peintres.⁸ Mais il est pertinent de savoir que Campin, maintenant reconnu comme ayant animé à Tournai l'atelier où se sont formés les peintres Van der Weyden et Jacques Daret, travaillait précisément pour les Franciscains dans cette ville. Heinrich Werl, commanditaire du retable où figure le miroir, était un éminent théologien franciscain qui enseignait à l'université de Cologne.

Ces miroirs convexes et concaves (ou ardents) furent très étudiés pendant la renaissance arabe du IX^e au XI^e siècle, en particulier par le philosophe arabe Al Kindi (801-873) à Bagdad à l'époque de Charlemagne.

Les scientifiques arabes n'étaient pas seulement en possession de la partie principale des travaux helléniques sur l'optique (*Optique* d'Euclide, *Optique* de Ptolémée, les œuvres d'Héron d'Alexandrie, d'Anthémius de Tralles, etc.), mais ce fut parfois la réfutation rigoureuse de cet héritage qui allait donner des ailes à la science.

Après le travail décisif d'Ibn Sahl (X^e siècle), c'est celui d'Ibn Al Haytam (Alhazen) sur la nature de la lumière, les lentilles et les miroirs sphériques, qui aura une grande influence (**Encadré**).

Comme nous l'avons déjà mentionné, ces études furent reprises par les Franciscains d'Oxford, en commençant par l'évêque anglais de Lincoln Robert Grosseteste (1168-1253). Dans *De Natura Locorum* Grosseteste montre, par exemple, un schéma de la réfraction de la lumière dans un verre sphérique rempli d'eau (**Figure 8**).

Et dans *De Iríde* il s'émerveille de cette science : « Cette partie de l'optique, si bien comprise, nous montre comment faire paraître des choses très lointaines comme si elles étaient très proche, et comment on peut faire paraître des choses petites situées

à distance à la taille que nous désirons, pour qu'il devienne possible pour nous de lire les lettres les plus petites à partir de distances incroyables, ou de compter les grains de sable, ou n'importe quel petit objet. »

Son élève Roger Bacon (1212-1292) (**Figure 9**) écrivit lui-même un traité sur les « miroirs ardents », le *De Speculis Comburentibus* reprenant à son tour les travaux d'Ibn Al Haytam. Campin, Van Eyck et Van der Weyden montrent fièrement leur connaissance de cette nouvelle révolution scientifique et technologique métamorphosée en symbolismes chrétiens.

Dans leurs tableaux figurent non seulement des miroirs courbes mais aussi des récipients d'eau sphériques (**Figure 10**), qu'ils utilisent comme métaphore pour la conception immaculée, car comme le disait une hymne de la Nativité : « Comme, à travers le verre, le rayon passa sans le briser, ainsi de la Vierge Mère, Vierge elle était et vierge elle est demeuré »⁹ ...

2 | LE TRAITEMENT DE LA LUMIÈRE

Dans son *Discours de la lumière*, Ibn Al Haytam développe dans un langage extrêmement poétique sa théorie de la propagation de la lumière en exposant des exigences qui nous rappellent la « révolution eyckienne ». En effet, le « réalisme » et la perspective des flamands résultent d'un nouveau traitement de la lumière et de la couleur.

Ibn Al Haytam : « La lumière émise par un corps lumineux par lui-même – lumière substantielle – et la lumière émise par un corps éclairé – lumière accidentelle – se propagent sur les corps qui les entourent » ou encore « Les corps opaques peuvent être éclairés puis à leur tour émettre de la lumière. »

Ce principe physique, dont la théorisation est généralement attribuée à Léonard de Vinci, est omniprésent dans les tableaux flamands. Il suffit de regarder les images réfléchies dans le casque du Saint-Georges dans la « *Madone au chanoine Van der Paele*¹⁰ » de Van Eyck (**Figure 11**).

