

*La peinture comme pensée  
non verbale*

Je vais parler, durant toutes ces émissions, de peinture. Il y aura quelques excursus sur l'architecture, sur quelques sculptures, mais nous parlerons avant tout de peinture, et essentiellement de celle comprise entre le xiv<sup>e</sup> siècle et la fin du xix<sup>e</sup> siècle. C'est la période qui m'intéresse et sur laquelle je travaille. Elle est assez vaste pour que je ne puisse pas m'en dire le spécialiste, mais il y a des périodes ou des œuvres qui retiennent plus mon attention, non pas parce qu'elles sont nécessairement consacrées, mais parce qu'elles ont pour moi une densité de signification particulière.

Mon intérêt historique, et non artistique ou personnel, démarre aux alentours de 1250, et se terminerai entre 1885 et 1920. Au départ, j'aimais également beaucoup la peinture romane ou des œuvres de Bonnard de 1940, alors pourquoi cette découpe historique ? C'est tout d'abord par la cohérence d'un problème historique à long

terme. Ce qui caractérise la peinture européenne du début du xiv<sup>e</sup> siècle à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, c'est qu'elle se fait sous le principe de l'imitation de la nature. Certains peintres à certains moments pensent même que les images qu'ils représentent sont vraies : il y a une vérité de la représentation. C'est en tout cas ce que prétend chercher et exiger du peintre le Florentin Leon Battista Alberti dans son texte de 1435, *De la peinture*, où il fonde la théorie de la peinture classique, et j'entends par là la peinture d'imitation, qui va depuis le texte d'Alberti jusqu'à l'impressionnisme — car l'impressionnisme continue à faire de la perspective : il y a des allées de peupliers de Monet qui sont de la parfaite perspective. La mise en forme du monde, la structure d'organisation de la représentation ne change pas fondamentalement depuis Masaccio, début du xv<sup>e</sup> siècle à Florence, jusqu'à Monet : la perspective est toujours là, et l'appareil photographique prendra ensuite le relais, dans la mesure où il ne fait que singer le principe de la perspective : il y a un œil unique et toutes les lignes convergent vers le point qui est la projection de l'œil sur la surface de représentation. C'est cette cohérence-là qui délimite mon champ de recherche et d'étude, parce qu'à l'intérieur de cette très longue période je peux dire que la forme de base de la représentation n'a

pas changé, et en même temps le nombre de styles est considérable parce qu'on aura la première Renaissance, la Renaissance classique, le maniérisme, le baroque et le classique, le rococo, le néo-classicisme, le romantisme, le sublime, etc. Dans un seul type de forme de base, qu'on appelait jadis le schème d'organisation, on a toute une série de configurations du schème qui changent, et qui sont les styles. C'est donc une possibilité, dans l'Histoire à long terme, d'étudier les transformations. Ce qui m'intéresse c'est de savoir comment un système se crée, entre la fin du XIII<sup>e</sup> et le début du XV<sup>e</sup> siècle, et comment il ne cesse ensuite de se transformer jusqu'au moment où, continuant quand même à fonctionner, il n'est plus le système dominant. Il est concurrencé et même mis à bas par des systèmes radicalement différents, notamment l'abstraction. Avec *Carré blanc sur fond blanc*, c'est terminé, il n'y a plus de perspective.

Ce qui me passionne c'est la complexité des problèmes posés, et les transformations, réponses, solutions et recherches à l'intérieur de cette grande unité historique. Je sais que cette unité peut paraître beaucoup trop grande. Dans le même temps, s'intéresser uniquement à la peinture semble restreint, parce qu'elle ne peut pas être séparée de

