

HUBER I DAMISCH

L'ORIGINE  
DE LA PERSPECTIVE



*Idées et Recherches*

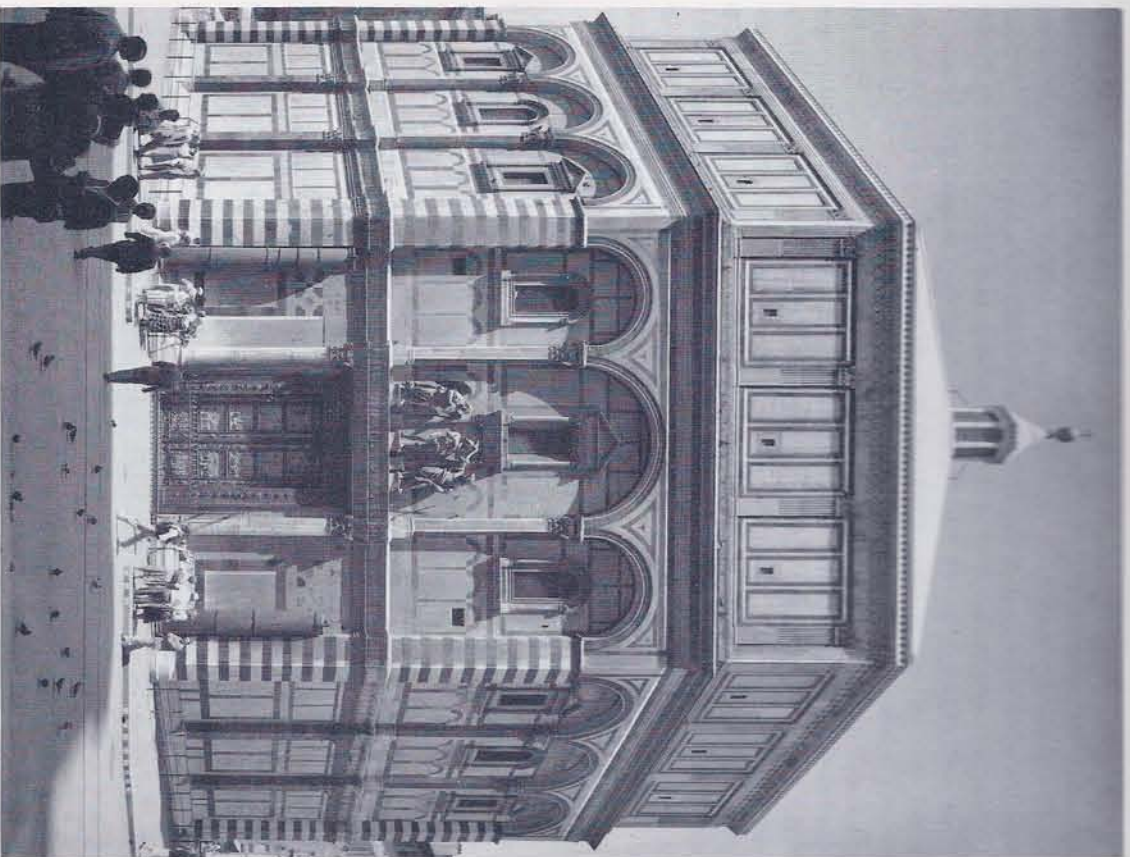
Flammarion

## 7. LES RAISONS DU TABLEAU

*Le carré du quadro.  
La fenêtre et la porte.  
La schize de l'œil et du regard.  
Une affaire d'angle, de distance, et de point de vue.*

Avant d'en venir à la démonstration proprement dite, il importe de marquer une pause, et de faire retour sur les informations dont nous disposons d'ores et déjà sur les raisons auxquelles obéissait le tableau peint par Brunelleschi. Et d'abord ses mesures.

*Una tavoletta di circa mezzo braccio quadro* : rompent avec l'interprétation reçue, certains voudraient que l'estimation (*circa*) porte, non pas sur les dimensions de la *tavoletta* (« un petit panneau d'environ une demi-brasse de côté », la brasse florentine équivalant à 58 cm), mais sur sa surface (« un petit panneau d'environ une demi-brasse carrée »), ce qui correspondrait à un carré de 41 cm de côté, donc sensiblement plus grand, encore que rien dans cette hypothèse n'oblige à tenir le panneau pour carré<sup>1</sup>. Mais l'argument selon lequel cette interprétation serait mieux conforme à l'usage du temps est contredit par plusieurs témoignages contemporains<sup>2</sup>. Contrairement à Martin Kemp, je pencherai donc, pour ma part, en faveur de l'interprétation courante, tout en notant avec lui qu'une différence de dimensions aussi réduite n'est pas nécessairement de grande conséquence. Mais le fait qu'en italien un même terme



