La perspective
Analyse conceptuelle

Sommaire *(Cliquer sur le titre pour accéder au paragraphe)*

****

I. Définition et position des problèmes. 1
II. La perspective, articulation de la science et de la technique. 2
III. La perspective, une vision artificielle. 5

****

I. Définition et position des problèmes.

« Perspective » : « art de représenter les objets sur une surface plane, de telle sorte que leur représentation coïncide avec la perception visuelle qu'on peut en avoir, compte tenu de leur position dans l'espace par rapport à l'oeil de l'observateur », nous dit le dictionnaire. La perspective est une technique de représentation qui apparaît à la Renaissance, lorsque l'art pictural rencontre la science de la vision. Le mot existe déjà mais, issu du substantif latin *perspectiva* qui traduit le grec *optiké*, il signifie « vision distincte » ou « vision directe », c'est-à-dire la vision qui nous met en relation avec les choses. Ainsi, on appelle *perspectiva naturalis* la science de la vision, de notre perception visuelle naturelle des choses. Et l'on nomme *perspectiva artificialis* la technique picturale, la méthode de représentation fondée sur la science de la vision.
Comprendre la perspective, c'est donc dans un premier temps mettre au jour une certaine relation de la technique picturale et de la science. **La perspective est venue résoudre un problème technique de représentation :** pour représenter les choses telles qu'elles nous apparaissent lorsque nous les percevons, il faut, sur une surface plane (la toile, le manuscrit, le mur), suggérer une troisième dimension absente, à l'aide de procédés techniques. Il faut montrer comment la science, c'est-à-dire l'optique et sa dimension géométrique, a appuyé, légitimé, le procédé d'illusionnisme perceptif mis au point par les peintres. Cependant, il n'est pas sûr que la perspective artificielle se fonde entièrement sur une science de la vision déjà pleinement constituée : dans une certaine mesure, on remarque également que le savoir-faire des peintres anticipe les fondements d'une science à venir. Il faut enfin se demander dans quelle mesure l'alliance de la technique picturale et de la science de la vision résout totalement le problème de la représentation tel qu'il se pose à la Renaissance.

C'est précisément ce projet de représentation des choses telles qu'on les perçoit qu'il faut interroger dans un second temps. On admet couramment qu'à la Renaissance, l'art se détourne du surnaturel, son objet exclusif depuis les origines, pour se tourner vers le nature : il s'attacherait à donner à voir non plus l'invisible mais le visible, non plus le monde tel que nous le concevons, mais tel que nous le percevons, tel qu'il nous apparaît. Le projet pictural de la Renaissance serait réaliste, si l'on entend par là le souci de

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

Fichier généré pour Visiteur (), le 31/05/2021

Culture Générale

La perspective

Analyse conceptuelle

représenter le plus fidèlement possible la réalité qui nous entoure, de l'imiter parfaitement. Ainsi, **la signification de la perspective déborde largement le problème technique :** au-delà de la compétence technique exigée et de son fondement scientifique, il faut évaluer le projet même de reconstruire la vision naturelle par l'artifice d'une représentation. L'image née du procédé de la perspective nous semble si naturellement conforme à notre perception visuelle que nous ne nous demandons pas dans quelle mesure cette conformité repose sur une certaine idée de la vision, résultat d'une construction de l'esprit.

Pourquoi la représentation appuyée sur la perspective fait-elle illusion ? Est-ce parce qu'elle reproduit notre perception visuelle ou est-ce parce qu'elle répond à nos attentes préconçues sur ce que doit être une image perçue ? Avec la perspective, la Renaissance découvre-t-elle la représentation exacte de l'espace perçu par la vue ou bien s'agit-il de la représentation d'une certaine conception de l'espace ? Si la perspective ne rend pas le naturel de la vision et n'est que le produit d'une conception culturelle, historique de la vision, alors elle apparaît comme une mise en évidence de l'historicité de la représentation.

