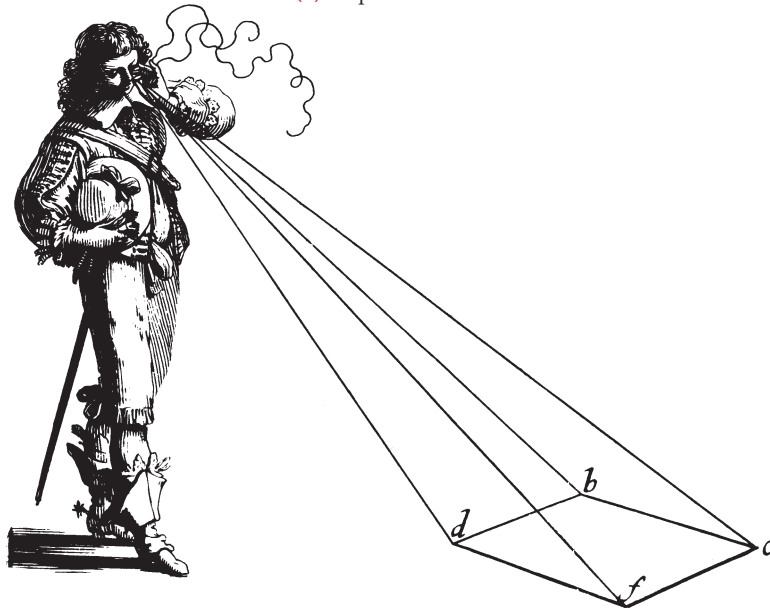


Petite histoire de la perspective à la Renaissance

Bibliographie :

- | | | |
|-----------------------------------|---------------------|------------------------|
| - (1) Les dessous de l'image | Philippe Comar | (Découverte Gallimard) |
| - (2) Art de la couleur | Johannes Itten | (Dessain & Tolra) |
| - (3) Histoire mondiale de l'art | Honour-Fleming | (Bordas) |
| - (4) Petite fabrique de l'image | Fozza-Garat-Parfait | (Magnard) |
| - (5) 16 promenades dans Florence | Coster-Nizet | (Casterman) |



I TRANSITION DU MODE DE REPRÉSENTATION

p 31 (1)

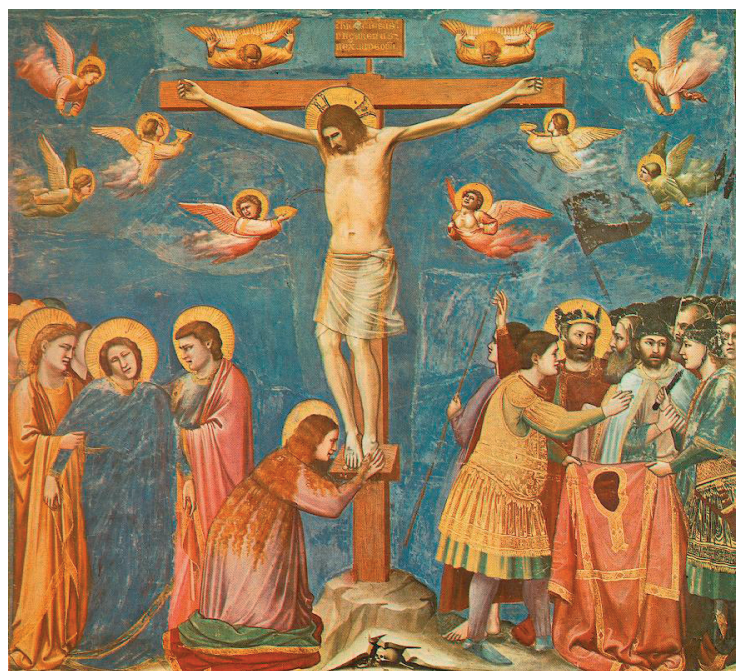
Jusqu'au XVe siècle, en Occident, les représentations picturales privilégient presque toujours les qualités narratives de l'image au dépens d'une observation réaliste.

