



**HAL**  
open science

## Iconologie de la fable mystique Le retable de Gand à la lumière du De icona de Nicolas de Cues

Stéphane Lojkiné

► **To cite this version:**

Stéphane Lojkiné. Iconologie de la fable mystique Le retable de Gand à la lumière du De icona de Nicolas de Cues. Chantal Connochie; Jean-Raymond Fanlo. Fables mystiques. Savoirs, expériences, représentations du Moyen Âge aux Lumières, Presses universitaires de Provence, pp.13-25, 2016, 9791032000465. hal-02495185

**HAL Id: hal-02495185**

**<https://hal.science/hal-02495185>**

Submitted on 1 Mar 2020

**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.

# Iconologie de la fable mystique

## Le retable de Gand à la lumière du *De icona* de Nicolas de Cues

Il y aurait une irréprésentabilité consubstantielle de la fable mystique, fondée sur l'expérience de la nuit, l'affrontement à l'invisible, l'expérience excentrique de l'effondrement des codes et des institutions du signe. La *fable* même, définie dans la langue classique comme « conte, narration fabuleuse », « inventée pour aider la foiblesse des enfans », « se prend aussi dans un sens collectif, pour signifier toutes les *Fables* de l'Antiquité Payenne [...] ; c'est la Théologie des Païens<sup>1</sup>. » On est apparemment aux antipodes de la peinture religieuse, régie par le strict cahier des charges des commandes institutionnelles, arrimée au texte biblique, codifiée en une savante typologie, mobilisée pour l'édification publique.

Idiote, singulière, erratique, la fable mystique semble se définir précisément par sa résistance fondamentale aux appareils de la représentation et aux dispositifs visuels qui les portent. C'est bien du moins ce que suggère Michel de Certeau, lorsqu'il évoque Marguerite Duras avant l'idiote de l'*Histoire lausienne* :

« La mendicante reste invisible dans *India Song*. Sans nom et sans figure. Son ombre seule traverse l'image [...]. Elle ne parle pas. Elle fait parler<sup>2</sup>. »

Et de la même manière, quand surgit Pitérourm, l'anachorète renommé devant qui tout s'incline, la folle-en-Christ du Ve siècle, souffre douleur des arrières cuisines du couvent, ne se montre pas, refuse de paraître, se manifeste comme mystique par son défaut de présence, sa résistance à la représentation :

« A l'inverse de l'imagerie qui idéalise la Vierge-Mère, unifiée par le Nom de l'Autre, sans rapport au réel du corps, l'idiote est tout entière dans la chose non symbolisable qui résiste au sens<sup>3</sup>. »

L'objet de cette communication est de montrer qu'au contraire, parce que c'est d'abord contre l'institution du Verbe que la fable mystique se déploie et s'organise, l'image, l'icône théologique, y joue un rôle essentiel et, dans un champ apparemment anarchique, qui résiste à

---

<sup>1</sup> Dictionnaire de Trévoux, Nancy, 1738-1742, p. 620-621.

<sup>2</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique, I. XVIe-XVIIe siècle*, Gallimard, 1982, Tel, 1987, p. 48.

<sup>3</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 51.

toute clôture structurale, fournit au contre système de la fable mystique le dispositif de son expression, de sa diffusion, de son organisation. Michel de Certeau lui-même nous invite, malgré cette entrée en matière, à suivre cette voie, en définissant la fable comme lieu, son discours comme topique de l'égarement, son *medium* comme tableau qui regarde dont le modèle serait le *Jardin des Délices* de Jérôme Bosch et le support théorique la mystique du regard chez Nicolas de Cues.

Il ne s'agira pas ici d'explorer les marges psychotiques de la peinture, mais bien, depuis le sein même de l'institution religieuse de l'image, ce qui articule nécessairement, au moment de la transition du Moyen Âge vers la Renaissance, l'imagerie canonique à sa déconstruction mystique comme fable.

### Organisation d'une invisibilité : le polyptyque fermé

Lorsque ses volets sont fermés, le polyptyque de l'Agneau mystique des frères van Eyck ne laisse pas deviner son contenu. Le registre inférieur aligne, à la manière d'une iconostase, quatre personnages debout chacun dans son compartiment : à l'extérieur – les donateurs, au centre, imitant des statues – les deux saints Jean, Baptiste à gauche, l'Évangéliste à droite, anciens patrons de la cathédrale de Gand avant qu'elle ne soit dédiée à saint Bavon. Légèrement tournés vers le centre du retable, les pieux commanditaires, Jodocus Vijd et Lysbette Borluut, prient devant les statues des saints. Ce registre inférieur est celui du réel, de l'église même où se trouve le retable.