8. Florence, le baptistère San Giovanni vue de la cathédrale. Photo Brunner.

1. Cf. R. Beltrame, « Gli esperimenti prospettici di Brunelleschi », *Rendiconti della seduta dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, ser. XXVIII (1973), p. 417-468 ; cf. Kemp, « The Interpretation... », art. cité, p. 137-138.  
2. « *Braccio quadro* : si dice a quello spazio quadro che da ciascuno de suoi lati sia di misura d'un braccio. » Francesco Sacchetti (c. 1335-1399), *Opere diverse*, Florence, 1857, p. 58. Sur l'importance fondamentale du carré pour Brunelleschi, cf. Sanpaolosi, « Ipotesi... », art. cité, p. 20-21.

désigne, substantivement, un « tableau », et serve à qualifier, en tant qu'adjectif, un quadrilatère dont les quatre angles sont droits et les quatre côtés égaux, ce fait manifeste assez la connivence secrète entre les deux notions, comme avec celle encore de quadrillage, s'appliquant au sol même de la perspective, ou à la grille qui permettrait de faire l'économie de la costruzione legittima : une connivence qui, pour apparaître comme originelle, inscrite qu'elle est dans la langue, n'en va pas pour autant de soi, qui n'a rien de « naturel » — sauf à s'en référer au modèle d'une pyramide visuelle régulière, de base carrée. Si un tableau, suivant la métaphore d'Alberti, peut être considéré comme une fenêtre percée dans un mur et à travers laquelle le spectateur est censé regarder vers l'extérieur, ce n'est pas sans une apparence de raison que Filarete, tout en poussant la figure jusqu'au pléonasme, devait assigner au plan de projection une forme carrée qui prendra dès lors valeur de principe, sinon d'archétype<sup>3</sup>.

Par voie de conséquence, on admettra que, dans le contexte du mythe d'origine, le prototype ne pouvait lui-même être que carré, qui répondait cependant moins à la donnée d'une fenêtre qu'à celle d'une porte. Or là où l'image de la « fenêtre » implique une solution de continuité entre le sol où est établi l'observateur et celui qui fait l'assise de la représentation, il n'en va plus de même de celle d'une porte, quand bien même le seuil en serait précédé de quelques marches ou s'ouvrirait sur un intérieur en contrebas, ainsi que c'est respectivement le cas, aujourd'hui, à Florence, pour la cathédrale et pour le baptistère. Ayant donc affaire à une porte comme celle de Sainte-Marie-de-la-Fleur, d'une largeur (en l'état actuel des lieux) d'environ six brasses et d'une hauteur au moins double, à supposer que ces données n'aient pas sensiblement varié depuis l'époque de Brunelleschi<sup>4</sup> et (condition qu'ignorent toutes les reconstructions qui ont été proposées de l'expérience) que les balcons en aient été complètement ouverts, la pyramide visuelle qui correspondra à cette ouverture et dont l'apex se situera à une distance de trois brasses par rapport au plan de la porte, et à une hauteur elle aussi de trois brasses (soit la mesure, selon Alberti, d'un homme de taille moyenne<sup>5</sup>), cette pyramide présentera à son sommet des angles rectilignes droits et une

base ou une section carrée, correspondant au plan de la porte tel que le délimitent les deux chambranles et le seuil de celle-ci, tandis que le bord supérieur du *quadro* (à supposer qu'il ait été de forme carrée) s'imprimera à même le ciel, bien au-dessous du linteau.

