

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

12/12/2007

Lucien Vinciguerra, *Archéologie de la perspective*
(sur Piero della Francesca, Vinci et Dürer),
Ed. PUF (coll. Lignes d'art), 2007

Présentation par Pierre Macherey

Perspective, en italien *prospettiva*, mot dérivé du latin *perspicere*, « regarder attentivement », « voir pleinement », est un terme porteur dès le départ d'une double dimension : une dimension pratique, en tant qu'il désigne l'acte même de voir, et une dimension théorique, en tant qu'il désigne l'analyse rationnelle des conditions et des modalités de cet acte ; c'est dans ce dernier sens qu'a été introduit au Moyen Age le substantif féminin *perspectiva*, que saint Thomas emploie pour nommer l'optique, en tant qu'art de voir ou science de la vision, basée sur l'étude de la propagation des rayons lumineux. Lorsque, en Italie tout d'abord, qui a été pionnière à cet égard, les techniques picturales ont entrepris de s'approprier des éléments de connaissance empruntés à l'optique géométrique de manière à systématiser, c'est-à-dire à soumettre à des règles fixes, la manière de faire rentrer en image(s) le monde réel, avec toute sa profondeur, sur la surface plane d'un tableau qui en effectue la captation, cette dualité a donné lieu à un partage entre, d'une part, la perspective dite « naturelle », qui correspond à l'acte effectif de voir, et la perspective dite « artificielle », qui reproduit cet acte en faisant intervenir certaines opérations et dispositifs de manière à en modifier, voire en déformer, la nature immédiate, en rapport avec un projet, on serait presque tenté de dire, en prenant le mot dans un sens qu'il ne prendra que plus tard, dans une « perspective » délibérément illusionniste ; celle-ci, durant plusieurs siècles, caractérisera de manière obsessionnelle l'art de peindre, qui s'assigne alors la tâche, non seulement d'évoquer à l'aide de lignes et de couleurs le monde des êtres et des sentiments, une tâche que remplissait déjà à sa façon l'art pariétal, mais d'en fournir une représentation censée « exacte », conforme à la réalité des choses montrées par la peinture, du fait de sa conformité aux règles d'ordonnement empruntées à la perspective.

Qu'est-ce qui distingue la perspective naturelle de la perspective artificielle ? On peut dire que la première correspond au regard libre porté sur la réalité par un spectateur qui, lui-même, se situe dans le monde qu'il regarde, à l'intérieur duquel il se déplace de manière à en saisir un maximum d'aspects ; alors que la seconde correspond au regard contraint assigné à un spectateur qui se tient face à, donc hors de la réalité qu'il est censé voir sur le tableau, ou plutôt par son intermédiaire, et en quelque sorte à travers lui, par transparence, réalité figée, telle qu'elle s'offre à une vision immobilisée du fait d'être astreinte à se maintenir en une place bien définie en fonction de laquelle les rapports perspectifs tracés ou reportés sur la toile s'ordonnent et se disposent devant elle, sans que cette vision puisse rien y changer, étant impossible de tourner autour du tableau, par exemple d'aller regarder derrière lui, pour y découvrir autre chose que le monde tout en surface qui s'y trouve une fois pour toutes déposé : la perspective artificielle représente ainsi l'art de fixer des images, ce qui correspond à un détournement de l'acte naturel de voir, qui ne procède pas ordinairement de la saisie de telles images fixes, mais ne considère que des images en mouvement, qui ne sont pas une succession d'instantanés. De cette scission entre les deux modalités naturelle et artificielle de la perspective, dont les artistes peintres ont été les initiateurs, les historiens de l'art ont entrepris de rendre compte en reconstituant ce qui depuis Panofsky et son ouvrage sur *La perspective comme forme symbolique* (1924, trad. fr., éd. de Minuit, 1975) a été présenté comme le « paradigme perspectif », c'est-à-dire l'ensemble des règles formelles qui ont conduit à voir le

