

Se mettre en perspective !



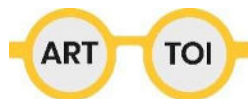
Simone Martini – Le Porteur de Croix

« Regarde le château, on dirait un enfant qui l'a dessiné. Il est bien trop petit, les personnages ont l'air gigantesques. En plus, on voit les murs latéraux comme s'ils étaient de face. Ces peintres ne connaissaient vraiment rien à la perspective en ce temps-là. On dirait de l'art naïf... »

À coup sûr, notre malin ne sait pas qu'au Moyen Âge, peindre le monde consiste non pas à le représenter tel qu'une personne le voit, mais selon sa place particulière au sein d'un système hiérarchisé. En ce temps-là, l'espace pictural est en effet régi par des lois et des rapports symboliques, sans se soucier du temps, ni même de l'espace. Ainsi, un personnage peut-il apparaître plusieurs fois dans la même œuvre et sa taille ne tenir compte d'aucun critère de réalité visuelle. La plupart du temps, les personnes représentées sont placées sur un même plan, voire empilées comme des boîtes de conserve sans qu'on puisse penser que les artistes de cette époque étaient plus stupides que leurs ancêtres païens, juste une question religieuse.

Mais à quoi la perspective peut-elle bien servir ?

Le but du peintre a longtemps été de rendre un monde en 3D sur un support en deux dimensions. À l'image des plans, la perspective contribue à l'illusion de profondeur, décolle le sujet du fond de la toile, lui donne du relief et l'étoffe d'une illusion de 3^e dimension. Ainsi, reconnaître les différentes méthodes utilisées à travers les siècles permet de comprendre quelle réalité les artistes ont choisi de représenter. Mais avant de retracer l'évolution des techniques, encore faut-il en comprendre l'essence. Pour ce faire, prenons un exemple pratique. C'est facile.



A vous de mettre les choses en perspective !

Vous êtes dans une gare. Avancez et positionnez-vous au milieu des deux rails du chemin de fer (facile d'accord, mais pas prudent, donc imaginez). Là, vous êtes sur le point de vue. Levez bien le regard horizontalement et regardez les rails et autres lignes le plus loin possible. Elles symbolisent les lignes de convergence de la perspective. Tentez ensuite d'imaginer où toutes ces lignes se rejoignent. Tout là-bas, au bout, c'est le point de fuite. Tournez votre regard vers la gare puis alternativement vers la maison du garde-barrière (imaginons qu'il y en a une), tout au bout des voies. La gare est immense comparativement à la maison du garde-barrière. Ce sont les raccourcissements ou la méthode de la taille relative. Pour compléter l'exercice, nous pouvons aussi voir l'ombre derrière le bâtiment. Pour terminer, voyons les plans successifs constitués par la gare, un arbre un peu plus loin, la maison du garde-barrière et le train qui vient en face. Bon, là, c'est le moment de sortir de l'exemple... et de rejoindre le quai en toute sécurité !

Comment les peintres créent-ils cette impression de 3D ?

Cela dépend des époques...

Les plans et les ombres dans l'art pariétal

Dès les premières manifestations artistiques, les peintres ont cherché à rendre la 3^e dimension. La première méthode est la succession de plans. Les objets les plus éloignés sont cachés par ceux du premier plan. Les artistes des *Grottes de Lascaux* ont par exemple superposé les croupes de deux aurochs au combat. De plus, afin d'éviter que les traits noirs se noient, l'artiste a marqué le contour d'une ligne blanche. Pour terminer, un rendu légèrement plus flou s'observe sur l'animal censé être le plus loin du regard du spectateur.

Le point de fuite chez les Grecs et les Romains

Les Grecs connaissaient probablement certaines lois de la perspective, notamment le point de fuite. Tant leurs compétences en physique optique que les fresques romaines largement inspirées de la peinture grecque tendent à nous le prouver. En regardant attentivement les peintures murales de la *Villa Julia Félix* à Pompéi, on voit que les supports sur lesquels les objets sont posés ont été travaillés sur la base de points de fuite et de lignes de convergence.