Dans chaque surface courbe du casque de Saint Georges (**Figure 12**), on identifie le reflet de la vierge et même une fenêtre à travers laquelle arrive la lumière dans le tableau. Le bouclier brillant sur son dos reflète le socle de la colonne adjacente et le portrait du peintre y figure comme signature. Seul une connaissance de l'optique des surfaces courbes explique ce rendu.

Ibn Al Haytam : « La lumière peut pénétrer dans les corps transparents : l'eau, l'air, le

4. Léonard comprend que la perspective albertienne, telle qu'une anamorphose, condamne le spectateur à se figer sur un point de vision unique et immobile.

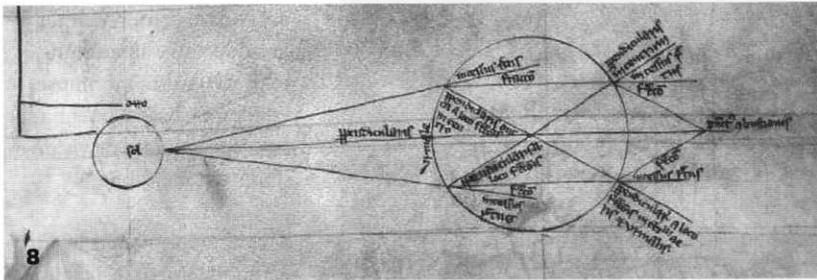
5. Voir notamment le léger agrandissement de la taille des apôtres aux extrémités dans *la Cène* de Léonard de Vinci au réfectoire de Milan.

6. Baxandall, *Bartholomaeus Facius on painting*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 27, (1964). Fazio se montre aussi enthousiaste pour une carte du monde de Jan van Eyck, « où tous les lieux et régions de la terre sont représentés de façon reconnaissable et à des distances mesurables. »

7. Breughel, pur échapper à cette fatalité, fera appel à une perspective cavalière plaçant sa ligne d'horizon très haut.

8. Lionel Simonot, *Étude expérimentale et modélisation de la diffusion de la lumière dans une couche de peinture colorée et translucide. Application à l'effet visuel des glaces et des vernis*, p.9 (Sujet de thèse, Nov. 2002).



**Figure 8**

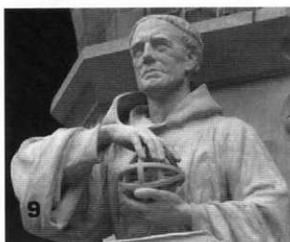
Robert Grosseteste, *De Natura Locorum*, réfraction de la lumière dans un verre sphérique rempli d'eau.

Figure 9

Roger Bacon, statue à Oxford.

Figure 10. Rogier van der Weyden, ou atelier de, *Annonciation* (1440), détail montrant un récipient sphérique rempli d'eau, métaphore de l'immaculée conception, Louvre, Paris.

Figure 11. Jan van Eyck, *Madone au chanoine van der Paele* (1436), Groeningemuseum, Bruges.



9. Meiss, M., *Light as form and symbol in some fifteenth century paintings*, Art Bulletin, XVIII, 1936, p. 434.

10. Notez aussi le fait que le chanoine montre une paire de lunettes...

11. Brion-Guerry dans *Jean Pèlerin Viator; sa place dans l'histoire de la perspective*, Belles Lettres, 1962, p. 94-96.

12. Dominique Raynaud, *L'hypothèse d'Oxford, essai sur les origines de la perspective*, PUF, Paris 1998.

13. Witelo était un ami du savant dominicain flamand Willem van Moerbeke, traducteur d'Archimède en contact avec Saint Thomas d'Aquin. Moerbeke était aussi en relation avec le mathématicien Jean Campanus et avec l'astronome néo-platonicien Hendrik Bate van Mechelen.

ration de l'angle de la réfraction lumineuse.

