

un article de Didier Martens sur « le rayonnement européen de Rogier de la Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles ». Les *Annales* de la SRAB sont aujourd'hui connues comme une des principales revues sur la peinture et la sculpture des anciens Pays-Bas. Au même titre que les *Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie* de l'Université libre de Bruxelles, elles permettent fréquemment à de jeunes chercheurs de publier le résultat de leurs premières études en la matière.

En ce qui concerne la carrière et les œuvres de « Rogier van der Weyden, peintre officiel de la Ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne », la SRAB a indirectement joué un rôle important dans l'organisation de l'exposition de 1979 qui lui fut consacrée dans le cadre des manifestations du Millénaire de Bruxelles ; les signatures des articles du catalogue en témoignent sans conteste. L'initiative de Didier Martens de réserver la totalité d'un tome de nos *Annales* à Rogier van der Weyden. *Contexte et réception* s'inscrit donc dans une parfaite continuité et dans une vraie tradition historiographique.

Le projet initial avait été d'organiser à Tournai, en collaboration avec l'Association scientifique internationale Roger de la Pasture - Rogier van der Weyden, une substantielle journée d'études dont les Actes auraient été publiés dans les *Annales*. Un tel événement de prestige aurait logiquement pris place dans le cadre des manifestations liées au 1^{er} Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique (c'est-à-dire le 58^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique), qui aurait dû se tenir à Tournai en août 2020. L'apparition du Covid 19 en Belgique en mars 2020 et les mesures drastiques prises pour lutter contre la pandémie ont contraint à modifier les projets initiaux, notamment en ce qui concerne la participation de spécialistes internationaux. Il n'est pas moins que les neuf articles originaux rassemblés ici, autour de la figure de Rogier van der Weyden et de son influence durable sur l'art européen jusqu'à l'époque actuelle, constituent un superbe ensemble, très cohérent, qui enrichira durablement nos connaissances. On remerciera chaleureusement les auteurs et, évidemment, l'éditeur scientifique de l'ouvrage, Alexandre Dimov, ainsi que tous ceux qui ont contribué à sa réalisation.

Alain DIERKENS

Président de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles

Jean-Michel COUNET (Université catholique de Louvain)