II. La perspective, articulation de la science et de la technique.

D'après les récits de Manetti, Filarète ou Vasari, c'est l'architecte florentin, Filippo Brunelleschi (1377-1446), qui dévoile la perspective vers 1415, avec deux *tavolette*, tableaux de petite dimension représentant respectivement le baptistère San Giovanni et la Piazza della Signoria à Florence. Les *tavolette* sont perdues, mais décrites précisément par Manetti. Elles constituent le « mythe d'origine » de l'histoire de la perspective, à cause de leur influence sur les peintres florentins, italiens et plus largement, européens. Il ne s'agit pas d'une invention : la perspective telle qu'on la trouve théorisée dans le traité d'Alberti, *Della Pittura* (*De la peinture*) (1435), est l'aboutissement d'une lente maturation technique, dans les ateliers des peintres du *Trecento*. C'est avant tout un savoir-faire artisanal, anonyme, mûri par l'expérience. Ainsi dans le Nord, la peinture de Jan Van Eyck, par exemple, témoigne que les primitifs flamands du début du XVè siècle étaient parvenus à la perspective sans s'appuyer directement sur les théoriciens italiens, par l'épanouissement des savoir-faire dans les ateliers.

Il faut néanmoins examiner cette « démonstration » de la perspective par Brunelleschi : pourquoi les théoriciens italiens y ont-ils vu une « première fois » fondatrice ? La première *tavoletta* représente le baptistère *San Giovanni* selon un dispositif qui permet de faire coïncider la peinture avec l'édifice réel : la *tavoletta* est percée d'un trou de visée par lequel le spectateur fixe le baptistère avec un oeil ; il présente un miroir en face du trou, occultant la vision directe de l'édifice mais découvrant dans le reflet, l'image peinte au revers de la *tavoletta*. La peinture se substitue à l'édifice avec une telle précision que l'expérience visuelle de la réalité et celle de sa représentation se substituent exactement.

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

« On croyait voir la réalité même », s'exclame Manetti[1]. Ainsi le tableau est-il « démontré », ainsi se révèle cet art qui permet de construire sur une surface plane l'image d'un objet en volume, cet art qui permet de substituer à l'espace réel, l'espace du tableau.

Et c'est précisément pour cela que la démonstration de la perspective par Brunelleschi déclenche l'enthousiasme : depuis l'époque de Giotto et Duccio, les peintres, dans leur volonté de rendre les choses telles que nous les percevons, affrontent le problème de la création de l'espace d'un tableau. Si l'on veut faire de la représentation le reflet fidèle de notre réception sensible du monde visible, il faut créer artificiellement sur la surface la profondeur d'un espace à trois dimensions. Jusqu'alors, les représentations picturales privilégient les qualités narratives de l'image. Le tableau a sa logique propre, très éloignée de celle de l'espace dans lequel nous nous mouvons : il est la transposition d'une connaissance conçue du monde, où les hiérarchies religieuses et sociales sont converties en échelle physique (les dieux sont plus grands que les saints, les rois plus grands que leurs sujets ...) et où un même personnage peut apparaître plusieurs fois. **A la Renaissance, le tableau n'est plus le simple support d'une mise en scène mais la représentation de l'espace.** Ainsi la deuxième *tavoletta* de Brunelleschi, qui représente la place et le palais de la Seigneurie à Florence est particulièrement intéressante car elle n'a pas pour motif un édifice mais d'abord un espace. Brunelleschi, dont on peut préciser ici qu'il n'est pas peintre mais architecte, dévoile ainsi une nouvelle méhode qui permet de construire une représentation rigoureuse, non seulement des objets, des corps, mais aussi et surtout de l'espace lui-même. Et ceci par un renversement de la relation entre l'espace et les corps représentés : là où la peinture des Anciens montre un espace constitué par les corps, la perspective permet de représenter un espace occupé par des corps.

Certes, les grands peintres du *Trecento* parvenaient déjà à donner aux objets représentés la disposition, les diminutions nécessaires pour produire l'illusion des trois dimensions, d'une profondeur au-delà de la surface du tableau. Mais l'illusion était imparfaite. La perspective telle que « l'invente » Brunelleschi permet de fixer une règle exacte et infaillible donnant l'impression d'un espace unifié parfaitement fidèle à l'expérience visuelle.