Au-dessus l'Annonciation nous introduit, du réel, à l'histoire religieuse, avec une scène centrale pour l'institution du christianisme : l'archange Gabriel porteur du message divin se tient à gauche, une branche de lys à la main, proférant en lettres dorées la salutation évangélique : « *Ave Maria | [gratia] plena dominus tecum* » ; symétriquement à lui, sur le panneau de droite, la Vierge, les mains croisées sur la poitrine, se détournant du livre qu'elle lisait posé contre la fenêtre, lui répond, sur la même ligne horizontale, avec des caractères inversés allant de la droite vers la gauche : « *Ecce ancilla d[omi]ni* ». Elle ne regarde pas l'ange, mais les yeux levés vers le ciel, elle reçoit le Saint Esprit, dont la colombe se tient sur sa tête.

Enfin, sur le registre supérieur du retable fermé, les prophètes Zacharie et Michée et au centre les sibylles de Cumès et d'Érythrée annoncent la venue du Christ.

Ces trois registres organisent l'invisibilité réelle du Christ : les donateurs ne voient que des statues de saint ; le monde païen préfigure *in aenigmate* et l'Annonciation annonce dans le seul suspens des lettres d'or ce qui ne sera révélé qu'une fois le panneau ouvert. La compartimentation de l'image par le jeu des panneaux du polyptyque souligne le statut fragmentaire, voilé de ce qui précède la vision mystique, et identifie le panneau de bois au mur qu'il faudra franchir pour y accéder.

Les frères van Eyck peignent le retable dans les années 1420. Il est placé le 6 mai 1432 sur l'autel de la chapelle du commanditaire, dans l'église qui s'appelait alors Saint-Jean.

### **Le mur, le voile, la nuée : topologie de l'image selon Nicolas de Cues**

En 1453, à la limite de l'Italie et de l'Autriche, Nicolas de Cues écrit le *De icona, de visione Dei*, improprement traduit par Agnès Minazzoli comme *Le Tableau*<sup>4</sup>, plus justement par Michel de Certaux comme *L'Image*<sup>5</sup>. Victor Stoichita a en effet montré comment la notion même de tableau ne s'instaurait que très progressivement au cours du XVI<sup>e</sup> siècle dans notre culture, qui est alors encore une culture de l'icône, où ce qui se tient devant nous n'est pas un objet qu'on regarde, déplace, manipule, mais une image qui s'impose à nous comme image de Dieu<sup>6</sup>.

Nicolas de Cues y développe sa théorie de la docte ignorance, qu'il applique au rapport qu'établit avec nous la présence devant nous d'une image, d'une icône, d'une représentation de la face de Dieu :

« O face trop belle dont, pour admirer sa beauté, ne suffit pas tout ce qu'elle donne à voir d'elle-même ! Dans toutes les faces on voit la face des faces voilée et en énigme. Et on ne la voit pas dans le dévoilement aussi longtemps que, au dessus de toutes les faces, on n'entre pas dans une sorte de secret et de silence profond, qui n'a rien à voir avec la science et le concept de face. Car il y a une

<sup>4</sup> Nicolas de Cues, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, trad. Agnès Minazzoli, Cerf, « La nuit surveillée », 1986 [2007, 2009].

<sup>5</sup> Michel de Certaux, *La Fable mystique. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle. II*, éd. L. Girard, Gallimard, NRF, 2013, « Le regard : Nicolas de Cues », p. 51sq. Michel de Certaux souligne la contemporanéité de Van der Weyden (cité nommément dans la préface du *De icona*), de Van Eyck et du Maître de Flemalle avec Nicolas de Cues (*op. cit.*, p. 65).

<sup>6</sup> Victor Stoichita, *L'Instauration du Tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Paris, 1993 ; Genève, 1999.

nuée, un brouillard, une ténèbre, ou ignorance, où pénètre celui qui cherche ta face, quand il saute par dessus toute science et tout concept, une nuée en dessous de laquelle ta face ne peut se rencontrer que voilée. C'est la nuée elle-même qui dévoile qu'il y a là une face au-dessus de tous les voiles<sup>7</sup>. »

L'image ne se manifeste pas d'emblée à nous : ce qu'elle donne à voir d'elle même ne suffit pas, sa beauté excède le visible immédiat. Le retable fermé indique cette insuffisance. Il nous montre une série de figures, des faces, mais la seule Face qui compte vraiment, celle de Dieu, se présente d'abord de façon voilée, avant de nous être révélée. Ce n'est que dans un second temps, après le franchissement de la nuée, dans la nuée même, qu'elle se révèle : *revelate videtur*, on la voit de façon révélée, sans voile et dans le mouvement de la révélation, on la voit dans le dévoilement.