\*\*

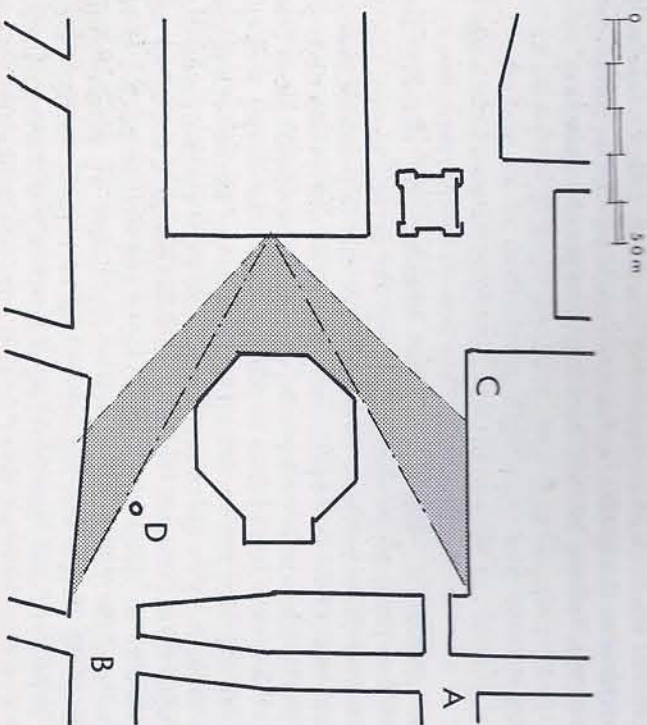
La possibilité, dont fait état Manetti, de déduire de la construction perspective elle-même le point de vue auquel elle était astreinte était bien entendu fonction de ce que la peinture donnait à voir, non seulement du baptistère (*quanto se ne vede*), mais de la place qui s'étendait devant la cathédrale, et qui correspondait (sous réserve des modifications introduites depuis lors dans la voirie) à ce qu'en peut saisir aujourd'hui encore un spectateur qui viendrait à se placer au lieu indiqué. A ce qu'en reçoit l'œil (*che riceve l'occhio*), ainsi que le dit curieusement Manetti, comme s'il avait entendu souligner par là qu'en matière de quantité l'organe de la vue doit se plier à la règle métrique qui est celle de la perspective. Libre au peintre (ou au spectateur) de diriger son regard où bon lui semble, et par exemple vers le baptistère (*uno sguardo dallato di fuori*) : s'y arrêtera-t-il, que les entours s'en organiseront, pour l'œil (il n'aura pas fallu attendre Lacan pour que la schize de l'œil et du regard fût explicitement marquée !), conformément à un schéma déterminé *a priori*, et dont les limites, dans le cas d'une perspective apparemment aussi précisément cadrée que l'était celle que décrit Manetti, se pourront déduire de sa définition.

Or c'est ici que les difficultés commencent. Le plan au sol révèle en effet que, dans l'hypothèse d'un angle de visée de 90°, la « vue », au sens panoramique du terme, aurait correspondu à la description au sens domo Vasari, et se serait étendue, sur la gauche, jusqu'à la casa della Misericordia, et sur la droite, au-delà de la colonne de San Zanobi. Le texte de Manetti, quant à lui, est loin d'être aussi clair qu'il y paraît à première lecture : si l'on devait admettre que les limites latérales du tableau aient correspondu, sur la gauche, à la volta dei Pecori, et sur la droite au canto alla Paglia, la perspective aurait en effet impliqué un angle de visée nettement plus fermé, d'environ 50°. Mais Martin Kemp, auquel j'en emprunte la remarque, a justement observé qu'on peut l'entendre en un tout autre sens : si l'on joint, toujours sur le plan au sol, le point indiqué par Manetti, à l'intérieur de la cathédrale, aux deux extrémités de la ligne des façades qui s'étendent de la volta jusqu'au canto, *derrière le baptistère*, l'angle ainsi formé étant plus aigu encore, on notera qu'à cette ligne la masse du baptistère fait exactement écran. En sorte que l'il n'est pas exclu que Manetti ait voulu signifier que le tableau

3. « Perché ogni cosa che l'uomo vuol fare si è mestiero di pigliare uno certo principio e forma, e con quello ordine che quella tal cosa merita seguire la cosa proposta, si che adunque noi prima fingiamo ostare a una certa finitura, e per quella vedere tutte quelle cose le quali noi vorremo nel nostro [...] piano disporre e disegnare. » Filarete, *Traité*, fol. 177 r., *op. cit.*, p. 650-651. Lorsqu'il en viendra à décrire la manière de construire une grille transparente à travers laquelle le peintre pourra regarder, comme à travers une fenêtre, pour dessiner facilement, par simple report, l'objet ainsi mis au carré (*quadrato*), Filarete s'en tendra, de façon significative, à la donnée d'un cadre carré, fait de quatre lattes de bois sur lesquelles devaient être tendus des fils de lin ou de cuivre de la dimension d'une demi-brasse, de deux tiers de brasse ou d'une brasse entière (*Ibid.*, fol. 184 v., *op. cit.*, p. 677).