C'est la codification de cette règle qui provoque la rencontre de la technique picturale et de la science. L'optique géométrique et la science de la vision fournissent une légitimation scientifique au projet pictural de la Renaissance : faire de la représentation le dévoilement de ce qui est. Cependant, ces processus de légitimation sont complexes.

La perspective n'est pas une application stricte de l'optique géométrique euclidienne, dont elle contredit un des postulats : là où le VIIIè théorème de *L'Optique* établit que la grandeur apparente des objets diminue proportionnellement à l'angle de vision, les théoriciens de la perspective affirment que les grandeurs apparentes, c'est-à-dire celles peintes sur la toile, sont inversement proportionnelles aux distances, ce qui impose une loi de décroissance beaucoup plus rapide que celle qui repose sur le théorème d'Euclide. En

[1] *Vie de Filippo Brunelleschi*, in *Filippo brunelleschi 1377-1446*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 68

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.
Fichier généré pour Visiteur (), le 31/05/2021

Culture Générale

La perspective

Analyse conceptuelle

fait, la géométrie dont dépend la perspective, les concepts mathématiques sur lesquels elle repose, comme celui d'un système de droite concourant à l'infini, n'existent pas encore : il faut attendre le XVIIè siècle et les démonstrations de Guidobaldo del Monte et Desargues, ce dernier posant les fondements de la future géométrie projective. Alberti, même s'il affirme la posséder, ne peut donc pas donner la démonstration mathématique de la perspective, et ceci parce que loin de se fonder sur la géométrie projective, elle l'anticipe.

De même, il faut examiner attentivement comment la *perspectiva artificialis* puise sa légitimité dans la *perspectiva naturalis*, la science de la vision. Jusqu'à la Renaissance, si cette science analyse minutieusement les propriétés du visible et les phénomènes de la vision, elle ignore le problème de la représentation en peinture : cet artisanat servile ne l'intéresse pas. Cette situation de mépris, d'indifférence ou d'ignorance réciproque cesse avec la promotion de la peinture au rang d'art libéral par les humanistes de la Renaissance : la peinture cesse d'être une routine pour devenir un savoir-faire rationnel. Ainsi l'ouvrage d'Alberti est nourri de mathématiques et d'optique. Cependant, il occulte la plupart des questions abordées par l'optique pour n'en retenir qu'un modèle très simplifié de la vision. L'optique médiévale aborde en effet un grand nombre de questions fort complexes, entrecroisant la psychologie de la perception et la philosophie de la nature : la physiologie de l'oeil et la vision binoculaire, la distinction entre la vision directe et vraie et celle qui, réfléchie, ne permet de voir qu'une illusion, les aspects du visible qui, par l'oeil, passent au sens commun (couleurs, propriétés spatiales, beauté, ressemblance, nombre ...), la définition de la nature du processus visuel (rayon visuel émis par l'oeil allant sentir les choses ou rayon émanant des choses pour atteindre l'oeil ?). Appliquer cette science aux problèmes de représentation rencontrés par le peintre ne peut se faire qu'au prix d'une extrême simplification. Ainsi, Alberti retire de sa connaissance de l'optique l'idée que la vision s'effectue selon une pyramide de rayons, c'est-à-dire par des lignes géométriques qui relient la surface de l'objet vu à l'oeil du spectateur, où se trouve la pointe de la pyramide. Ce modèle de la vision permet de faire du tableau une coupe perpendiculaire prise en un endroit de cette pyramide de rayons. Tous les procédés constructifs découverts à la Renaissance reviennent à ce modèle de l'intersection de la pyramide visuelle : on parle de projection centrale ou linéaire. L'image qui en résulte se caractérise par l'existence d'une ligne d'horizon à hauteur d'oeil, lieu des points de convergence (ou de fuite) des droites parallèles coupant le plan du tableau. La science du peintre réside donc dans le procédé géométrique qui permet de représenter sur la surface plane du tableau les choses telles qu'elles seraient peintes par les rayons de la pyramide visuelle. Cela constitue pour les hommes de la Renaissance la preuve de la vérité de la perspective, sa base scientifique : la perspective est *costruzione legittima* (construction légitime).