l'architecture ou de la sculpture. Cela ne peut être qualifié d'histoire de l'art, mais plutôt d'histoire de la peinture. Alors d'accord, je fais de l'histoire de la peinture, je ne fais pas de l'histoire de l'art, mais je ne sais pas très bien ce qu'est l'histoire de l'art... Je fais une histoire de la peinture, et encore de certaines peintures, car je ne m'intéresse qu'aux tableaux qui m'intéressent. Je laisse à d'autres le soin de dire tout l'intérêt qu'ont des périodes qui m'intéressent moins. L'intérêt pour moi d'une longue période tient dans les transformations, en particulier le moment où, à l'intérieur du système général, un système apparaît, se noue, et puis le moment où il va se défaire pour être remplacé par un autre. On observe alors des processus équivalents à ceux qu'on observe en histoire des sciences. Il est extrêmement intéressant de pouvoir utiliser certains modèles d'interprétation élaborés par l'histoire des sciences pour voir qu'ils permettent de mettre au clair certaines transformations artistiques qui sans cela ne sont pas vraiment compréhensibles. Je pense bien sûr au livre de Thomas S. Kuhn sur *La Structure des révolutions scientifiques*, et il serait très intéressant de regarder comment on passe, par exemple, à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, du maniérisme (qui est le style européen de l'époque), à la fois au baroque et au classicisme ; comment

cette langue commune à toute l'Europe qu'est le maniérisme peut donner naissance, à travers une révolution artistique qui dure une vingtaine d'années, à la fois au style classique des Carrache, d'où viendra Poussin, et au baroque, ou au Caravage. Ces périodes-là sont très émouvantes, car dès lors qu'on ne suppose pas que le Caravage existe en 1580 et qu'on feint de ne pas savoir ce qui va se passer, l'actualité et l'intensité des propositions et de ce qui se passe durant ces années 1560-1570-1580 valent bien l'intensité de ce qui se passe actuellement dans l'art contemporain. L'histoire de la peinture nous paraît un long fleuve tranquille parce qu'on a cinq cents ans de distance, mais si on fait l'effort épistémologique d'ignorer qu'il va y avoir Galilée, le Caravage, on a des moments qui sont picturalement et intellectuellement passionnants.

Toute cette histoire de la peinture du xiv<sup>e</sup> à la fin du xix<sup>e</sup> siècle commence par un duo étonnant, qui est celui de Duccio, le grand Siennois, du tout début du xiv<sup>e</sup> siècle, et du grand Florentin du moment, Giotto. Celui-ci a été beaucoup plus privilégié que Duccio par l'histoire de l'art, car celle-ci a d'abord été faite par les Florentins, mais aussi parce que Giotto rompt avec la peinture de cette époque. Ils sont contemporains puisque

Duccio peint encore aux débuts de Giotto, et qu'on a des tableaux de Duccio de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1310. C'est un couple qui m'intéresse parce que, autant Giotto propose des nouveautés, autant Duccio porte à son comble un système d'une richesse extrême et qui est destiné à disparaître, fondé non pas sur la perspective telle qu'elle sera inventée un siècle plus tard, mais sur une notion du lieu et des figures qui n'a rien à voir avec l'espace organisé de la perspective géométrique, mais plutôt avec les espaces de la mémoire. C'est un monde dans lequel j'ai été un peu amené à entrer, le problème des arts de la mémoire et des techniques de la mémoire à la fin du Moyen Âge. Mais c'est l'invention de la perspective qui va emporter l'art vers sa phase que j'appelle classique.

Ce mouvement prend en fait une centaine d'années, mais je tiens beaucoup au terme d'invention parce que la perspective n'est pas une découverte. On découvre l'Amérique parce qu'elle existait au préalable ; la perspective, elle n'existe pas avant qu'on l'invente. Quand on entend dire que les Italiens découvrent la perspective, cela sous-entend qu'elle existait déjà. Non, c'est une invention, et un système de représentation parfaitement arbitraire, qui a été inventé par toute