[Attention de noter l'existence de la peinture en trompe l'œil de l'époque romaine, notamment pour les décors de théâtre.]

p 99 (1)

Hiérarchies religieuses et sociales sont converties en échelle physique. Les dieux sont plus grands que les saints, les rois plus grands que leurs sujets. Un même personnage peut apparaître plusieurs fois dans le même tableau. Le tableau est le support d'une mise en scène qui ne recherche ni l'unité d'espace, ni l'unité de temps.

Mais à partir de la Renaissance, les artistes ne sont plus des émetteurs, ils deviennent plutôt des récepteurs du monde visible à l'œil.



Giotto. 1304-06. «Crucifixion» Fresco, 200 x 185 cm
Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Padua

Illustration p 29 (1). [Voir Panofsky]

(...) Dans le présent tableau, c'est le jaune qui domine fortement comme effet. Cela veut signifier que la nouvelle apportée ici a un sens important, car le jaune signifie l'intellect, le savoir, la sagesse ou la lumière et l'illumination. L'ange aux ailes bleues vient du bleu du ciel et apporte la nouvelle. Son costume rouge signifie qu'il est ardemment actif, alors que Jean qui reçoit cette nouvelle, est indiqué en bleu et vert, en esprit de foi et d'attente. Les visages sont blancs et produisent un effet abstrait par rapport au noir des cheveux. Les sept tours symbolisent les sept églises des sept villes auxquelles Jean doit transmettre les messages. Toute la prophétie de Jean représentant le futur en images symboliques, les couleurs et les formes des images de l'Apocalypse de St Sever doivent être interprétées symboliquement. Ce ne sont pas des décorations esthétiques, mais des vérités grandioses que réalise ici un peintre au moyen des couleurs élémentaires, jaune, rouge, bleu, orangé et vert.



Apocalypse de St Sever. 11e siècle. "L'Eglise d'Éphèse"

C'est déjà une image de transition du Moyen Age vers la Renaissance. L'aplat d'or qui nie la profondeur et les différences d'échelle relèvent des conventions picturales du Moyen Age. En revanche, abrités sous le manteau, comme sous une abside, les fidèles sont disposés de manière à suggérer entre eux un espace cohérent qui répond déjà aux nouvelles aspirations de la Renaissance.

Œuvre commémorative commandée par une riche famille florentine.

Au premier plan, un squelette gît sur une tombe qui porte l'inscription : « *J'étais ce que tu es, et tu seras ce que je suis* ». Au-dessus, le donateur du tableau, en costume écarlate de gonfalonier (le plus haut magistrat de Florence), est agenouillé avec sa femme à l'entrée d'une chapelle où la Vierge et St Jean, debout, flanquent un Christ en croix, soutenu par Dieu. Dans un tableau du Moyen Age, les donateurs auraient été bien plus petits que les personnages sacrés. Ici, ils sont un peu plus grands. Car, avec la nouvelle perspective, Masaccio a peint toutes les figures à l'échelle et les a situés dans un espace unitaire. Ainsi le tombeau est « lu » comme une projection dans l'église, et la chapelle comme une vue à travers le mur. La chapelle avec sa voûte à caissons est peinte avec un soin tel qu'on en pourrait tirer un plan chiffré. Cependant, le système perspectif est plutôt moins simple qu'à première vue. La Vierge et St Jean sont en raccourci pour montrer qu'ils sont derrière les deux colonnes, et la Vierge fixe le spectateur, dont l'attention est attirée par un geste vers le Christ.