Cependant, les inventeurs de la perspective eux-mêmes sont conscients que la perspective n'est pas une représentation absolument fidèle du réel : tout au plus est-elle pensée, grâce à ses règles, comme l'approximation, et non la copie, la plus naturelle de la réalité perçue.
Tout d'abord, puisque la pyramide n'a qu'un seul sommet, l'oeil de la perspective est un oeil artificiel, réduit à un point mathématique. De plus, cet oeil doit être immobile pour que la projection pyramidale s'effectue sur un seul plan. En toute rigueur, il ne faudrait

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

regarder un tableau construit en perspective que d'un oeil et du point décidé par la construction, comme en témoigne le petit trou au revers du tableau de Brunelleschi : c'est le point de vue. Les peintres s'arrangent donc pour que la vision naturelle du tableau, celle d'un spectateur qui pourrait se déplacer et le regarder avec ses deux yeux, s'approche le plus possible d'une vision monoculaire et immobile. Il faut notamment éviter un angle de vision trop large, qui provoquerait des distorsions et empêcherait d'identifier ce qui est représenté. C'est d'ailleurs sur cette distorsion, voulue, que reposent les anamorphoses, célèbres au XVIIè siècle : celui qui regarde le tableau de face ne peut reconnaître le motif représenté car celui-ci est construit selon un angle de vision qui excentre le point de vue ; il faut donc se décaler du tableau pour coïncider avec ce point de vue et reconnaître ce qui est représenté.

De plus, si la perspective s'applique aisément aux corps limités par des arêtes rectilignes, cela devient beaucoup plus complexe lorsqu'il s'agit de surfaces courbes et irrégulières, les formes vivantes par exemple, ou lorsqu'il s'agit des couleurs et des lumières. Une perspective dite « aérienne » vient donc compléter la perspective géométrique : la maîtrise des couleurs et des valeurs permet de mieux indiquer les reliefs, les transitions fluides entre les formes ; l'emploi de dégradés qui affaiblissent les contrastes permet de mieux rendre l'évanouissement des contours et l'affaiblissement des teintes avec la distance.

Pour autant, **la conscience des limites de la perspective ne conduit pas à récuser son pouvoir représentatif :** il s'agit toujours, par ce procédé, de produire une représentation au plus près des propriétés concrètes du visible. La perspective est ainsi porteuse d'un projet qui excède les limites de la technique et des bases scientifiques de celle-ci. Il convient d'interroger ce projet qui assigne à la perspective la tâche de reconstruire artificiellement, par une représentation, la vision naturelle.

III. La perspective, une vision artificielle.

La perspective permet de construire une représentation qui provoque une illusion : on a l'impression de voir à travers le tableau, comme s'il disparaissait et qu'on avait réellement devant soi l'espace des choses visibles, dans sa profondeur. On peut s'interroger sur les motifs de cette impression subjective : ne sont-ils pas eux-mêmes subjectifs ? L'espace représenté par la perspective fait-il illusion parce qu'il reproduit l'expérience visuelle, parce qu'il est un double de l'image reçue par la rétine ? Ou bien parce qu'il répond à nos attentes intellectuelles sur ce que doit être un espace visuel, parce qu'il vient solliciter une habitude, une culture visuelle et qu'en ce sens il est déterminé par une historicité de la représentation ?

La première position fait l'objet d'un consensus tacite dans l'histoire de l'art jusqu'au début du XXè siècle. Si la construction inventée par Brunelleschi est appelée *costruzione legittima*, c'est parce qu'elle apparaît adéquate non seulement à la règle de la projection géométrique mais encore à la pure expérience sensorielle visuelle. Une telle légitimation de la perspective repose en outre sur un principe esthétique : l'art comme imitation (*mimesis*) des formes naturelles. Il faut attendre la fin du XIXè siècle et le progressif

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

Fichier généré pour Visiteur (), le 31/05/2021

Culture Générale

La perspective

Analyse conceptuelle

abandon de la notion d'imitation comme règle esthétique fondamentale pour que la remise en question de l'évidence de la perspective voit le jour.