En 1559, le peintre poète Lucas d'Heere, parlait des tableaux de Van Eyck en disant « ce sont des miroirs, et non des scènes peintes. »

3 | CONSTRUCTION D'UNE PERSPECTIVE BINOCULAIRE

Avant l'arrivée de la perspective linéaire « juste », les historiens d'art ont cherché une cohérence pour expliquer la présence de plusieurs points de fuite apparemment disparates en théorisant une perspective dite en « arête de poisson ». Dans ce modèle, un certain nombre de lignes de fuite, au lieu de coïncider en un seul point de fuite central sur l'horizon, se retrouvent soit dans une « région de fuite »¹¹ (**Figure 13**), soit s'alignent sur ce que certains appellent un « axe de fuite vertical » formant ainsi une espèce d'arête de poisson (**Figure 14**). Le professeur Dominique Raynaud¹² remarqua que « tous les traités de perspective du Moyen Age abordent la question de la vision binoculaire », notamment celui du savant polonais Witelo (1230-1280)¹³, *Perspectiva* (I, 27), un savoir également repris d'Ibn Al Haytam.

Witelo y présente une figure (**Figure 15**) pour défendre l'idée que « les deux formes, qui pénètrent en deux point homologues de la surface des deux yeux, parviennent au même point de la concavité du nerf commun, et se superposent en ce point pour



ne faire plus qu'une » (*Perspectiva*, III, 37).

Un raisonnement similaire apparaît déjà chez Roger Bacon à Oxford et se retrouve dans la *Perspectiva Communis* de l'archevêque de Canterbury John Pecham (1240-1290) qui affirme que : « la dualité des yeux doit être ramenée à l'unité ».

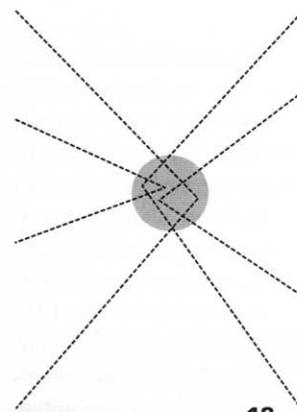
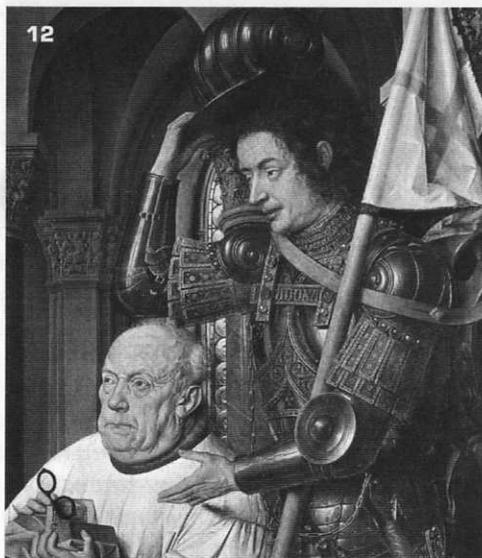
Ainsi, comme le proposa le professeur Raynaud, si on prolonge les fameuses lignes de fuites (c'est-à-dire les « arêtes de poisson ») jusqu'à ce qu'elles se croisent, le problème de « l'axe de fuite » disparaît car les lignes de fuite se rejoignent (**Figure 16**). On obtient alors curieusement une perspective avec deux points de fuite dans la région centrale.

Soudain les schémas dressés pour démontrer « l'empirisme » des peintres flamands, de ce point de vue, font ressortir une construction légitime probablement conçue à partir de l'optique telle qu'elle fut transmise par la science arabe redécouverte par les réseaux franciscains et d'autres (**Figures 17 à 20**).

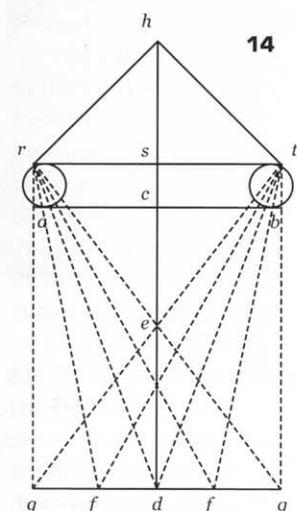
Est-ce que ce type de perspective fut spécifiquement flamande ? Un examen rigoureux de certaines œuvres de Ghiberti, Donatello et Paolo Uccello, généralement datant de la première moitié du XV^e siècle, permet de constater une maîtrise du même principe (**Figure 21**).