La perspective descriptive au Moyen Âge

Au Moyen Âge, la taille des objets ne dépend plus de leur éloignement, mais est relative à leur rang hiérarchique. Plus le sujet est grand, plus il est important. Ainsi, le Christ sera-t-il souvent plus imposant que les Saints ou les Apôtres. De plus, le point de vue change selon l'effet et le rendu souhaité. Dans l'œuvre de Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano*, nous voyons le château fort au loin en contre-plongée pour le corps du bâtiment, en plongée pour le pont et en vue latérale pour les murailles et les créneaux. La perspective utilisée semble être présente pour décrire les objets et en révéler plusieurs facettes, comme le cubisme le fera, dans une certaine mesure, beaucoup plus tard.

La perspective classique ou artificielle à la Renaissance

La volonté de faire du tableau le reflet le plus fidèle de la réalité et l'intérêt pour l'humain amènent progressivement les peintres à perfectionner leur technique en adoptant une taille liée uniquement à la profondeur et non plus à l'importance du sujet. On mesure d'ailleurs la valeur d'un peintre de la Renaissance et jusqu'à une époque récente à sa capacité à donner illusion. Trois principes régissent cette perspective géométrique : un seul point de vue, un seul point de fuite et des raccourcissements ou tailles relatives des objets. Elle commence à apparaître avec les peintres toscans. Regardons *Le Saint-Benoît délivrant un moine du démon* de Spinello Arentino. Les lignes de convergence se rejoignent sur un seul point de fuite certes, mais par « chambre ». En effet, le tableau montre la succession des scènes du supplice, chacune d'entre elles étant traitée avec un effet de perspective permettant de la décrire. C'est un architecte, Filippo Brunelleschi, qui exposa le premier les principes de la perspective artificielle (par opposition à celle de la vision humaine qu'on dit « naturelle ») d'un seul point de fuite grâce à une expérience avec

une planchette percée d'un trou et d'un miroir. Et c'est vers 1425 que Masaccio, le premier peut-être, appliqua les principes de Brunelleschi dans la fresque *La Trinité* de l'église de Santa Novella à Florence. Ce trompe-l'œil représente, avec un grand réalisme, la voûte en berceau d'une chapelle dont le plafond est décoré de caissons. La vue légèrement en contre-plongée offre une vision encore plus impressionnante du Christ et place le spectateur en position d'infériorité, de dévotion. Par la suite, le succès de ce type de perspective tient surtout à la volonté de certains peintres de s'appuyer sur un savoir intellectuel plus qu'une pratique empirique et va parfois aboutir à des paysages urbains construits comme des cités idéales dans *Architettura veduta*, de Francesco di Giorgio Martini, une œuvre édifiante pour comprendre le système à un seul point de fuite et les lignes convergentes. La maîtrise de la perspective devient d'ailleurs, chez certains peintres comme Uccello, une obsession qui semble même décidée à nous en montrer sa maîtrise dans sa célèbre *Bataille de San Romano*. Observons l'alignement des armures au premier plan, le raccourci d'un guerrier à terre et les chevaux disposés comme un livre dédié à l'apprentissage de la perspective.

Le raccourci avec Mantegna au XV^e siècle

La perspective linéaire posa cependant un problème aux peintres de la Renaissance pour suggérer la perspective des corps sans le recours aux indications données par le mobilier ou les bâtiments. En effet, les corps et les objets n'offrant pas de lignes géométriques, la perspective devait être suggérée par la forme elle-même. Ainsi, quand Mantegna voulut donner l'illusion de cette profondeur au corps du Christ pris de face, vu à la hauteur des pieds, il inventa le raccourci avec son œuvre *La Lamentation sur le Christ mort*. Le procédé de diminuer la taille des objets en fonction de leur éloignement et de leur angle donne un effet pathétique à l'ensemble et accentue la sensation de proximité. Le Caravage joue également avec ce procédé dans la plupart de ses tableaux comme dans *L'Amour victorieux*. Il utilise par ailleurs la lumière et les ombres pour rendre l'illusion de la 3^e dimension. Une autre méthode employée par Piero Della Francesca pour éviter l'effet trop statique de la perspective artificielle consiste à placer la ligne d'horizon tout en bas du tableau et d'allonger volontairement les corps. Ce subterfuge crée un mouvement par le simple parcours du regard. Nous avons vu cet exemple dans le *Saint-Sébastien* de Pierre Paul Rubens, au chapitre du champ partiel, le regard extatique du Saint accentué par l'allongement du corps stigmatisé nous conduit vers les cieux.