Cette nuée, *caligo, tenebra, ignorantia*, fait référence à la nuée du Sinaï que Moïse franchit pour recevoir les Tables de la Loi :

« Puis Moïse monta sur la montagne. La nuée couvrit la montagne. La gloire de Yahvé s'établit sur le mont Sinaï, et la nuée le couvrit pendant six jours. Le septième jour, Yahvé appela Moïse du milieu de la nuée. L'aspect de la gloire de Yahvé était aux yeux des Israélites celui d'une flamme dévorante au sommet de la montagne. Moïse entra dans la nuée et monta sur la montagne. Et Moïse demeura sur la montagne quarante jours et quarante nuits<sup>8</sup>. » (Exode, XXIV, 15-18)

Ce qu'il n'a été alors donné qu'au seul Moïse de franchir et d'approcher, cela est accessible au chrétien par l'intermédiaire de l'icône. Mais ce franchissement implique une contradiction : il faut pour cela sauter par-dessus toute science et tout concept (*omnem scientiam et conceptum transilire*), car l'appréhension de Dieu est sensible, immédiate ; elle court-circuite les explications, les développements du savoir discursif. On accède directement à Dieu, on le comprend sans connaître le contenu de savoir auquel devrait correspondre cette

<sup>7</sup> Ma traduction. « *O facies decora nimis, cuius pulchritudinem admirari non sufficiunt omnia, quibus datur ipsam intueri. In omnibus faciebus videtur facies facierum velata et in aenigmate. Revelate autem non videtur, quamdiu super omnes facies non intratur in quoddam secretum et occultum silentium, ubi nihil est de scientia et conceptu faciei. Haec enim caligo, nebula, tenebra seu ignorantia in quam faciem tuam quaerens subintrat quando omnem scientiam et conceptum transilit, est infra quam non potest facies tua nisi velate reperiri. Ipsa autem caligo revelat ibi esse faciem supra omnia velamenta* » (Nicolai de Cusa *De visione Dei*, ed. Adelaida Dorothea Riemann, Hamburgi, F. Meiner, 2000, VI, §20-21).

<sup>8</sup> Traduction de la Bible de Jérusalem, Cerf, 1998. Dans la Vulgate : « *cumque ascendisset Moses operuit nubes montem | et habitavit gloria Domini super Sinai tegens illum nube sex diebus septimo autem die vocavit eum de medio caliginis | erat autem species gloriae Domini quasi ignis ardens super verticem montis in conspectu filiorum Israhel | ingressusque Moses medium nebulae ascendit in montem et fuit ibi quadraginta diebus et quadraginta noctibus* ». Les termes de la Vulgate, *caligo, nebula*, sont les termes repris par Nicolas de Cues. *Nubes* semble réservé à la nuée du Sinaï.

compréhension : c'est la docte ignorance, fondée sur la coïncidence des opposés<sup>9</sup> dans la vision de Dieu ; Dieu se révèle à la fois comme nécessité visible et comme impossibilité intellectuelle, il fait coïncider dans cette révélation Dieu comme nécessité et Dieu comme impossibilité.

La nouveauté du *De icona* consiste à identifier cette contradiction à un lieu, au lieu même de l'image, compris comme une enceinte qu'il faut briser pour y pénétrer :

« Et tu m'as insufflé vie, Seigneur, toi qui es la nourriture des grandes âmes, pour que je me fasse violence à moi-même, car l'impossibilité coïncide ici avec la nécessité. Et j'ai repéré le lieu où tu te trouves dans le dévoilement, un lieu entouré par la coïncidence des contradictoires. Et ce lieu est le mur du paradis, où tu habites, dont l'esprit sublime de la raison garde la porte : s'il n'est pas vaincu, l'entrée n'apparaîtra pas. Au delà donc de la coïncidence des contradictoires, on pourra te voir, mais en aucun cas en deçà. Si donc l'impossibilité est une nécessité dans ton regard, Seigneur, il n'est rien que ton regard ne voie<sup>10</sup>. »