NICOLAS DE CUES

Mais toute cette démonstration n'est qu'un regard sur le passé avec les yeux de la rationalité scientifique de notre époque. Ce serait une grave erreur de ne pas prendre en compte l'immense influence des « mystiques » rhénans (Maître Eckhart, Johannes Tauler, Heinrich Suso) et flamands (Hadewijch d'Anvers, Jan van Ruysbroek l'Admirable, etc.) .



13



14

Ibn Al Haytam et l'optique

Ibn Al-Haytam (Alhazen) (965-1039) écrivit quelques 200 ouvrages sur les mathématiques, l'astronomie, la physique, la médecine et la philosophie. Né à Bassora, et après avoir travaillé sur l'aménagement du Nil, il se serait rendu en Espagne. Il aurait mené une série d'expériences très précises sur l'optique théorique et expérimentale, y compris sur la *camera obscura* (chambre noire), travaux qu'on retrouve ultérieurement dans les études de Léonard de Vinci. Ce dernier a pu lire les longs passages d'Alhazen qui figurent dans les *Commentari* du sculpteur florentin Ghiberti. Après que l'évêque de Reims Gerbert d'Aurillac (le futur pape Sylvestre II en 999) ramena d'Espagne le système décimal avec son zéro et un astrolabe, c'est grâce à Gérard de Crémone (1114-vers 1187) que l'Europe va accéder à la science grecque, juive et arabe. Ce savant se rendra en 1175 à Tolède pour y apprendre l'arabe

et effectuera la traduction d'environ 80 ouvrages scientifiques de l'arabe en latin, notamment l'*Almageste* de Ptolémée, les *Coniques* d'Apollonius, plusieurs traités d'Aristote, le *Canon* d'Avicenne, les œuvres d'Ibn Al Haytam, d'Al Kindi, de Thabit ibn Qurra et d'Al Razi. Dans le monde arabe, ces recherches furent reprises un siècle plus tard par le physicien persan Al Farisi (1267-1319). Ce dernier rédigea un important commentaire du *Traité d'optique* d'Alhazen. En prenant pour modèle une goutte d'eau et en s'appuyant sur la théorie d'Alhazen sur la double réfraction dans une sphère, il donna la première explication correcte de l'arc-en-ciel. Il suggéra même la propriété ondulatoire de la lumière, alors qu'Alhazen avait étudié la lumière à l'aide de balles solides dans ses expériences de réflexion et de réfraction. Désormais la question se posait ainsi : la lumière se propage-t-elle par ondulation ou par transport de particules ?