La perspective atmosphérique ou aérienne au XVI^e siècle. Vous voulez savoir ce qu'est la perspective atmosphérique, eh bien regardez attentivement la vue de votre chambre un matin d'hiver avec une légère brume. Au premier plan, vous aurez l'encadrement de votre fenêtre, bien net, aux couleurs soutenues. Un peu plus loin, un premier plan encore net dans des tons identifiables. Puis plus votre regard progresse dans le paysage, plus les contours s'estompent, les coloris deviennent brumeux, la lumière diffuse. De plus, les objets rapetissent. La perspective aérienne n'est rien d'autre qu'un moyen pictural pour suggérer l'éloignement plus ou moins important. En effet, l'une des conséquences produites par l'atmosphère qui circule entre les éléments fait que les plus proches semblent nets et contrastés, les plus éloignés clairs et estompés.

Elle commence à apparaître dans la peinture italienne du XVe, mais ne sera maîtrisée dans son absolu qu'au XVIe par Léonard de Vinci. Étonnement, l'artiste n'accordait pas une importance excessive à la perspective, estimant que l'artiste devait davantage travailler avec ses yeux, son esprit et ses mains qu'avec la géométrie. La perspective n'est donc pas pour lui la vision d'un lieu. Il ne peignait ses scènes que d'un seul point de vue et pensait le lecteur de la toile capable de corriger mentalement les erreurs dues à sa mauvaise position quand il regarde la toile. Regardons *La Joconde*. La perspective aérienne existe grâce à des couleurs soutenues, foncées, primaires, des contours nets au 1er plan. Les couleurs atténuées, claires, secondaires et les contours noyés sont réservés au 2e plan. Les peintres français du XVIIe et XVIIIe ont poussé cette technique jusqu'au maniérisme. Regardons notamment les paysages de François Boucher, Fragonard ou encore Le Lorrain. En revanche, la peinture contemporaine ne s'en souciera guère.

La perspective libre dès Michel-Ange

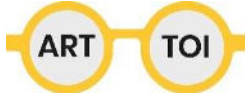
Les peintres vont prendre assez vite des libertés avec les différentes théories perspectives. Certains d'entre eux iront même à l'encontre de celles-ci comme Michel-Ange qui peignit les scènes de *la chapelle Sixtine* de points de vue différents. Ils appartiennent cependant tous à une même ligne d'horizon. À la suite de ce peintre, les maniéristes vont par exemple s'amuser avec les raccourcis pour mettre les corps en perspective, tandis que Canaletto ira jusqu'à une version plus intuitive, raison pour laquelle certaines de ses toiles comportent des « erreurs ». Regardons Piranèse *Les Prisons imaginaires*. Des escaliers en colimaçon, des passerelles suspendues, des voûtes monumentales le tout vu d'un point de vue très bas qui écrase encore l'ensemble. Les « erreurs » de perspective exacerbent l'impression de prisons desquelles personne ne peut sortir. Le propos du peintre est de donner une vision onirique et angoissante en utilisant une perspective exagérée. Mais si les peintres prennent quelque liberté avec la perspective classique et qu'elle est moins recherchée pour elle-même, du XVIe siècle jusqu'au milieu du XIXe siècle, aucun peintre ne pourra être pris au sérieux s'il ne la maîtrise pas... et ne l'utilise pas. La perspective classique s'achève avec Delacroix.

La perspective moderne

Dès le XIX^e siècle, il n'y a plus jamais d'erreurs involontaires de perspective. William Turner fut en effet professeur en la matière, mais laissa libre cours à son imagination pour rendre les choses plus harmonieuses dans *Abbaye de Westminster : Saint-Erasme dans la chapelle de l'Évêque*, notamment. Ingres, pourtant rigoureusement classique dans sa manière de peindre, prendra des libertés avec les proportions ; le dos de son *Odalisque* comporte plus de vertèbres que ne le veut la nature, le cou de ses Baigneuses dans *Le Bain turc* s'étire pour toucher la grâce ou encore le bras de *Madame de Senonnes* s'allonge pour poser le modèle. Si les Impressionnistes respectent les 3 règles classiques de la perspective (un seul point de vue, par ailleurs de plus en plus décalé, une taille relative et un seul point de fuite), ce sont tant avec la lumière des différents plans qu'avec les proportions que ces peintres modernes vont prendre de vraies libertés. À partir des Postimpressionnistes, la peinture emprunte d'autres voies ; le réalisme cessera d'être un problème visuel pour devenir un problème d'expression.