L'image est un *murus paradisi*, elle est l'enceinte du jardin clos d'Eden, de l'*hortus conclusus*, non le jardin lui-même, mais le mur du jardin : *Et iste est murus paradisi*. Ce qui compte, c'est ce franchissement, la violence transgressive de cet accès : je me fais violence, je franchis la ceinture où coïncident les contradictions de la docte ignorance, je traverse le mur du paradis, je passe la porte que garde la raison, je fais apparaître, par force, le passage, *ingressus*. Tout se joue dans le basculement de l'en deçà à l'au-delà, du *citra* à l'*ultra*. Et cela se joue sous la forme d'un combat contre la raison, qui oppose à l'esprit les contradictions logiques de la vision de Dieu. Ce forçage mystique, clairement référé à la figure de Moïse pénétrant la nuée sur le Sinaï, s'inscrit dans une longue tradition théologique qui identifie l'image au Tabernacle biblique, avec son voile séparant le Saint, visible, du Saint des Saints, *a priori* soustrait au regard. Dans la *Hiérarchie céleste*, Denys recourait déjà à la métaphore du voile et au paradoxe d'une illumination qui passe par la dissimulation :

<sup>9</sup> Voir Christian Trottmann, « La coïncidence des opposés dans le *De Icona* de Nicolas de Cues », in *Nicolas de Cues penseur et artisan de l'unité*, dir. David Larre, ENS éditions, 2005, p. 67sq.

<sup>10</sup> « *Et animasti me Domine, qui es cibus grandium, ut vim mihi ipsi faciam, quia impossibilitas coincidet cum necessitate. Et repperi locum, in quo revelate reperieris, cinctum contradictorium coincidentia. Et iste est murus paradisi, in quo habitas, cuius portam custodit spiritus altissimus rationis, qui nisi vincatur, non patebit ingressus. Ultra igitur coincidentiam contradictorium videri poteris et nequaquam citra. Si igitur impossibilitas est necessitas in visu tuo, Domine, nihil est, quod visus tuus non videat* » (*De icona*, IX, §37).

« Il est en effet impossible que le rayon de la divine lumière ne nous illumine autrement qu'après s'être, sous la bigarrure des tentures sacrés, dissimulé pour notre élévation, et, avoir pris, par l'effet d'une paternelle Providence, un vêtement cohérent avec notre environnement familial<sup>11</sup>. »

La bigarrure des tentures sacrées, *ποικιλία τῶν ἱερῶν παραπετασμάτων*, désigne exactement la décoration des tissus tendus de la tente du tabernacle, tandis que la dissimulation du rayon divin, *περικεκαλυμμένην*, est identifiée à un travestissement par le vêtement, *διεσκευασμένην*. Nicolas de Cues n'invente donc nullement le dispositif, qui est formulé dès les commencements de la littérature mystique. Mais ce que Denys décrit comme une accommodation, comme une économie de l'image<sup>12</sup>, devient au XVe siècle expérience de la limite et de sa transgression, focalisation sur ce moment du franchissement qui n'est plus simplement identifié à une révélation, mais aussi à un combat contre la raison, à un forçage logique, à une rupture avec le discursif.

### L'ouverture comme seuil nuptial : de l'image au dispositif

Le polyptyque de l'Agneau mystique matérialise très concrètement ce dispositif, par l'ouverture des panneaux. Le centre du retable fermé expose, dans la galerie où se tiennent l'archange et la Vierge, entre eux, deux ouvertures, l'une à gauche donnant sur un extérieur urbain, peut-être la place même de Gand qu'on verrait depuis la cathédrale, l'autre constituant une simple niche équipée d'un lave-main, avec une serviette pendue perpendiculairement au mur. Au dessus du lave-main, une petite ouverture trilobée laisse filtrer une faible lumière : on comprend, par la disposition à droite derrière la Vierge d'une seconde pièce, que cette ouverture ne donne pas sur l'extérieur.

Autrement dit, entre le porteur du message divin et celle qui le reçoit, à la jointure par où s'ouvrira le retable vers la contemplation de l'agneau mystique, les frères van Eyck disposent le battement de l'ouvert et du fermé (le ciel et le voile de la serviette), du pur et de l'impur (la ville et le lave main), du profane et du sacré (colonne antique contre dentelle gothique de ce

<sup>11</sup> Je traduis. Καὶ γὰρ οὐδὲ δυνατὸν ἑτέρως ἡμῖν ἐπιλάμψαι τὴν θεαρχικὴν ἀκτῖνα μὴ τῇ ποικιλίᾳ τῶν ἱερῶν παραπετασμάτων ἀναγωγικῶς περικεκαλυμμένην καὶ τοῖς καθ' ἡμᾶς προνοίᾳ πατρικῆ συμφύως καὶ οἰκειῶς διεσκευασμένην. (*Περὶ τῆς οὐράνιας ἱεράρχιας*, chap. 1, §2, 121 b-c)

<sup>12</sup> Sur la notion byzantine d'économie, voir Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*, Seuil, 1996.

qui pourrait être un petit tabernacle de sacristie). L'œil s'arrête ainsi sur ce seuil et cette fente, dans l'entre-deux du passage, de la galerie au lieu de la chambre, où se tient l'Annonciation.