Ibn Al-Haytam

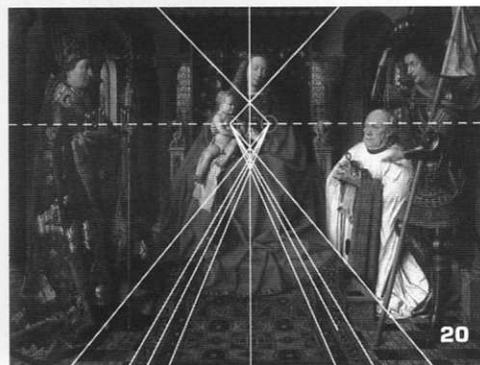
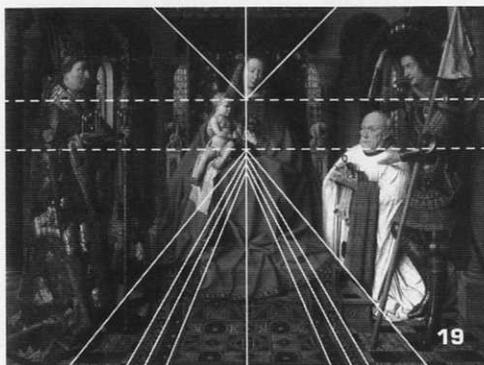
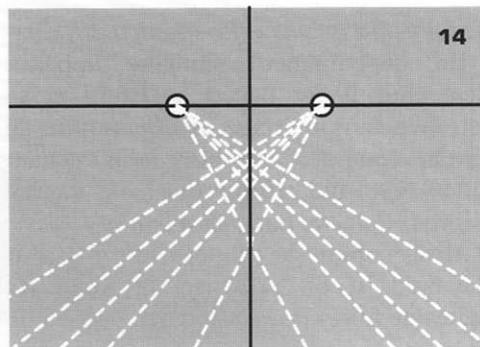
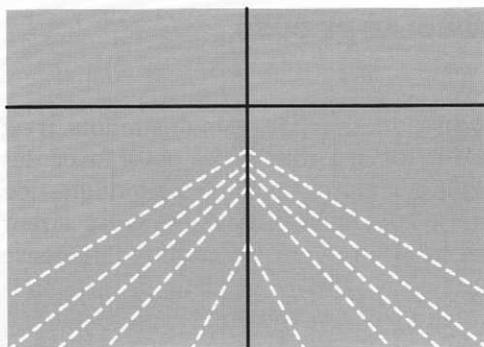
Figure 12
idem, détail de Saint Georges.

Figure 13
Schéma d'une « région de fuite ».

Figure 14
Witelo, Schéma de la vision binoculaire, *Perspectiva*, III, 37.

14. Cues fut avant tout un homme de science et de théologie. Mais il était aussi un organisateur politique. Le peintre Jan van Eyck se battait pour les mêmes objectifs, comme en témoigne la thématique œcuménique du polyptique de Gand. On y admire *L'agneau mystique*, symbole du sacrifice du fils de Dieu pour la rédemption des hommes, capable de réunifier une église déchirée par des différences internes.

D'où la présence des trois papes dans le panneau central, ici unis devant l'agneau. Van Eyck exécuta également le portrait du cardinal Niccolo Albergati, un des instigateurs du grand Concile œcuménique organisé par Cues à Ferrare et déplacé à Florence. Si Cues appelait Van der Weyden « son ami Roger », on pense également que Robert Campin a pu le rencontrer, puisqu'il se serait rendu au Concile de Bâle, tout comme un de ses commanditaires, le théologien franciscain Heinrich Werl.



Ce courant reflorissait à partir de la redécouverte du néo-platonisme christianisé de Denis l'Aréopagite (V^e-VI^e siècle), rendu accessible par les nouvelles traductions du franciscain Grosseteste à Oxford.

La vision spirituelle de l'Aéropagite, exprimée dans un langage très imagée, nous rappelle directement la démarche métaphorique des peintres flamands pour qui un certain type de lumière n'est que la révélation de la grâce divine.

D'emblée l'Aéropagite, dans *La Hiérarchie céleste*, présente la lumière comme une manifestation de la bonté divine. C'est elle qui nous ennoblit et nous permet d'éclairer les autres : « *Que ceux qu'on illumine soient remplis de la divine clarté, et les yeux de leur entendement exercés au travail d'une chaste contemplation ; enfin, que ceux qu'on perfectionne,*

une fois leur imperfection primitive abolie, participent à la science sanctifiante des merveilleux enseignements qui leur furent déjà manifestés, pareillement, que le purificateur excelle en la pureté qu'il communique aux autres ; que l'illuminateur doué d'une plus grande pénétration d'esprit, également propre à recevoir et à transmettre la lumière, heureusement inondé de la splendeur sacrée, la répande à flots pressés sur ceux qui en sont dignes... » [Chap. III, 3]

Repensons de nouveau au Saint Georges de la *Madone au chanoine van der Paele* de Van Eyck qui répand en effet à grands flots les images multiples de la vierge qui l'éclaire.