Rogier van der Weyden et Nicolas de Cues : la peinture au service de la mystique

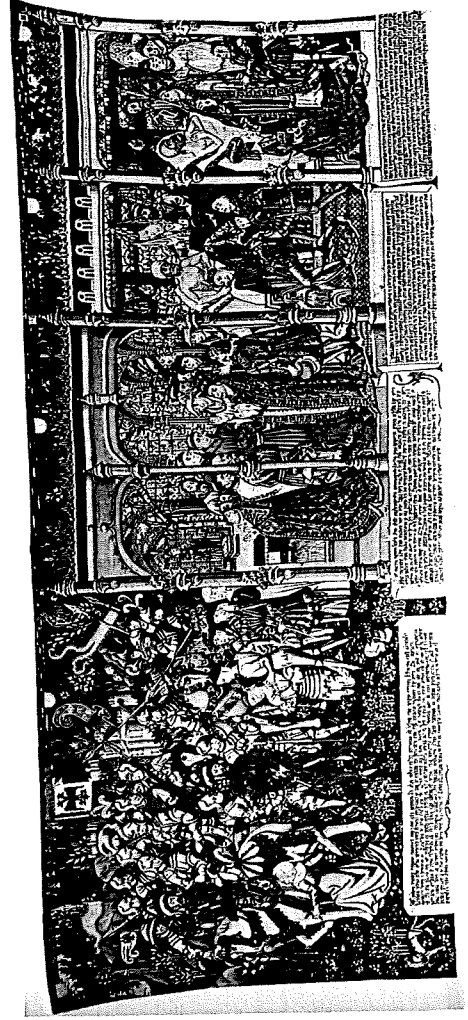
L'omnivoyant du *De Visione Dei*

En 1453, Nicolas de Cues envoie aux moines de l'abbaye bavaroise de Tegernsee une introduction à la théologie mystique que ceux-ci lui avaient demandée avec insistance depuis des années. Ce texte, intitulé *De Icona* et souvent désigné aujourd'hui sous le nom de *De Visione Dei*¹, était accompagné de la reproduction d'un fragment de tableau, un portrait qui avait la caractéristique d'être un omnivoyant, c'est-à-dire de toujours donner l'impression au spectateur, quelle que soit son orientation, que le regard du visage peint dans le portrait est tourné dans sa direction. Et Nicolas de citer quelques peintures qui exhibent cette caractéristique étonnante : la peinture du Sagittaire sur la Grand-Place de Nuremberg, un portrait de sainte Véronique dans sa chapelle personnelle à Coblenche et le « tableau du très grand peintre Rogier dans la salle du tribunal de Bruxelles »². Il est possible que le tableau envoyé aux moines soit un facsimilé de cet omnivoyant de Rogier, même si nous n'en avons aucune certitude. Il est certain cependant que Nicolas connaissait bien le tableau du maître bruxellois, qui comportait bien un portrait omnivoyant.

¹ Pour les traductions françaises, voir *Le Tableau ou la Vision de Dieu*, introd. et trad. Agnès MINAZZOLI (*La nuit surveillée*), Paris, 1986 (œuvre rééditée aux Belles-Lettres en 2018) ; *L'icône ou la vision de Dieu*, trad. Hervé PASQUA (*Epiméthée*), Paris, 2002.

Nicolas de Cues fait manifestement allusion à la *Justice de Trajan* et *Herkenbald*, un tableau monumental exécuté par Rogier van der Weyden et accroché à un mur de la salle de justice de l'hôtel de ville de Bruxelles, image qui voulait inciter les juges à la clémence et à l'intégrité. Ce tableau a malheureusement disparu dans le bombardement de Bruxelles de 1695 ; il ne nous en reste que quelques témoignages littéraires et une reproduction sous forme de tapisserie, visible au Musée d'Histoire de Berne (fig. 1). L'omnivoyant se trouvait dans le deuxième compartiment du tableau, consacré à la conversion miraculeuse de Trajan bien après sa mort, lorsque, devant le pape Grégoire I^{er}, son crâne, pourvu d'une langue miraculeusement conservée et fonctionnelle, confesse ses fautes et sa foi dans le Christ, lui permettant l'accès au Purgatoire. Ce personnage, quasi central, serait en fait un autoportrait du peintre lui-même, qui fixerait ainsi de son regard tous les spectateurs du tableau, quel que soit leur angle de vision (fig. 2).

Ce compartiment central est bordé à gauche par une scène de départ à la guerre où Trajan est interpellé par une pauvre veuve qui réclame justice pour la mort de son fils. L'empereur ordonne la mise à mort du meurtrier, lui donnant ainsi satisfaction. À droite, deux autres compartiments détaillent deux faits saillants de la vie de Herkenbald, légendaire magistrat de Bruxelles. D'une part, il tue lui-même son neveu qui s'était rendu coupable d'un viol. D'autre part, il reçoit sur son lit de mort le pardon de ses péchés, alors même que, selon la légende, il considérait cette mise à mort de son neveu comme légitime et ne s'en repentait nullement. La leçon principale du tableau est claire : les princes doivent faire preuve de justice



lorsqu'ils sont au faite de leur puissance, ne pas mépriser les faibles ni ménager leurs proches en favorisant des personnes. La clémence de Dieu leur est alors promise dans la mort. Cette loi vaut pour les empereurs comme pour les nobles plus modestes.