Une fois ouvert le retable, la fente révèle en haut le Christ en majesté bénissant, flanqué de la Vierge et de Jean Baptiste. Il s'agit bien du Christ : il porte le manteau rouge de l'incarnation et, disposé à côté de la Vierge, offrant à ses pieds une couronne, il s'inscrit dans la topique alors florissante des Couronnements de la Vierge : ceux de Fra Angelico à Florence, par exemple celui des Offices daté de 1434, ceux de Sano di Pietro à Sienne, par exemple celui de la Pinacothèque nationale peint en 1440, celui d'Enguerrand Quarton à Villeneuve-lès-Avignon en 1454, avec les mêmes manteaux rouges que celui de Gand<sup>13</sup>... La série a pour origine la mosaïque à fond d'or exécutée en 1140 dans l'abside de la basilique Sainte-Marie-du-Trastevere<sup>14</sup>, où le Christ accueille à son côté son Épouse mystique, identifiée par le texte qu'elle déroule devant elle à l'Épouse du Cantique des Cantiques : *Lava ejus sub capite meo, et dextera illius amplexabitur me*, Sa main gauche sous ma tête, et sa droite m'embrassera (Ct, 2, 6). Mais le livre du Christ porte *Veni electa mea et ponam in te thronum meum*, Viens mon élue, et je placerai en toi mon trône, une formule qui se trouve chez Barthélémy de Trente et Jacques de Voragine, et qu'on employait dans les chants liturgiques<sup>15</sup> : elle désigne alors la Vierge. Au-dessus du Christ, la main du Dieu paternel tient une couronne de feuillage destinée à couronner la Vierge-Épouse-Église. Sous les époux mystiques, une file de moutons figure le troupeau de l'Église, au centre duquel l'agneau mystique est auréolé de rouge. On trouve donc ici, préfigurant le dispositif du polyptyque de Gand, l'association du couronnement de la Vierge et de l'allégorie de l'agneau mystique. Au Trastevere, le Christ n'est pas encore tourné vers la Vierge, comme cela se généralisera dans les *Couronnements de la Vierge* du XVe siècle. Impérial, il fait face au spectateur, comme celui des frères Van Eyck :

<sup>13</sup> Voir sur Utpictura18 les notices B1043 à B1045.

<sup>14</sup> Notice B1046.

<sup>15</sup> « *advenit ejus Filius cum multitudine angelorum, hac voce eam ad se invitans : Veni, electa mea, ponam in te thronum meum, qui concupivi spem tuam.* » (son Fils est venu avec la multitude des anges, l'invitant près de lui avec ces mots : Viens, mon élue, je placerai en toi mon trône, moi qui ai désiré ton espoir). On retrouve la formule à quelques variantes près dans Jacques de Voragine : « *Iam prior ipse Ihesus inchoavit et dixit : Veni, electa mea, et ponam in te thronum meum, quia concupivi speciem tuam.* » (Et le premier Jésus commença et dit : Viens, mon élue, et je placerai en toi mon trône, car j'ai désiré ton image). Voir Barbara Fleith, « Le compilateur Jacques de Voragine, in *De la sainteté à l'hagiographie : genèse et usage de la Légende dorée*, dir. B. Fleith et F. Morenzoni, Droz, 2001, p. 63. On rencontre également *ponam te in thronum meum*, je te placerai sur mon trône, *lectio faciliior*.

la disposition des figures suffit à signifier cette intronisation, à laquelle Jean Baptiste est associé comme figure de l'agneau mystique.

En effet, l'agneau mystique est extrapolé d'une exclamation qu'on trouve au début de l'Évangile de Jean : « ... il vit Jésus venant à lui, et il dit : Voici l'Agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde » (*ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi*, Jn 1,29). Jean Baptiste prêchant ses disciples dans le désert leur signifie par cette vision de Jésus qu'il n'est pas lui-même le Messie, se contentant de l'annoncer *in enigmatè* par sa prédication.