Lorsqu'il peint sa *Chambre à coucher à Arles*, Vincent Van Gogh utilise la fuite des lignes d'une façon caricaturale, celles du plancher et celles du lit semblent grimper à la « surface » du tableau et se rejoignent finalement dans un lieu improbable. Dans une période cruciale pour l'art, Braque et Picasso expérimentent dans les années 1910 une approche analytique de la perspective. Ils tentent de saisir l'objet, le motif sous différentes faces et de divers points de vue, simultanément. La perspective est rendue ainsi « de tous les côtés à la fois ». Le cubisme analytique constitue l'une des tentatives les plus poussées pour éviter la confusion entre le monde réel et le monde imaginaire. Il donne à voir le monde réel puisqu'il n'est jamais abstrait, mais dans une forme qui s'extrait totalement de la réalité visuelle et donc de toute forme de perspective. Pour en inventer une autre ?

Cézanne rompt lui aussi avec la tradition académique et l'illusion de la réalité. Les objets comme la table échappent aux règles de perspective et de la gravité dans *Vase paillé, sucrier et pommes*. Le plateau de bois presque carré reproduit le format du tableau. Une manière de montrer que nous regardons une peinture et non des fruits. Le peintre s'explique à Émile Bernard quand il écrit : « [Je] traite la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan se dirige vers un point central, les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou du spectacle de celle-ci qui s'étale sous nos yeux, les lignes perpendiculaires à l'horizon donnent la profondeur. » Avec Kirchner, la couleur n'est plus soumise à l'action de la lumière sur le volume. Dans *Wildbogen, Chemin dans la forêt en été*, toute recherche de profondeur est évitée. Le ciel derrière les sapins est rose comme le chemin du premier plan. En peignant deux zones éloignées de la même couleur, le peintre abolit la notion d'espace au profit de la surface. Les formes sont traitées en aplats de couleurs, juxtaposées comme une mosaïque, pour mettre l'accent sur la surface et la peinture pour elle-même. Un contre-exemple de perspective atmosphérique est visible dans la toile de Jakob Philip Hackert *Le Jardin anglais de Caserte*. En dépit de la distance, la vision conserve une netteté cristalline. On distingue les fenêtres des maisons du village lointain, le relief du volcan creusé par la lave. Le botaniste n'aurait aucun mal à identifier les plantes rares du jardin anglais. Seul le léger bleuissement des formes signale l'éloignement. En résumé, la perspective moderne pourrait reprendre la phrase de Léonard de Vinci : « La perspective est le frein et le gouvernail de la peinture, la géométrie permet de mettre de l'ordre dans les sensations [des peintres] ».



Mettez-vous en perspective !

Pour vous entraîner à voir la perspective utilisée par le peintre, voici un petit exercice. Prenez une feuille de plastique (pochette ou chemise transparente), un marqueur effaçable, une règle et la reproduction de différentes œuvres. Une photocopie des œuvres, de préférence agrandie, convient aussi.

1. Recherchez le point de vue que le peintre a choisi. Est-il en plongée, de face, en contre-plongée ?
2. Définissez-le ou les lignes d'horizon.
3. Tirez ensuite les lignes de convergence des objets à l'aide de votre règle.
4. Fixez pour terminer le ou les points de fuite et demandez-vous si la perspective est « juste » et quelle impression ce choix vous procure.

La prochaine fois que vous serez face à une œuvre, observez la perspective et interprétez son propos. Et pour compléter votre analyse et votre compréhension de tous les éléments picturaux des tableaux, procurez-vous le décodeur d'art sur www.art-toi.com.

ART-TOI et vois plus et mieux !