4. Cf. White, *op. cit.*, p. 114-115, et 130-131, n. 4 sq.

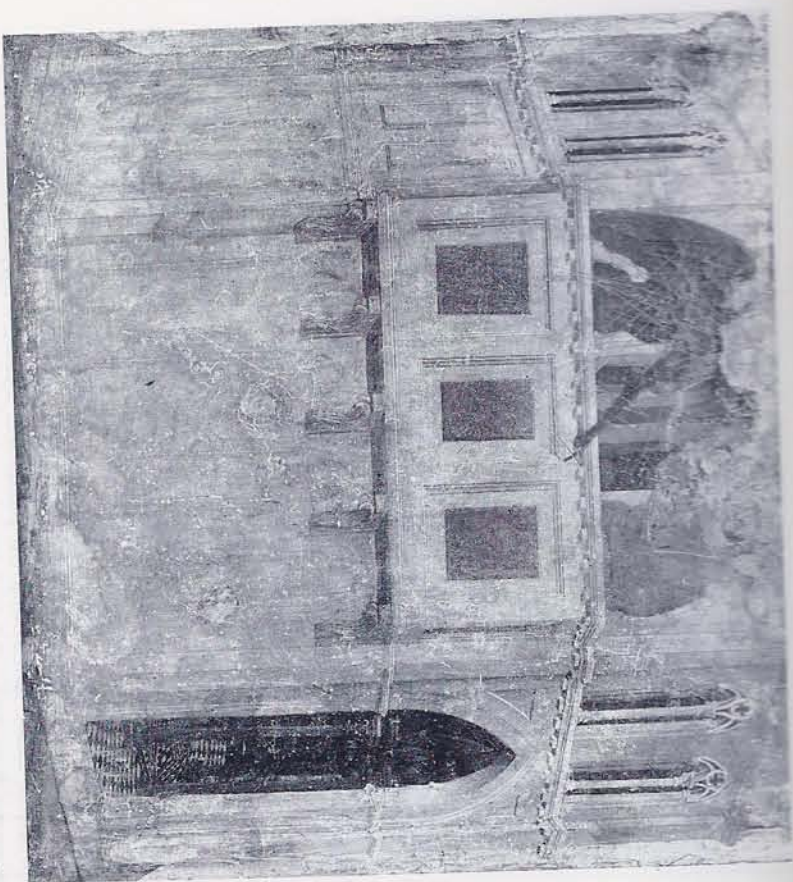
5. Alberti, *Della pittura*, livre I : *Id.*, *cit.*, p. 70.



9. Plan au sol des abords de la cathédrale et du baptistère San Giovanni. Les tracés en pointillé correspondent aux deux angles possibles de visée. A. Volta dei Pecori ; B. Canto alla Paglia ; C. Misericordia ; D. Colonne de San Zanobi.

donnait à voir cette partie de la place qui s'étend, sur la gauche, jusqu'à la volta dei Pecori (en venant de la Misericordia), et sur la droite au-delà du canto alla Paglia, en direction de la colonne de San Zanobi. Cette lecture, comme l'observe encore Kemp, serait d'autant mieux justifiée que l'une des implications de la construction perspective dont il est le plus souvent fait état dans la littérature a précisément trait à la propriété qui est celle des corps opaques de faire écran, selon une raison géométrique simple, à ceux qui se trouvent derrière eux.

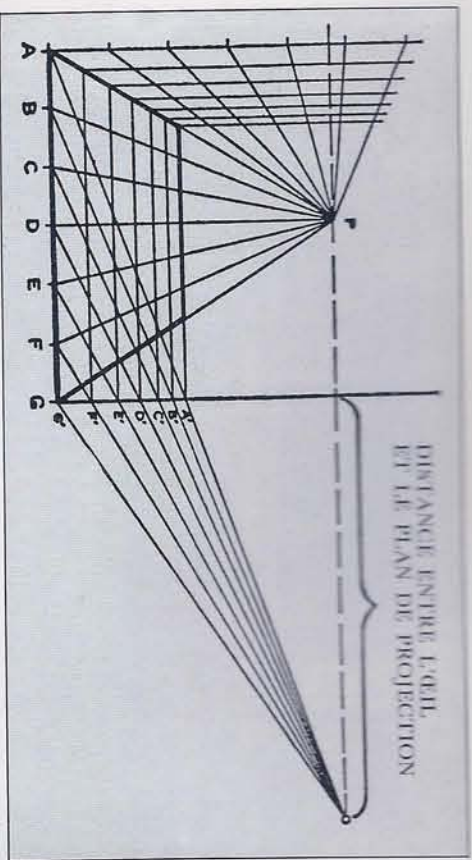
L'alternative est donc claire : ou le panneau donnait à voir, outre le baptistère, les deux lignes de façades qui l'encadrent de part et d'autre, à l'exclusion toutefois de tout retour d'angle de ces mêmes façades parallèlement au plan du tableau, la perspective revêtant dès lors un tour clairement scénographique ; ou la vue se concentrait sur