une société sur près d'un siècle et non par un seul individu, mais pour quelles raisons ? Que cherche-t-on ? Quelle est la fonction de ce système de représentation tellement arbitraire ? Une perspective au sens classique du terme — que ce soit chez Alberti dans son *De pictura* ou Brunelleschi dans ses petits panneaux qui représentaient le baptistère de Florence ou la place de la Seigneurie, ou encore Masaccio par exemple dans la *Trinité* de Santa Maria Novella —, cela suppose un spectateur immobile, fixé à une certaine distance de ce qu'il regarde, et le regardant avec un seul œil. Cela n'a rien à voir avec la façon dont nous percevons : nos yeux n'arrêtent pas de bouger, même lorsqu'on fixe quelque chose, je crois que la science moderne a montré que l'œil n'arrête pas de scanner autour du point fixé mais n'est jamais immobile. Or la perspective suppose un œil absolument immobile, un seul œil, et absolument pas le mouvement de deux yeux qui balayeraient le champ. Il faut se rappeler que cette invention d'un système aussi arbitraire que la perspective centrée monofocale n'est pas la seule hypothèse. Pourquoi l'emporte-t-elle ?

Il y avait d'autres systèmes de perspective parfaitement efficaces à l'époque. Il y avait le système pratiqué en particulier par Lorenzo Ghi-

berti, également florentin, contemporain d'Alberti, de Filippo Lippi, de Fra Angelico, c'est lui qui a fait la fameuse porte du Paradis du baptistère de Florence, et il développe un système de perspective bifocale centralisée : il n'y a pas un mais deux points de fuite, qui correspondent chacun aux deux yeux. C'est tout aussi arbitraire, mais il avait des raisons précises de préférer ce système à celui de son collègue Alberti, et s'en est expliqué. Il y avait encore deux autres systèmes tout à fait excellents : le bifocal latéralisé de Paolo Uccello, où l'on suppose un point de fuite à l'extrême gauche parce que le regard se porte vers l'extrême gauche, et puis un autre point de fuite à l'extrême droite parce que le regard se porte à l'extrême droite, et entre les deux on organise les lignes de fuite, mais les foyers de lignes de fuite sont l'extrême droite et l'extrême gauche. Enfin, il y a le système de Fouquet, « français » entre guillemets puisque cela ne voulait pas dire grand-chose à l'époque. Lui, il met au point une perspective tournante, c'est-à-dire convexe :

iii. 8 l'espace et les pavements, les plafonds, viennent vers le spectateur par le milieu et repartent vers le fond sur le côté ; ils viennent du fond, et repartent vers le fond. Ce système est très intelligent parce que, par exemple, pour représenter le par-

cours d'un cortège dans une ville, le sentiment de mouvement est beaucoup plus fort si on a l'impression que ça vient vers nous et que ça repart, en même temps qu'on balaie la surface de gauche à droite : c'est loin à gauche, proche au milieu, loin à droite, donc il y a un mouvement. Fouquet était un homme d'une intelligence supérieure, et en même temps quelle drôle d'invention, puisque Fouquet ne savait absolument pas que le fond de l'œil est concave, et que nous avons effectivement une vision courbe. Par contre, un historien qui s'appelle Schwarz a fait l'hypothèse, que je crois très convaincante, selon laquelle ce système de perspective circulaire convexe vient du fait qu'à l'époque, pour peindre, on avait très souvent dans les ateliers des miroirs, dans lesquels on regardait la réalité, parce que finalement le miroir fait déjà tableau. Et ces miroirs étaient convexes, le miroir plat étant postérieur au miroir convexe. Donc, la perspective convexe était proche de l'expérience des miroirs de l'époque. La complexité de cette question est très grande... La richesse des propositions de représentation géométrique ou spatiale du monde, et en particulier du monde urbain, de l'architecture, est considérable dans les années 1420-1450.