Ce courant théo-philosophique accèdera à sa pleine maturité dans l'œuvre du cardinal Nicolas de Cues (1401-1464)¹⁴ incarnant la rencontre extrêmement fructueuse de cette « théologie négative » avec la science grecque, le savoir socratique et la renaissance de l'évangélisme chrétien. A l'opposé à la fois d'une science « sans hypothèse de Dieu » et d'une métaphysique à la dérive ésotérique, un amour tout agapique la porte vers l'éducation du plus grand nombre, vers la défense du faible et de l'humilié. Les *Frères et Sœurs de la Vie Commune* éduquant Cues et Erasme de Rotterdam en seront le meilleur exemple.

Mais esquissons quelques idées fortes de Nicolas de Cues, relatives à la peinture. Dans *De Icona (Le Tableau ou la vision de*

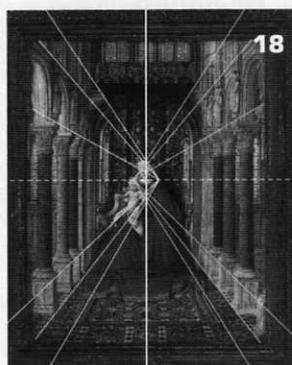
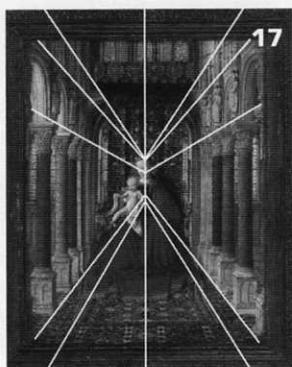


Figure 16. Deux schéma face à face : arête de poisson et vision binoculaire.

Figure 17. Jan van Eyck, *triptyque de Dresde*, panneau central du (1437) Dresde avec lignage de l' « arête de poisson »

Figure 18. *Idem* avec lignage perspective binoculaire.

Figure 19. Jan van Eyck, *Madone au chanoine van der Paele* (1436), Groeningemuseum, Bruges avec lignage « arête de poisson ».

Figure 20. *Idem*, avec lignage perspective binoculaire.

Dieu, 1453) qu'il envoya au moines bénédictins de la Tegernsee, Cues condense son œuvre fondamentale *La Docte Ignorance* (1440) où il développe le concept de « la coïncidence des opposés ». Comme point de départ, il prend un autoportrait de son ami, le peintre flamand Rogier van der Weyden, qu'il envoya avec son sermon.

Cet autoportrait, comme de multiples visages du Christ (**Figure 22**) peints au XV^e siècle, opère, par une « illusion optique » l'effet d'un regard qui fixe le spectateur, quelle que soit sa position devant le retable. Dans *De Icona*, écrit comme un sermon, Cues recommande aux moines de se mettre en demi-cercle autour du tableau et de fixer ce regard qui les poursuit alors qu'ils se déplacent sur le segment de la courbe. Cues élabore ici un paradoxe pédagogique à partir du fait que le nom grec pour 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. Il est donc un et multiple. Et même quand 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 omnipotent.

C'est ici qu'on peut faire un parallèle avec le miroir sphérique au centre du tableau de Jan van Eyck, les *Epoux Arnolfini* (**Figure 7**), peint en 1434, dix-neuf ans avant ce sermon.

D'abord ce miroir circulaire (**Figure 23**) est bordé des dix stations de la Passion du Christ et juxtaposé à un rosaire, référence explicite à Dieu. Ensuite, on y découvre une vue d'ensemble de la pièce, image qui échappe totalement à la perspective linéaire de l'avant plan. Une vue donc comparable à la « vision de Dieu » développée par Cues.

Enfin, on voit dans le miroir deux personnages, mais pas l'image du peintre derrière son chevalet. Il s'agit sans doute

des deux témoins du mariage. Au lieu de signer son tableau avec « Van Eyck a fait ceci », le peintre signe ici son tableau au-dessus du miroir avec « Van Eyck a été ici présent »¹⁵ s'identifiant lui-même comme témoin.