10. Duccio, *La Tentation du Christ*, 1308-1311. Siennese, musée de l'Œuvre de la cathédrale. Photo Alinari-Giraudon.

le volume solide, sur le corps géométrique du bâtiment lui-même, tout en n'offrant que deux aperçus très restreints sur le fond de la place. Dans le premier cas de figure — qui correspond à un schéma récurrent dans l'art du Trecento comme celui du *Quattrocento*<sup>6</sup> —, l'angle de visée aurait été égal à celui qu'on peut déduire des informations de Manetti touchant la position du spectateur à l'intérieur de la porte de la cathédrale, c'est-à-dire à un droit. Dans l'autre, on aurait eu affaire à un angle aigu d'environ 50°, l'image, telle qu'on peut l'imaginer, rappelant alors curieusement celle de la *Tentation du Christ* de Duccio, au verso de la prédelle de la *Maesta*. Soit un petit panneau lui-même carré, ou peu s'en faut, mais de dimensions nettement plus grandes (43 x 45,5 cm) que celui dont aurait usé Brunelleschi, et sur lequel est représenté un édifice très

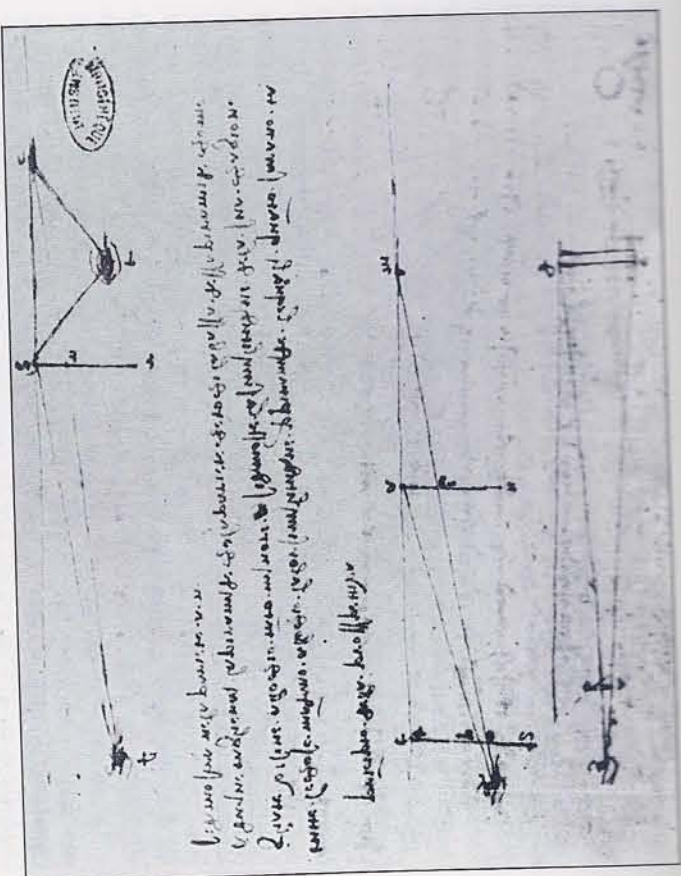
6. Cf. ci-dessous, chap. xiii, p. 227.



11. Principe de la costruzione legitima selon Alberti (d'après Panofsky).

proche, en sa structure octogonale, du baptistère San Giovanni, si même il en diffère par le style, en l'occurrence gothique, mais qui n'en a pas moins gardé, dans le décor pannelé, quelque chose du goût de la première Renaissance florentine, celle du *xiii<sup>e</sup>* siècle. L'image de ce monument, qui correspond à une vue très rapprochée, occupe presque toute la surface du panneau, l'édifice apparaissant dès lors comme tronqué, réduit à sa masse prismatique et à la seule amorce de sa couverture pyramidale. Si le volume est présenté en vue frontale, le bâtiment lui-même l'est selon la diagonale, la porte qui en laisse entrevoir l'intérieur au sol en damier s'ouvrant non pas sur la surface du prisme parallèle au plan du tableau, et dans l'axe de celui-ci, comme il en devait aller, par définition, de celle du baptistère de Florence, mais sur celle qui lui fait immédiatement suite sur la droite. Le tout s'inscrivant sur un fond d'or qui s'étend sur tout le pourtour de l'édifice, à l'exclusion du sol, à la manière d'une *veduta*, mais qui n'ouvrirait sur rien d'autre que le pur élément de la lumière et de l'idéalité.