Polyptyque de la miséricorde. Della Francesca

II QUALIFIER LES TRANSFORMATIONS DÛES À LA RENAISSANCE

Un portrait d'ensemble de la Renaissance nous permet d'apercevoir les transformations les plus fondamentales qui vont s'imposer en Occident et qui façonneront pour longtemps notre modernité. Les grands enjeux et les lignes de forces qui auront fait de la Renaissance un tournant décisif dans l'histoire de la modernité sont les suivants :

1. L'humanisme, qui impose une nouvelle définition de la dignité de l'homme et du rapport de celui-ci avec la nature et Dieu ;

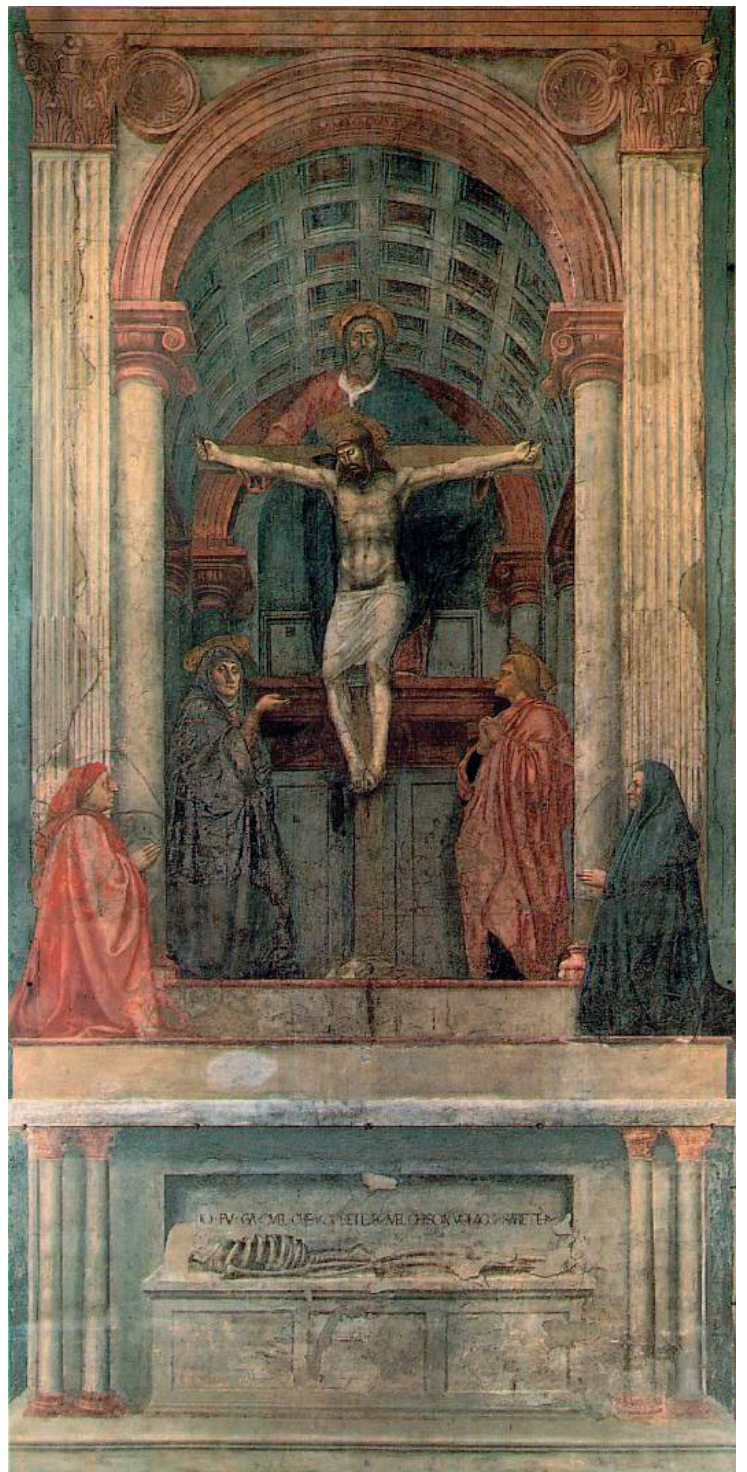
2. La redéfinition de l'espace esthétique, qui devient de plus en plus mathématique et géométrique, et la transformation du statut de l'artiste, qui devient un intellectuel ;