Comme l'affirmait Denys l'Aéropagite : « elle [la hiérarchie céleste] transforme ses adeptes en autant d'images de Dieu : purs et splendides miroirs où peut rayonner l'éternelle et ineffable lumière, et qui, selon l'ordre voulu, renvoient libéralement sur les choses inférieures cette clarté empruntée dont ils brillent. » [Chap. III, 2]

Le mystique flamand, Jan van Ruysbroeck (1293-1381), évoque une image très similaire dans son *Spiegel der eeuwigher salicheit* quand il dit « Et il créa chaque âme humaine comme un miroir vivant, dans lequel il imprima l'image de sa nature. »

Comme le miroir, l'âme de Van Eyck, illuminée et vivante dans la vérité de Dieu, prend ici acte comme témoin illuminant cette union.¹⁶

Ainsi, bien que les peintres flamands du XV^e siècle disposent clairement de bases scientifiques solides, ils choisissent telle ou telle perspective en fonction de l'idée à transmettre. Leurs tableaux

demeurent en essence des objets de spéculation théo-philosophique capables de louer la bonté, la beauté et la magnificence d'un créateur qui les a créés à son image. Par la nature même de leur démarche, leur intérêt se portait surtout vers la géométrie d'une sorte « d'espace-lumière paradoxal » susceptible, par l'énigme,

de nous ouvrir à une transcendence participative au lieu de chercher à « représenter » simplement un espace mort, existant en dehors de la réalité métaphysique.

La seule géométrie digne d'intérêt était celle qui se montrait apte à articuler cette non-linéarité, une perspective « divine » ou « mystique » en mesure de relier la beauté infinie de notre microcosme commensurable avec la bonté incommensurable du macrocosme. **f**

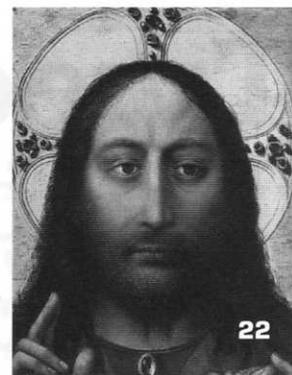
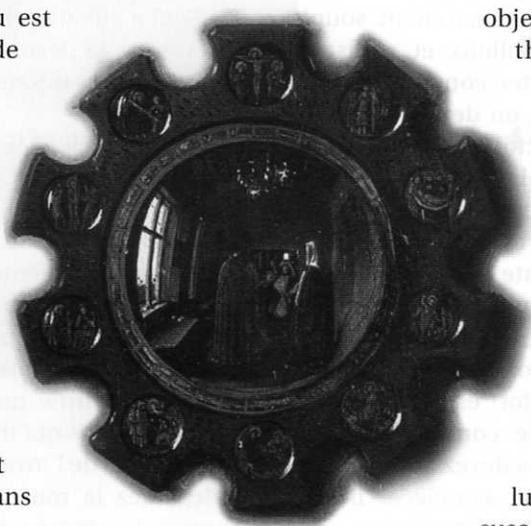


Figure 22. Robert Campin, *Christ bénissant et Madone en prière*, détail, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA.

Figure 23. Jan van Eyck, *Époux Arnolfini* (1434), détail du miroir, National Gallery, Londres.



15. Van Eyck est un des premiers peintres dans l'histoire de l'art à dater et à signer de son nom ses tableaux.

16. En puisant dans les archives de l'époque, Myriam Greilsammer, dans *Lenvers du tableau, Mariage et Maternité en Flandre Médiévale* (Editions Armand Colin, 1990) a documenté les frasques sexuelles d'Arnolfini. Ce dernier fut traîné devant les tribunaux par une de ses victimes. Van Eyck semble avoir compris que le chevalier Arnoult Fin, financier lucquois et représentant commercial de la maison Medici à Bruges nécessitait la présence quelque peu particulière de l'œil du seigneur.