Comme l'énonce Martin Kemp, rien ne permet donc de trancher, sur la base des informations fournies par Manetti, entre les deux hypothèses, qu'il s'agisse de l'angle de visée ou de l'ampleur relative du panorama qui s'offrirait à la vue. Et pourtant le texte laisse clairement entendre, encore une fois, que, de cette perspective, et de ce qu'elle laissait apercevoir, quantitativement parlant, de la masse du baptistère, et qui avait nécessairement à voir avec la fuite plus ou moins prononcée des arêtes autres que les parallèles au plan du tableau, on pouvait déduire le point où il semblait (*e parera*) que le



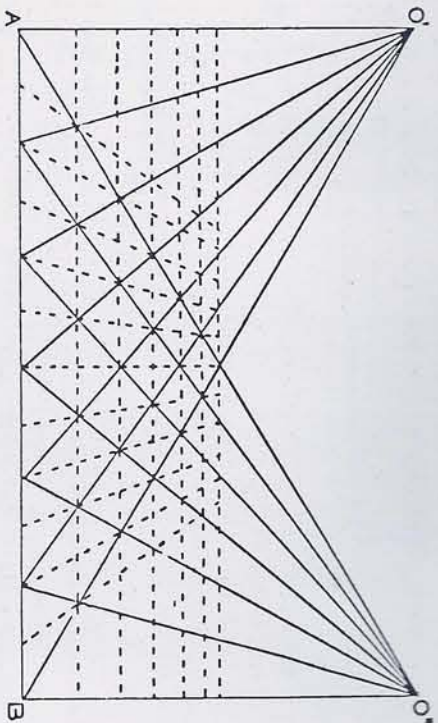
12. Léonard de Vinci, schéma de la construction perspective à point de distance. Institut de France, Ms. A, fol. 36 v. Photo Bulloz.

peintre se fût placé, au moins idéalement, pour procéder à la construction. Ce qui implique qu'on prenne en considération une autre donnée, celle — quoi qu'on entende par-là — de la distance.

\*\*

Le problème de la distance — distance entre le point du regard et l'objet que vise celui-ci, ou distance entre l'œil et le plan du tableau, ce qui ne revient pas au même — fait, de toute évidence, le nœud de la question<sup>7</sup>. Mais il n'est pas aisé à formuler si l'on s'en tient à la lettre du texte de Manetti, en refusant toute extrapolation. Brunelleschi aurait-il formé, sous une espèce ou une autre, la notion du *point de distance*, c'est-à-dire d'un point extérieur au champ du tableau, mais pris dans le même plan et sur la ligne qui en fait l'horizon, et qui servirait de pôle de référence pour décider du rythme relatif de la diminution des quantités transverses, de la rapidité du raccourci en fonction de l'éloignement, conformément au principe

7. Kemp, « The Interpretation... » art. cité, p. 138.



13. Principe de la construction dite « bifocale » (d'après R. Klein, *La Forme et l'Intelligible*, p. 259).

constructif qui serait celui de la perspective ? L'assertion selon laquelle c'est de lui qu'est née la règle sur laquelle s'est fondé tout le travail accompli depuis lors en la matière semblerait l'indiquer, si la querelle qui agite depuis un siècle les historiens pouvait être tenue pour réglée : vouloir, avec Panofsky, qu'Alberti ait ignoré le point de distance implique en effet que la costruzione legitima n'en supposait pas la donnée, et que l'institution d'un point de fuite unique et l'assimilation du tableau à un plan de projection suffisaient à la définir<sup>8</sup>.

Au point où nous en sommes parvenus du texte de Manetti, celui-ci ne nous aide guère à y voir plus clair. Si l'on admet que le plan d'intersection correspondait à celui de la porte de la cathédrale, l'observateur étant établi à une distance de trois brasses par rapport à lui, la distance qui séparerait l'apex de la pyramide de ce plan aurait été égale à la moitié du champ de l'ouvrage (6 : 3), le point de distance s'inscrivant alors sur le bord vertical du tableau. Hypothèse dont Robert Klein s'autorisait, sans autre forme de procès, pour voir dans le procédé constructif mis en œuvre par Brunelleschi le produit d'une simple rationalisation du système bifocal traditionnel, et que John White juge particulièrement séduisante pour ce qu'elle impliquerait, à l'en croire, que tous les éléments de la construction aient été contenus dans les limites du tableau, sans qu'il y fût besoin, comme le voudra Desargues, d'aucun point extérieur. Ce qui