Comment a-t-on inventé la perspective qui

finalement l'emportera, et surtout pourquoi l'a-t-elle emporté ? Le comment de cette question est très compliqué, parce que celui qui a inventé vraiment le dispositif, c'est un architecte, Filippo Brunelleschi, l'architecte de la coupole de Florence qui, dans les années 1415-1417, donc très tôt dans le siècle, a proposé un modèle théorique qui est un petit panneau — il y en a plusieurs mais je ne parlerai que d'un seul — sur lequel était peint le baptistère de Florence tel qu'il est vu depuis la porte centrale de la cathédrale, c'est-à-dire juste en face, à vingt ou trente mètres du baptistère. Pour démontrer la vérité de sa peinture géométrique, il ne fallait pas regarder d'un côté le panneau et en face le baptistère, mais il avait pratiqué un trou à l'intérieur de ce petit panneau au travers duquel il fallait regarder par le côté non peint, et à ce moment on voyait, par ce trou, apparaître le baptistère. Puis on mettait un miroir dans l'axe de vue et on voyait le baptistère peint, on baissait le miroir et on voyait que c'était la même chose : démonstration que l'architecte est capable de représenter exactement ce qu'est l'architecture. Mais pourquoi une telle mise en scène ? Eh bien, je crois que c'est Boscovic qui a trouvé l'explication, très simple, à savoir que Brunelleschi voulait substituer la représenta-

tion au *modello* en bois des architectes, c'est-à-dire une maquette encore très artisanale. Brunelleschi voulait montrer que l'architecture est une question de représentation, et qu'un architecte est capable de concevoir ce que sera la figure de l'architecture, ce qui constitue une articulation fondamentale. Ce qui est très intéressant chez Brunelleschi, c'est qu'il est le premier architecte à énoncer, par sa peinture, et aussi clairement, que l'architecture est une question de représentation. Donc, il aurait inventé un dispositif commode pour éviter le *modello*. Mais l'interprétation de Boscovic, si elle est juste, est quand même insuffisante, car si ce n'était que cela, ce système n'aurait pas triomphé à ce point-là dans l'histoire de la peinture, d'autant plus que ce que fait Brunelleschi, ce n'est pas de la peinture, mais des panneaux de démonstration. Par exemple, dans le panneau du baptistère, il n'avait pas peint le ciel, il avait mis à la place une plaque d'argent qui reflétait le ciel réel, on voyait les nuages passer, d'après ce que nous dit son biographe Manetti. Ce n'est donc pas de la peinture, mais plutôt un objet de démonstration.

Comment se fait-il que ce système de représentation monofocale soit devenu celui de la perspective pour des siècles ? La réponse est forcément

hasardeuse, car on ne peut prétendre résoudre facilement des questions aussi vastes. On sait que Brunelleschi et Masaccio travaillaient ensemble, notamment concernant la fresque de Masaccio à Santa Maria Novella, dont on se demande si elle n'a pas été dessinée par Brunelleschi. Ils travaillaient main dans la main, avec aussi Donatello, le sculpteur. C'est donc une période extraordinaire en architecture, peinture et sculpture, où ces disciplines travaillent toutes dans la même direction. La première perspective réalisée a été une perspective sculptée, c'est la base du *Saint Georges* de Donatello, où il y a une architecture en perspective monofocale. Les raisons du triomphe de ce système de représentation monofocale sont complexes. Il y a tout d'abord le rôle de Leon Battista Alberti et de son livre, le *De pictura*, qui légitime la construction en perspective et qui a un certain prestige dans le monde de la culture et pas seulement auprès des artistes. Ensuite il y a les commanditaires, et en particulier Côme de Médicis, dit Côme l'Ancien, qui rentre à Florence en 1434 et règne dessus, un an avant qu'Alberti n'écrive son livre, et qui va choisir une peinture non pas de gothique international, luxueuse, princière, mais pour des raisons parfaitement idéologiques une peinture « toscane », c'est-à-dire éco-

nomique, sobre, rigoureuse, et la perspective s'applique à ça. Et puis, la troisième raison, qui est peut-être la plus profonde et la plus fascinante, c'est le sens fondamental de l'opération intellectuelle qui est à la base de la perspective. La perspective n'est pas une forme symbolique, au sens où l'entendait Erwin Panofsky dans son texte fondateur de 1925, *La Perspective comme forme symbolique*, mais il est sûr que c'est une opération intellectuelle fondamentale, et c'est celle-là qui va demeurer valable pour la position qu'elle donne au sujet, à l'homme dans le monde, pendant des siècles.