Les travaux du mathématicien G. Hauck, professeur de géométrie descriptive, jouent un rôle décisif. Il dénonce pour la première fois une discordance entre la vision naturelle et la représentation perspective en montrant que l'incurvation rétinienne qui caractérise la première n'a aucun correspondant dans la seconde. De plus, il décèle dans les représentations des plafonds ou des sols de certaines fresques pompéiennes des schémas perspectifs différents de celui de la Renaissance et néanmoins construits selon des règles mathématiques. Cette découverte géométrique permet de cesser de considérer la perspective comme un système purement naturel de représentation. On ne peut plus opposer la perspective de la Renaissance comme la représentation exacte de l'espace, aux formes de représentation antérieures, fausses, incertaines, balbutiantes. **La perspective renaissante devient, comme les autres représentations de l'espace, une affaire de style.**

Dès lors, l' « invention » de la perspective par Brunelleschi doit être considérée comme le dernier acte d'un processus historique, le résultat de tâtonnements et de procédés qui ne dépendent pas seulement de choix techniques mais aussi stylistiques et intellectuels et qui témoignent d'un passage graduel du Moyen Age à la Renaissance. **Beaucoup plus qu'un souci de représenter adéquatement l'espace visuel, n'est-ce pas, par l'adoption du point de vue unique, la cohésion et la logique de la composition, une exigence d'unité stylistique qui anime l'emploi de la perspective à la Renaissance ?**

C'est ce qu'établit Erwin Panofsky dans un article paru en 1925 : *La perspective comme forme symbolique*. Il y affirme le caractère symbolique et non réaliste de l'espace perceptif **: la représentation perspective fonctionne non comme une imitation mais comme un symbole,** c'est-à-dire un signe attaché de manière nécessaire à ce qu'il signifie. La représentation perspective ne reproduit pas l'espace que le sens de la vue nous montre, elle le signifie : elle est un signe construit selon des exigences intellectuelles, selon une certaine conception de l'espace, qui renvoie de manière non arbitraire à l'espace visuel. **La représentation perspective est illusionniste parce qu'elle vient se loger dans une attente, un réceptacle culturellement déterminés.** Elle fabrique un monde soumis aux lois que l'intelligence humaine lui assigne, elle n'est pas reproduction mais recréation de la réalité, non pas ressemblance mais vraisemblance: **la représentation n'est pas un reflet mais une construction.**

La découverte du caractère relatif de la représentation perspective permet ainsi de dégager l'historicité de la représentation : chaque période artistique ne propose-t-elle pas une représentation de l'espace qui exprime les connaissances, les catégories de pensée qui caractérisent la vie d'une société à une époque donnée ? N'est-ce pas ainsi qu'il faut éclairer les ruptures apparues dans l'art au XXè siècle ? La perspective est devenue aujourd'hui une « seconde nature » perceptive. Nous sommes entourés d'images graphiques, photographiques, soumises aux mêmes règles que la perspective de la Renaissance. Et en même temps, depuis le début du XXè siècle, la peinture dite moderne s'affranchit de la représentation perspectiviste. Ne peut-on pas interpréter cet affranchissement comme la démolition d'une conception de l'espace qui laisse la place à une intuition nouvelle de la spatialité ? Dans les tableaux de Cézanne, Van Gogh, Gauguin,

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

La perspective

Analyse conceptuelle

Matisse, … l'œil ne s'y retrouve plus. La peinture moderne fait subir aux formes représentées un écart, un décalage, comme si la représentation désormais était faite pour n'être pas reconnue. La perspective est disloquée, la représentation de la profondeur est perdue, et avec elle la disposition ordonnée des objets représentés. L'espace ne s'étend plus devant nous : la surface du tableau déborde d'un monde sans dessus dessous, où les objets se montrent de tous les côtés à la fois, où l'on voit à travers les murs, un jardin derrière une maison. On appelle cela le cubisme, mot inventé en 1907 devant un paysage de Braque (*Maisons à l'Estaque*). On peut voir dans cette représentation qui rompt avec la perspective l'expression d'une conception nouvelle de la spatialité, celle d'un espace mouvant, non clos dont on trouve alors les échos en poésie et en musique et qui témoigne d'une époque nouvelle.

C. Gornet et S. Le Diraison

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.
Fichier généré pour Visiteur (), le 31/05/2021