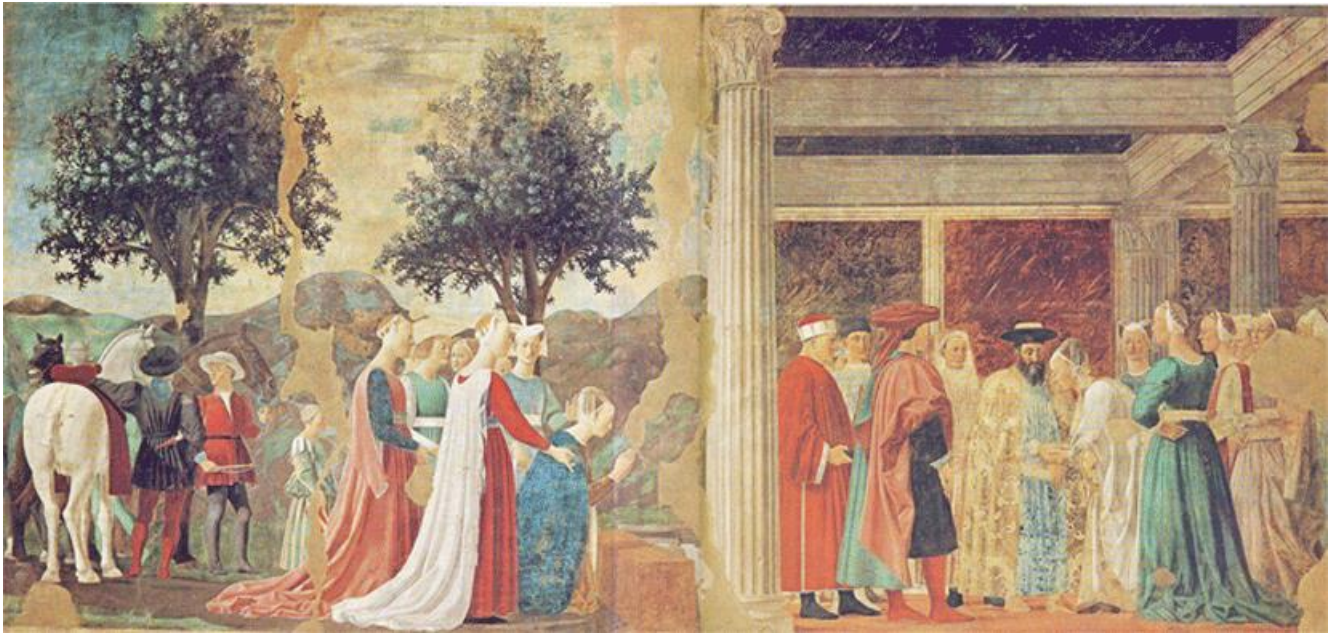
monde autrement, littéralement « en perspective », de manière à en fixer conventionnellement la représentation, en faisant rentrer celle-ci dans une grille préétablie, qui joue, sur le plan de l'art, le rôle imparti par Kant aux formes de la sensibilité (la notion de « forme symbolique » avait été reprise par Panofsky au philosophe néo-kantien Cassirer), ce qui, en conférant à cette représentation une régularité, la dispose à être normalisée, et par là à remplir une fonction normalisatrice. Selon Panofsky, la mise sous contrôle de la perception du monde par le biais de la perspective « pousse si loin la rationalisation de l'impression visuelle du sujet que c'est précisément cette impression subjective qui peut désormais servir de fondement à la construction d'un monde de l'expérience solidement fondé et néanmoins « infini » au sens tout à fait moderne du terme... En fait, on avait réussi à opérer la transposition de l'espace psychophysiologique en espace mathématique, en d'autres termes l'objectivation du subjectif » (*La perspective comme forme symbolique*, p. 159). Le regard subjectif, ramené à son épure, prend alors complètement possession de la réalité. Cette thèse du paradigme perspectif, en tant que laboratoire où se sont élaborées les structures mentales de toute une époque historique, a durablement impressionné et fait école : l'ouvrage de Panofsky, qui est ébouriffant, est en soi une manière d'œuvre d'art. Elle a été ensuite remise en cause, en particulier par Hubert Damisch dans son ouvrage sur *L'origine de la perspective* (éd. Flammarion, 1987, actuellement disponible dans la série Champs/Flammarion), qui conteste le fait que la construction perspective puisse « être tenue pour le « signe » d'une conjoncture historique qui y trouverait son expression symbolique et dans le contexte de laquelle elle demanderait à être étudiée » (p. 48 de l'édition Champs/Flammarion), donc qu'elle soit interprétée uniquement comme un fait de culture situé dans l'histoire, dissocié par définition de la nature des choses, et interprétable en terme de « mentalité ».