suppose, soit dit en passant, qu'un point marqué sur le bord du tableau, sur sa *frontière*, puisse être tenu pour intérieur à son champ, ce qui est loin d'aller de soi d'un point de vue mathématique : l'inscription d'un point de construction sur la frontière du tableau pourrait bien constituer au contraire, dans le contexte de la costruzione legitima, une manière de *passage à la limite*, et qui demanderait à être interprété en tant que tel, et comme un trait, dans ce contexte, d'une radicale nouveauté, ainsi que le signale la *Trinité* de Masaccio, où le point de fuite est établi, comme on l'a vu, sur la ligne de base de la partie supérieure de la composition, le sol se réduisant dès lors à une ligne d'épaisseur nulle.

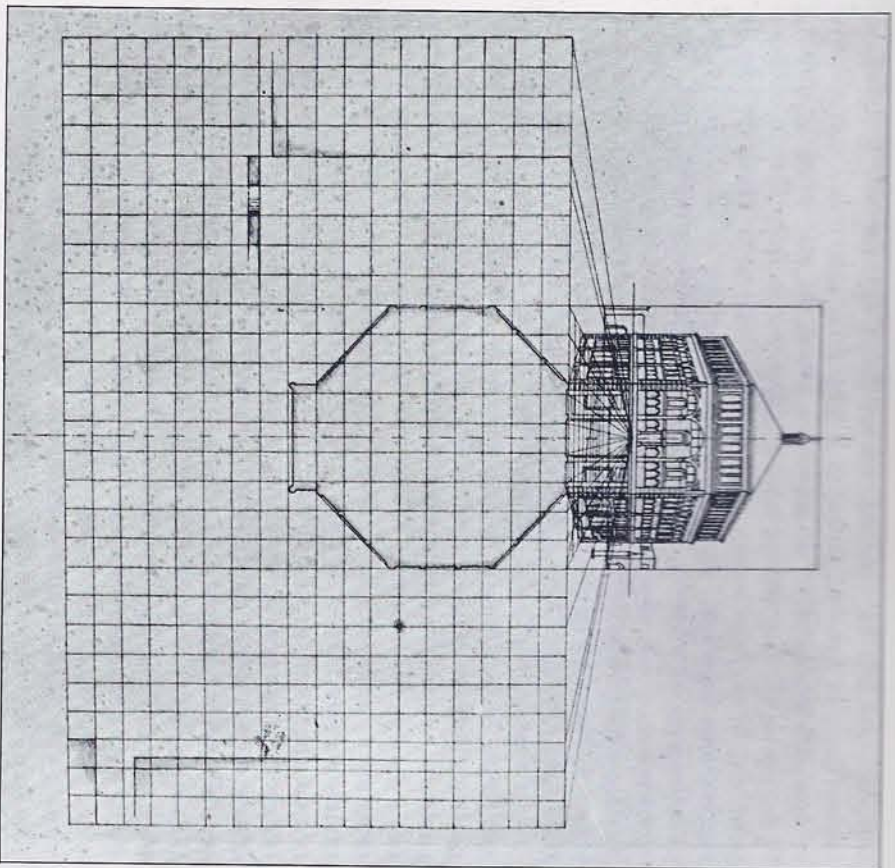
L'argument qu'on peut tirer de la position assignée au spectateur à l'intérieur de la porte de la cathédrale, cet argument n'est en l'espèce d'aucun poids, dès lors que l'angle de visée pouvait varier dans des proportions relativement considérables. Des instructions dont nous disposons à ce stade, on ne saurait donc tirer qu'une conclusion, si j'ose dire, élastique : ou l'on admettra, en effet, que la distance entre l'œil et le plan du tableau était égale à la moitié de la largeur du panneau, ce qui correspondrait à un angle de visée de 90°, comme l'implique la description de Vasari, et peut-être celle de Manetti ; ou l'on s'en tiendra à l'hypothèse d'un angle plus fermé, d'environ 50°, auquel cas la distance aurait été sensiblement égale à la largeur du panneau, mais sans pour autant que la distance entre l'œil et l'objet en fût aucunement changée. J'en pose la question, en me réservant d'y revenir plus loin, et sur un autre exemple, mais qui n'est pas sans rapport avec la démonstration Brunelleschi<sup>9</sup> : et si nous n'avions pas à choisir entre ces deux hypothèses, la démonstration n'ayant en définitive de sens qu'à maintenir ouverte cette possibilité d'une *variation*, à garantir à qui voudra se prêter à l'expérience une marge de manœuvre strictement calculée ?