Dans le retable de Gand, la présence de Jean à côté du Christ et de la Vierge insiste à nouveau sur le seuil que l'image invite à franchir, et sur la violence contre la raison qu'implique ce franchissement : Jean demeure dans le discours, son livre ouvert sur ses genoux le place du côté du texte, en deçà de la *contradictorium coincidentia*<sup>16</sup>. Mais de l'index il indique la vision de Dieu, c'est-à-dire le saut à faire, d'un compartiment du polyptyque à l'autre, de sa prédication vers le face à face mystique. Les frères Van Eyck mobilisent ici une autre topique, qui est celle de l'*Ecce agnus dei*. On peut citer, après eux, celui de Giovanni di Paolo, exécuté vers 1455-1460, où Jean et ses disciples se tiennent sur un carré de désert, tandis que Jésus apparaît sur un autre carré, en face d'eux. Entre ces zones, ces territoires, court une bande plus sombre, une dépression du sol encore plus neutre que le désert, une défaillance de la texture même de la représentation. Jean indique le saut à faire, par l'œil, d'une zone à l'autre, ce franchissement qu'exacerbent les compartiments du polyptyque, et sur lequel insiste Nicolas de Cues. Chez Dirk Bouts, le Christ se tient carrément sur une île du Jourdain, de sorte que la vision préfigure son baptême par Jean.

Dans le polyptyque de Gand, la vision est celle d'un *agnus* littéral, autour duquel se déploient, en étoile, les fidèles venus l'adorer. Tous les commentateurs<sup>17</sup> soulignent l'architecture encyclopédique médiévale de cet étoilement : les frères van Eyck n'ont pas

<sup>16</sup> L'inscription au-dessus de la tête de Jean le présente ainsi : « *Hic est Baptista Johannes, major homine, par angelis, legis summa, Evangelii sacio [sanctio?], Apostolorum vox, silentium prophetarum, lucerna mundi, Domini testis* », voici Jean Baptiste, plus grand que l'homme, l'égal des anges, somme de la Loi, sanctification de l'Évangile, voix des Apôtres, silence des prophètes, lumière du monde, témoin du Seigneur.

<sup>17</sup> Voir Valentin Denis, *Van Eyck*, Arnaldo Mondadori, Milan, 1980, Fernand Nathan, 1982, p. 58 ; James Snyder, *Northern Renaissance Art*, Harry N. Abrams, New York, 1985, p. 92 ; Cyriel Stroob et Maurits Smeyers, « Hubert et Jean van Eyck », *Les Primitifs flamands et leur temps*, La Renaissance du livre, 2000, p. 300-301...

représenté une foule bigarrée de spectateurs, mais disposé des groupes homogènes, à la manière de syntagmes dont l'enchaînement fait sens comme totalité du monde. En partant de la gauche et en tournant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, on reconnaît d'abord les prophètes juifs avec leurs turbans et leur barbes à deux pointes imitant la forme des tables de la Loi. Agenouillés devant eux, les écrivains païens tiennent leur livre. A droite, toujours au premier plan, on passe aux douze apôtres en robe de bure, derrière lesquels se tiennent, en grand habit, les Pères de l'Église et les saints, saint Étienne, premier martyr, portant devant lui, dans sa chasuble, les pierres avec lesquelles il fut lapidé, et derrière lui, plus à droite, saint Liévain, évangéliste des Flandres et patron de Gand, tenant dans une pince sa langue arrachée. Au fond à droite, arborant leur palme, les femmes martyrs, et leur faisant face à gauche, les hommes, d'abord les ecclésiastiques, et derrière eux les moines, reconnaissables à leur tonsure ; enfin, les simples laïcs émergent du buisson des roses du martyre.

On est immédiatement frappé de ce qu'ils ne regardent pas l'agneau mystique. Ce ne sont pas des spectateurs autour d'une scène : ils sont là non pour voir, mais par état, c'est-à-dire pour être vus. Dieu les voit : l'agneau mystique d'abord, et le Christ couronnant au dessus de lui, l'un et l'autre peints de face, dardant du centre figé de leurs pupilles impassibles le regard de Celui qui voit tout, *omnia videntis*, omnivoyeur.