À cause de l'ampleur plus grande de la première scène, à gauche l'autoportrait du peintre n'est pas exactement au centre de l'image. D'un autre côté, les colonnes verticales déterminent cinq espaces dans le tableau, ce qui situe l'autoportrait exactement au milieu de l'espace central. Une colonne qui devrait normalement se trouver là a été escamotée pour permettre la vision de la scène et le pape Grégoire



ainsi que l'omnivoyant se trouvent précisément à l'endroit dégaé. Le pape et le peintre sont ainsi symboliquement décrits comme constituant une seule et même colonne centrale d'ordre spirituel, appelant à la justice : le pape représente manifestement l'appel évangélique à la justice, alors que le peintre, on peut le présumer, en représente plutôt la composante simplement sociétale et humaine.

L'autoportrait surplombe pour ainsi dire la scène où il est représenté, ainsi que le pape situé pourtant sur la même ligne ; il ne regarde pas le crâne de Trajan confessant ses fautes, mais interpelle de sa position privilégiée le spectateur en l'amenant à se recentrer sur son propre for intérieur.

Quelques considérations sur l'autoportrait chez Jan van Eyck et Rogier van der Weyden

Ce n'est pas le seul tableau de Rogier van der Weyden où nous trouvons un autoportrait. Dans son *Saint Luc dessinant la Vierge* (fig. 3), le peintre s'est représenté dans l'artiste qui, avec une grande humilité et un sens aigu de ce qui le sépare de la perfection qu'il doit peindre, s'attelle à la réalisation d'un dessin préliminaire pour le tableau proprement dit³.

Chez Jan van Eyck, on trouvait déjà cet intérêt pour l'autoportrait. Le célèbre tableau des *Époux Arnolfini* est tout à fait emblématique de ce point de vue. Ce tableau orchestre d'une façon vraiment magistrale le thème de l'image de Dieu : les époux eux-mêmes, qui se confèrent le sacrement du mariage, selon l'interprétation de Panofsky⁴, constituent bien entendu la déclinaison centrale de ce thème : si l'homme individuel est déjà à l'image de Dieu, il en va de même, mais d'une façon bien plus profonde et plus concrète du couple en tant que tel, comme l'affirme explicitement la *Genèse* (1:27). Mais l'esprit humain, symbolisé par le miroir, qui joue un rôle tout à fait central dans le tableau, est lui aussi une image de Dieu. La comparaison de l'esprit avec un miroir convexe qui reflète à sa façon la totalité du monde est bien attestée à l'époque. Les scènes de la Passion, qu'illustrent les petits médaillons entourant le miroir, nous rappellent s'il le fallait que le Christ est lui-même l'image par excellence de son Père, en

tant que Verbe incarné. Il y a aussi la lumière, tant celle du ciel éniématique allumé que celle qui pénètre par la fenêtre : Dieu effect est lumière. Le philosophe Averroès, à qui l'on demandait que métaphore utiliser pour donner une idée de ce qu'est Dieu aux ge frustes, incapables de s'élever au-dessus du sensible, répondait qu'il fallait leur dire que Dieu est lumière. Mais l'artiste, dont le ref apparaît, comme on le sait, dans le miroir, représente une cinquiè



3 Voir, sur ce thème, Luc BERGMANS, « Quelques fonctions de l'autoportrait au pinceau dans la tradition flamande et néerlandaise » in : Fernando COPENLO & Aurora DELGADO-RICHTER (éds), *Le portrait. Champ d'expérimentation (Interférences)*, Rennes,

illustration du thème : Dieu est créateur et l'artiste qui produit des tableaux en est une image particulièrement adéquate et noble. Exactement comme Dieu a laissé pour ainsi dire des traces signées de son action dans sa création, le peintre est lui aussi présent discrètement dans son œuvre et celui qui en scrute avec soin les détails ne peut manquer de l'y repérer, aussi bien par son reflet dans le miroir que par l'inscription *Johannes de eyck fuit hic* sur le mur du fond. Les *Époux Arnolfini* montre à quel point l'artiste flamand avait une haute considération de son statut et de son œuvre, et ce genre de réflexions n'était certainement pas étranger non plus à Rogier van der Weyden.