3. La diffusion des idées qui, grâce à l'avènement de l'imprimerie, modifie notre rapport aux savoirs en publicisant les idées et en les rendant accessibles à un plus large public ;

4. Les réformes religieuses qui fissurent l'univers de la chrétienté en redéfinissant radicalement notre rapport au sacré. Mais aussi qui nous ont fait connaître le visage de l'autre : l'hérétique, le sauvage et le païen ;

5. La naissance de l'État moderne et les premières tentatives pour en comprendre les raisons et le développement, mais aussi toute cette quête utopiste qui cherche à imaginer une nouvelle communauté humaine ;

6. Le retour à la nature qui ouvre l'univers clos du Moyen Âge à l'infinité des mondes.



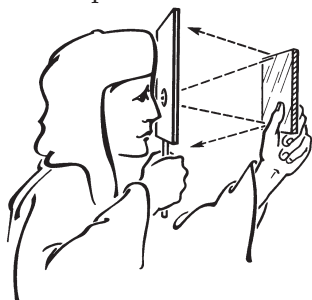
La sainte trinité. Masaccio. fresque Santa Maria Novella, Florence]

III L'EXPÉRIENCE DE BRUNELLESCHI

Illustrations, plans, coupes du baptistère p41 à p55 (5)

En 1415, Brunelleschi réalise sa première expérience liée à la perspective, Place San Giovanni à Florence.

Il a mis au point un dispositif qui permet de faire coïncider sa peinture du baptistère avec l'édifice représenté.



voir Petite fabrique de l'image p 41

Seule une personne à la fois peut tenter l'expérience. En inscrivant au cœur de l'image la trace de l'œil sous la forme d'un trou, l'expérience révèle la place centrale que l'homme s'attribue désormais dans la représentation de l'espace.

Par cette expérience, il révèle les principes de cet art qui permet de construire une surface plane de l'image d'un objet en volume : la *perspectiva artificialis*.

La perspective centrale suppose un centre : un point de vue unique, le point principal du tableau.

Illustrations p 35 (1)

Toute l'histoire de la perspective centrale, de l'expérience de Brunelleschi jusqu'à ses développements les plus tardifs, a tenté d'exhiber l'œil du peintre (ou du spectateur) sur le plan même du tableau. Ce point originel, souvent confondu avec le point de fuite principal, parfois placé en marge de la composition, voire même dédoublé, a été nommé, selon ses auteurs, « point de l'œil » ou encore « point de vue transposé ».

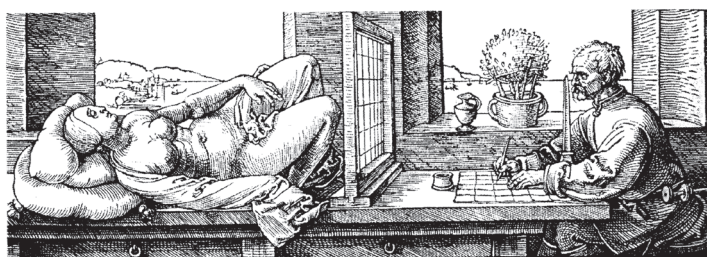
Paradoxalement, en mathématique, l'œil, c'est à dire le centre de projection, est le seul point dont l'image n'est pas définie sur le plan du tableau. Ainsi le fondement même de la perspective repose sur une équivoque : le lieu d'où il faut voir un tableau ne peut jamais être montré par le tableau lui-même. Sauf à recourir à un artifice — tel le miroir dans le portrait des époux Arnolfini de Van Eyck —, la place du peintre ou du spectateur est par essence un lieu invisible.

Illustration p 42 (1).

Quatre siècles de peinture vont s'engager.