### **La fable mystique, entre icône et scène**

Si nous revenons au *De icona* de Nicolas de Cues, nous comprenons désormais que son sous-titre, *de visione dei*, n'indique pas tant la vision que nous pouvons avoir de Dieu que la vision que Dieu exerce sur nous. C'est sur quoi insiste la préface du *De icona*. Nicolas de Cues s'y adresse aux moines de Tegernsee, à qui il envoie, en même temps que son ouvrage, un tableau représentant la Sainte Face, *icona Dei* :

« Je n'ai rien trouvé de plus convenable à mon dessein que l'image d'un omnivoyant dont le visage est peint avec un art si subtil qu'il semble tout regarder à l'entour. [...] tenez-vous à égale distance autour d'elle et regardez-la : de quelque côté qu'il l'examine, chacun de vous fera l'expérience d'être comme le seul à être vu par elle. [...] Sachant l'image toujours fixe et immobile, il s'étonnera du mouvement de ce regard immobile. S'il fixe les yeux sur elle et fait le parcours de l'ouest à l'est,

il découvrira que l'image attache continuellement sa vue sur lui et qu'elle ne le quitte pas davantage s'il fait le parcours inverse<sup>18</sup>. »

Les moines sont invités à un exercice : ils tourneront autour du tableau, et ils constateront que les yeux du portrait, quoique parfaitement fixes, leur donneront l'illusion de tourner en même temps qu'eux, de les suivre du regard.

Au travers de cet exercice, une lutte semble s'engager entre l'affirmation d'une subjectivité, d'une singularité regardante et la puissance fascinante de la face à quoi semble se résumer l'image : face de Celui qui, qui que je sois, où que je sois, me regarde. La vision de Dieu est concurremment subjective (je le regarde en tournant autour) et objective (*omnia videntis visio*, ça me regarde), elle reçoit l'illumination et elle produit, à sa périphérie qu'elle parcourt, l'image en tant que regard vu. Ce rayonnement circulaire de la fascination visionnaire, qui émane et darde d'un centre ses rayons, se retrouve dans l'Agneau mystique de Gand et s'y manifeste par l'épiphanie du Saint-Esprit en haut au centre du panneau, projetant à la manière d'une Pentecôte ses rayons dorés sur les personnages disposés en étoile autour de l'agneau. La projection est redoublée, sous la mandorle céleste, par le jet du sang de l'agneau dans la coupe eucharistique de l'autel, et répétée encore en bas par le jaillissement de la fontaine. Quand le fidèle entre dans l'église, le bénitier, le baptistaire l'accueillent de leur eau, l'autel lui fait face, et la lumière des vitraux le surplombe : l'espace ici décrit est celui de l'église et l'événement est l'Eucharistie. Le panneau représente à la fois, statiquement, la communauté de l'Église, étoilée en compartiments constituant ses ordres, ses catégories, et, dynamiquement, le chemin du fidèle dans l'église, de son entrée en bas vers la communion qu'elle propose au centre et la révélation qu'elle promet en haut. Un chemin se dessine donc à la ligne médiane de l'image, sur la coupure du polyptyque, là où il s'ouvre et se referme. Devant l'autel, les deux anges agitant leur encensoir identifient le lieu de l'autel au Saint des Saints, dont l'entrée est protégée par les deux chérubins du propitiatoire. Derrière, la croix et la colonne de la flagellation, instruments de la Passion, désignent ce centre comme épreuve, violence du passage.

Le *De icona* de Nicolas de Cues est tendu entre ces deux conceptions de l'image : l'ancienne identifie l'image à une vision objective de la communauté de l'Église ; la nouvelle, qui triomphera avec l'invention de la perspective scénique (le *De pictura* d'Alberti date de

<sup>18</sup> Nicolas de Cues, préface du *De icona*, trad. Michel de Certaux, *La Fable mystique. 2, op. cit.*, p. 71-72.

1436), fait advenir l'image au terme d'un cheminement dans l'église vers la vision, après l'avoir confrontée à l'épreuve de l'écran, à cette traversée de la ceinture où, selon l'expression de Nicolas de Cues, coïncident les contradictoires. Ce que Nicolas de Cues imagine ici identifie l'image à une fable mystique, à la narration et au déploiement d'un parcours, dont l'horizon est l'avènement d'un dispositif de représentation, la mise en espace d'un système des regards : s'y rencontrent en effet la révélation du regard divin et le cheminement du regard mystique. Michel de Certeau met en évidence, dans cette conjonction des regards, la topologie géométrale d'un espace qui est à la fois de vision et d'intellection :

« Le regard du tableau constitue un *point*. [...] Il y a donc génération d'un espace grâce aux lignes égales tirées à partir du point<sup>19</sup>. Équidistants du tableau, les moines représentent cette propriété. Ils font le demi-cercle. Il construisent une figure mathématique en vue d'opérations de l'esprit<sup>20</sup>. »