Signification philosophico-théologique de la thématique de l'omnivoyant

Le thème de l'omnivoyant renvoie chez Nicolas de Cues à plusieurs thématiques philosophico-théologiques fondamentales, qui sont d'ailleurs intimement corrélées les unes aux autres.

Tout d'abord, il illustre la notion d'image vivante, par opposition à l'image morte. Lorsque le spectateur regarde le tableau et change de position, le regard le suit. Le tableau semble pour ainsi dire vivant, lui aussi, tout en restant, nous le savons, complètement immobile en lui-même. Telle une image qui se pare de différentes couleurs et reflets au fil des heures qui passent, l'omnivoyant témoigne d'une modalité d'être qui excède la simple copie figée et univoque de la réalité. L'omnivoyant manifeste d'une façon exemplaire le fait que toute image a quelque chose de vivant, renvoyant ainsi mystérieusement à l'imagination qui lui a donné naissance.

Le peintre, lorsqu'il peint un tableau, s'efforce aussi toujours de peindre l'art de la peinture⁵. Un tableau est ainsi toujours plus qu'une simple œuvre particulière. Si l'artiste est véritablement au sommet de son art, chacune de ses œuvres touche en fait à l'universel⁶. C'est ce qui permet du reste aux apprentis, en regardant le maître travailler et en apprenant ses techniques, de se hisser eux-mêmes progressivement

au sommet de l'art. Dans l'imaginaire médiéval des corporations, un maître est capable de n'importe quelle réalisation car l'art qu'il maîtrise est véritablement universel. Pour accéder à cette maîtrise, il faut se mettre à l'école d'un ancien et saisir dans quelques-unes de ses réalisations particulières l'art universel qui y resplendit pour celui qui sait le saisir : la réalisation du chef-d'œuvre, pièce d'exception où le compagnon faisait la preuve de toute sa virtuosité, témoignait de ce que l'ancien apprenti s'était bien élevé au niveau de maître.

Mais comment peut-on peindre l'art même de la peinture ? Il y a là bien entendu quelque chose d'impossible. Mais cet impossible est en même temps nécessaire ; il s'agit toujours au moins d'essayer, de faire droit à cette exigence structurale, inhérente en fait à tout projet de création picturale digne de ce nom.

Une des manières par lesquelles le Moyen Âge tardif – mais pas seulement lui, loin de là – a tenté d'y parvenir est de proposer dans un tableau la vision du peintre. Ce qui différencie l'image morte de l'image vivante est que la première se veut une simple copie de la réalité, tandis que la deuxième nous donne accès à la vision qu'a le peintre de cette réalité, vision qui peut d'ailleurs s'améliorer en qualité et en précision au fur et à mesure des esquisses et des études. Il n'est dès lors pas surprenant que le peintre en vienne à se mettre en scène lui-même dans ses propres créations. La réflexivité à l'œuvre dans la peinture, c'est-à-dire le fait que l'artiste se peint lui-même, permet ainsi à la peinture d'accéder à l'universel tant convoité. En un certain sens, comme le dit Hegel, la peinture par excellence serait la peinture d'un oeil, puisque tout tableau réfléchi ne fait que proposer au spectateur la vision d'un peintre.

L'omnivoyant ressortit aussi au thème particulièrement central chez le Cusain de la coïncidence des opposés. Dieu, l'absolu, transcende les catégories logiques ordinaires, en particulier le principe de contradiction et du tiers-exclu. Concrètement, pour Nicolas, Dieu est à la fois ce qui est le plus petit – à ce titre il est présent en toute chose, même la plus infime – et ce qu'il y a de plus grand – il englobe absolument tout en lui, les créatures, aussi diverses et variées qu'elles soient, n'étant que des instanciations très particulières et très limitées des perfections divines. Il est également à la fois être et non-être, mouvement et repos, etc. Le monde issu de son activité créatrice reflète quelque chose de la coïncidence des opposés : le monde est en fait une conjonction des opposés. En d'autres termes les opposés dans le monde ne sont pas irrémédiablement séparés les

5 Voir, sur ce thème, Inigo Bocken, *L'Art de la Collection. Introduction historique à l'herméneutique conjecturale de Nicolas de Cues*, trad. Jean-Michel COUNET (*Philosophes médiévaux* 48), Louvain-la-Neuve – Louvain, 2007, pp. 1-6.