\*\*

Un dernier point reste à régler, qui n'a guère retenu l'attention des commentateurs. Et *point*, c'est bien le mot qui convient puisqu'il s'agit, en l'espèce, de savoir où se situait le point de fuite sur le petit panneau peint en perspective par Brunelleschi. Là encore, on en est réduit aux indications que donne Manetti : la position qu'il assigne au peintre, à l'intérieur du portail central de la cathédrale et selon toute vraisemblance dans l'axe de celui-ci, implique que ce point aurait dû être marqué au centre géométrique de la tavoletta, à une hauteur — compte tenu de la différence de niveau actuelle entre le pavement de la cathédrale et celui du baptistère — qui correspondait

8. Panofsky, « Das perspektivische Verfahren Leone-Battista Albertis », *Kunstchronik*, nouvelle série, XXXVI (1915), p. 504-516.

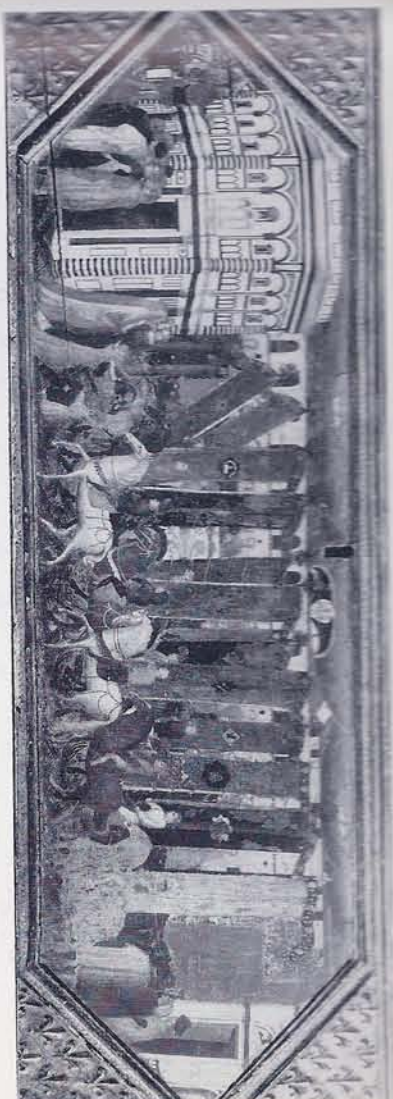
9. Cf. ci-dessous chap. XV, p. 203 sq.



14. La lanterna San Giovanni, schéma de construction à partir du plan au sol et de l'élevation du baptistère, A. Parronchi, *Studi su la dolce prospettiva*, fig. 90. Photo Bibl. Nat. Paris.

au linteau de la porte de ce dernier monument. Pour plausible qu'elle soit, cette hypothèse n'en comporte pas moins, comme le reconnaît Alessandro Parronchi, une part d'arbitraire<sup>10</sup>. Je m'autoriserai de cet aveu pour feindre (et je souligne ici le mot *feindre*) que ce point s'inscrivait, au prix d'une légère distorsion, dans l'encadrement même de cette porte, à hauteur d'un homme qui se serait tenu là, face au spectateur établi dans l'embrasure du portail de la cathédrale. L'histoire, comme on verra, justifie, et pour ainsi dire vérifie, cette entorse à la rigueur d'une démonstration dont elle n'altère en rien le cours, mais qu'elle rend singulièrement plus frappante, en même

10. Parronchi, « Le due tavole... », *op. cit.*, p. 249.



15. Procession des pèleri de San Giovanni, panneau de *cassone*, Florence, première moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Florence, musée national du Bargello. Photo Alinari-Giraudon.

temps qu'elle en multiplie l'impact symbolique : l'image — et avec elle la démonstration dont elle est comme l'emblème — ira son chemin dans l'imaginaire du temps, et jusqu'à prendre force d'*imago*<sup>11</sup>. Mais que la porte du baptistère ait pu être mise en opposition directe, sur une même ligne, avec celle de la cathédrale, du temps même de Brunelleschi, un précieux panneau de *cassone* de la première moitié du Quattrocento, conservé au musée du Bargello, à Florence, en apporte la preuve : la procession de la saint Jean s'y déploie dans l'intervalle entre ces deux portes, disposées symétriquement aux deux extrémités opposées du tableau, lequel se trouve ainsi représenter, ou décrire, en vue longitudinale ou de profil, la scène même où prend place l'expérience de Brunelleschi.

11. Cf. ci-dessous, p. 291 *sq.*