Les théories de la perspectives vont se mettre en place :

- Leon Batista Alberti (traite della picture 1440
- Piero della francesca, etc.

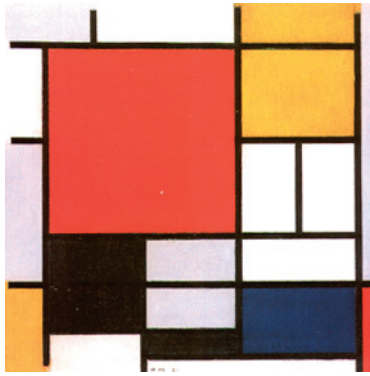


Gravures de Dürer. Les perspectographes



Le portrait des époux Arnolfini. Jan Van Eyck.]

V LA DÉCONSTRUCTION DE LA PERSPECTIVE



Mondrian

IV UNE FENÊTRE OUVERTE SUR LE MONDE

L'artifice de la perspective consiste à traiter l'écran opaque du tableau comme la vitre transparente d'une fenêtre. Perspective en latin signifie « voir à travers ». À partir des années 1500, premiers instruments à reproduire. (*voir frise Hockney*)

Illustrations p 105 (1)

Les peintres mettent en jeu pour la première fois dans l'histoire de la peinture les notions de ligne d'horizon, de point de fuite, puisqu'en perspective centrale, les droites parallèles convergent à l'infini en un seul point du tableau. c'est une image de l'inaccessible.

La première méthode consiste à faire concourir les lignes fuyantes d'un carrelage en vue frontale vers le point principal du tableau qu'on nomme alors le point de fuite principal.

1450 Elaboration de la grammaire de la perspective.

1550 Vasari rédige la biographie des plus grands artistes de la Renaissance : Francesco, Donatello, Ucello, Vinci, etc.

La déconstruction du système perspectif amorcé par les peintres au XIXe siècle, amène Mondrian, vers 1940, à réduire ses œuvres à un simple damier. Cette mise au carreau, qui nous ramène au plan du tableau, rappelle les cadres munis de trillis au travers desquels les peintres de la Renaissance ont voulu saisir le monde visible. Mais chez Mondrian l'image a disparu, les mailles ont perdu leur transparence, seule reste la grille de lecture avec sa triste trame. Le tableau montre le filet, mais pas la proie. C'est une toile.

Illustrations p 85 (1).

« C'est bien sur une vieille idée que de considérer le ctateur en mouvement. Elle fut détruite par l'invention de la perspective, l'unique point de fuite, l'artifice pictural de la renaissance. Cela fût peut-être du aux difficultés de peindre la crucifixion.

Lorsque Giotto peint la crucifixion, il le fait d'une manière médiévale : c'est-à-dire une suite d'événements traversant le temps, d'un tableau à l'autre, le Christ portant la croix jusqu'en haut du mont.

Mais cette exécution n'est pas une action, (votre tête n'est pas coupée, aucune flèche ne transperce votre cœur)

Le temps s'arrête, et l'espace devient fixe lorsqu'on utilise le procédé de la perspective, donnant ainsi une impression de poids et de volume aux objets dans l'espace. La souffrance du Christ est rendue plus appréciable par la perspective et gagne en expression, mais le problème est toujours : « Qu'est-ce qu cela peut bien nous faire ? »

Nous ne sommes ni près ni attachés visuellement par ce que nous voyons (en revanche, on peut l'être émotivement).

Cette invention précéda celle de la chambre obscure, et par la suite l'appareil photo tel que nous le connaissons aujourd'hui, voyant le monde de la même façon. C'est donc un monde statique, un monde qui supprime notre matérialité. Pour que cette perspective puisse fonctionner, nous sommes obligés de ne pas bouger, de fermer un œil pour regarder ce monde avec l'autre, à travers un petit trou : et voila l'angoisse du photographe aujourd'hui.

Texte de David Hockney pour Vogue 1995



David Hockney