6 On sait que sur le plan de l'enseignement, une faculté universitaire était considérée comme une corporation : les maîtres sont ici les professeurs, les bacheliers sont les compagnons et les simples étudiants les apprentis. Un maître devait régulièrement faire preuve de sa maîtrise en se soumettant à des séances de questions

paradoxalement l'un l'autre. Pour prendre un exemple parlant, agir implique de pâtir. Agir sur quelque autre chose requiert une communauté de destin avec elle et donc *ipso facto* la possibilité de subir par réaction son action à elle. Un être qui ne serait pas accessible à l'influence d'un autre être ne pourrait en aucun cas lui-même avoir un impact sur lui. De la même manière, voir en particulier implique la possibilité d'être vu. Cela vaut bien entendu en particulier pour la peinture : le spectateur qui contemple un tableau est en quelque sorte déjà toujours interpellé par la vision du peintre proposée par ce tableau. Cela vaut d'ailleurs également pour l'artiste lui-même : Cézanne avait la sensation que ses toiles le regardaient. Merleau-Ponty, en particulier dans *Le Visible et l'Invisible*⁷, a écrit de belles pages sur cette nécessaire connivence du sujet voyant avec ce qu'il voit : le voyant n'est jamais qu'un pli du visible sur lui-même et ne peut être le voyant qu'il est qu'en émergeant de la communauté première du visible comme tel à laquelle il appartient de plein droit.

Mais quel est le rapport entre l'omnivoyant et la théologie mystique ? Ce qui n'est dans la peinture qu'un habile faux-sembant est, en Dieu, réalité selon Nicolas. Dieu pose son regard créateur sur chacune de ses créatures et sur toutes en même temps et chacune a l'impression que le regard divin est dirigé exclusivement vers elle. Chaque individu croit ainsi être seul au monde et en constituer pour ainsi dire le centre. Cette croyance n'est pas purement illusoire : chaque être humain est effectivement au centre du monde et constitue en lui-même un centre du monde, mais chacun doit accepter que ce n'est pas un privilège qui lui est réservé, mais qui est accordé à tout homme et même, plus largement, à toute créature. En discutant avec les autres spectateurs à propos de leur expérience de contemplation de l'omnivoyant, chacun d'entre eux se persuade que les autres font exactement la même expérience. Si chacun croit être le seul à être regardé, cela vient du fait qu'il construit sa représentation du tableau à partir de la situation où il se trouve, représentation que le tableau lui renvoie telle une sorte de miroir. Si nous transposons cela à Dieu, cela implique que la représentation que nous nous en faisons résulte d'une projection sur lui de ce que nous sommes. Nicolas de Cues n'a pas attendu Feuerbach ou Freud pour en être convaincu⁸. L'image que nous nous faisons de Dieu est également une sorte de reflet des modalités de notre propre existence. Une fois que l'homme a réellement pris conscience de cela, il peut dépasser ses représentations,

quitter les idoles qu'il s'était fabriquées et chercher à s'unir au divin en visant Dieu tel qu'il est en lui-même et non plus tel qu'il est simplement pour lui. Dans les termes de la théologie mystique, cela signifie entrer dans la ténèbre, vivre la nuit des sens et de l'esprit dans l'espoir de faire l'expérience lumineuse du Dieu vivant où tout notre être sera pure vision.

7 Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, 1964, pp. 177-178.

8 À la différence de ces illustres successeurs, Nicolas concevait que les