Dans cet espace mystique de l'image, nous reconnaissons aussi bien l'expérience imaginée par Nicolas de Cues, marcher en cercle autour de l'image de Dieu, dont le regard, quoique fixe sur le dessin ou la peinture, semble nous suivre, que la révélation de l'agneau mystique dans le retable de Gand, disposant ses figures depuis le point fixe du regard de face, celui du Christ en majesté et celui de l'agneau. Ce n'est pas encore l'espace optique de la scène, mais c'est déjà un espace qui se déploie comme représentation et s'organise comme enceinte à franchir, comme cheminement du vague, du nébuleux de l'en deçà vers la révélation, la lumière, dans un espace au delà, restreint, circonscrit, irréel. La bordure réelle de l'image entre ainsi dans la disposition intrinsèque de l'icône : l'espace de l'icône n'est plus l'image seule envoyée par Nicolas de Cues à ses correspondants de l'abbaye de Tegernsee ; il inclut, comme assise géométrale de la ceinture symbolique où coïncident les opposés, le cheminement circulaire par lequel la préface du *De icona* accompagne cet envoi. Dans ce dispositif, les moines ne sont pas encore les personnages d'un tableau, mais déjà la propriété topologique de ce tableau, c'est-à-dire ce jeu de « génération d'un espace grâce aux lignes égales tirées à partir d'un point » d'où émergera la scène classique, avec son point focal unique, ses frontières de la rampe et des coulisses (héritières de la nuée, du mur mystique qu'il faut franchir), et sa liaison

---

<sup>19</sup> Comprendre : les lignes tirées entre le tableau de la Sainte Face et chacun des moines tournant autour du tableau, en arc de cercle.

<sup>20</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique, II, op. cit.*, p. 80.

muette, mais profonde, avec le parterre qui ne la regarde qu'à la condition que la représentation le nie.

Ainsi la fable mystique joue, dans la genèse de l'image moderne, son rôle de conjointure et de supplément : expérience excentrique, déraillement mystique de la vision de Dieu qu'elle subjective, qu'elle hypostasie au moment obscur du passage plutôt qu'à son accomplissement lumineux, elle assure par le dispositif qu'elle déploie le passage de l'icône théologique à la scène du tableau.

**Résumé :** Il ne devrait pas y avoir de place pour l'image dans la fable mystique, qui, à l'opposé de l'icône, se constitue comme défaut de présence et résistance à la représentation. Pourtant Michel de Certeaux dégage un lieu de la fable et l'identifie à un tableau qui regarde. On s'attache ici, à partir d'une comparaison entre le polyptyque de l'Agneau mystique des frères Van Eyck (1420-1430) et le *De icona* de Nicolas de Cues (1453), à montrer comment l'image mystique prépare, plutôt que le cadre technique du tableau, l'avènement sémiologique de la scène. Elle organise d'abord un trajet, un franchissement, dont l'objectif est la coïncidence des contradictions, c'est-à-dire le dépassement de la logique discursive ; elle institue ensuite une vision, qui n'est pas encore un regard, mais plutôt l'omnivoyure divine à laquelle vient correspondre la vision du fidèle ; elle introduit enfin, depuis ce jeu circulaire de la vision, la circonscription d'un espace de la représentation, jouant un rôle essentiel dans la pré-modélisation du dispositif scénique classique.

**Abstract :** The image should not interfere with the mystic fable, which, unlike the icon, manifests itself as a lack of presence and a resistance to representation. However Michel de Certeaux insists on the mystic fable as an operative device which leads him to consider it as a place preferably to a discourse, and to identify it as a staring picture. This paper argues, from a comparison between the Van Eyck brothers' *Mystic Lamb* (1420-1430) and De Cues' *De Icona* (1453), that what is foreshadowed by the mystic image is not essentially the technical frame of the picture, but rather the semiological advent of the scene as an apparatus. The mystic image first sets up a path, a border-crossing, the aim of which is the coincidence of contradictions, thus prevailing over the discursive logic. By those means it establishes a vision,

which is not yet the spectator's, but rather God's, gazing from everywhere, a vision to which the believer's vision corresponds. And finally, from that circular play of vision, it outlines the stage of representation and plays an essential role in fore-modeling the scenic operative device.

Mots clefs : Van Eyck – Nicolas de Cues – image – coïncidence des contradictions – vision – agneau mystique – couronnement de la Vierge – dispositif scénique