C'est par un tout autre biais que Lucien Vinciguerra entreprend de réexaminer, en vue d'en mettre en évidence la fragilité, la thèse de Panofsky, ce qu'il fait en présentant une « archéologie de la perspective » qui amène à comprendre, c'est son principal enseignement, que, « sous » ce prétendu paradigme perspectif, fonctionnent en réalité, du XVe au XVIIe siècle, des pratiques picturales et des modes de pensée complètement différents, voire même opposés, ce qui a pour conséquence que les problèmes de la perspective font l'objet de débats dont les enjeux ne sont pas simplement techniques, mais engagent des façons de vivre dans le monde et de le concevoir qui sont loin de s'accorder automatiquement entre elles ou de se situer en continuité les unes par rapport aux autres : derrière la référence verbale, apparemment consensuelle, à la perspective, se dissimulent des manières de traiter les problèmes de l'image incommensurables entre elles, au point que le mot « image » paraît lui-même changer de sens au cours de cette histoire. Le projet de Lucien Vinciguerra est ainsi de reprendre les problèmes qui se cachent derrière la référence à la perspective à leur point de départ, en considérant la perspective, non comme déjà toute faite et organisée en un corps de doctrine unifié, telle qu'on prétendra, peut-être abusivement, la voir au XVIIe siècle, mais en cours d'élaboration, au cours des XVe et XVIe siècles, à travers une série de tentatives, comme par exemples celles de Piero della Francesca, de Léonard de Vinci et d'Albert Dürer, et de bien d'autres encore (un répertoire très fouillé en est recueilli dans l'ouvrage de Philippe Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, éd. Petite bibliothèque Payot/Classique, 1995), tentatives dont chacune obéit à sa logique propre, et constitue ainsi une sorte de paradigme à part entière. L'histoire de la perspective ne consiste donc pas dans le déploiement continu d'un modèle de construction unique, cohérent et donnant lieu à une mise en œuvre suivie, mais elle constitue un champ en mutation, mutation au cours de laquelle varie sur le fond la façon de concevoir la vision et le type de réalité auquel elle donne accès par l'intermédiaire de la formation d'images : le « visible », tel que l'exhibent les fresques d'Arezzo, la Cène de Milan, les gravures de Dürer, n'est pas de même nature, n'obéit pas aux mêmes lois, n'entretient pas le même rapport au langage et à l'histoire, ne convoque pas de la même façon le regard du spectateur, ne répond pas à la même conception de la fonction de l'artiste fabricant d'images de la réalité, ce qui interdit d'admettre qu'ils constituent de diverses solutions à un même problème, qui serait celui de « la » perspective. Si on y regarde de près, c'est-à-dire si on entreprend de déplier, on serait presque tenté de dire de déconstruire, l'ensemble des procédures pratiques et des formes de théorisation qui en ont accompagné l'histoire,

une histoire extrêmement complexe, on est amené à se rendre compte que « la » perspective, comme système unifié et comme paradigme, ça n'existe pas : ce qui existe, ou plutôt ce qui a existé, c'est une multiplicité de paradigmes ayant chacun sa nécessité propre, ce qui ne veut pas dire cependant qu'ils offrent en eux-mêmes, pris isolément les uns des autres, une cohérence absolue qui conduirait à les présenter comme les aboutissements de recherches qui auraient à chaque fois atteint leur(s) but(s) ; car, en fait, il s'agit plutôt de tâtonnements, poursuivis avec un maximum de lucidité et de précision, qui ont débouché sur des réalisations intéressantes avant tout par leur caractère problématique, qui témoigne en dernière instance, à travers leurs singularités, voire même leurs irrégularités, de leur relatif inachèvement. La perspective, au fond, ça n'a jamais marché, et, si ça a marché, ce n'a jamais été de la même façon, ce qui n'a empêché que les problèmes théoriques et pratiques qu'elle a amené à poser aient servi de stimulation à la réalisation d'œuvres d'art saisissantes, passionnantes à regarder, et qui se donnent à nous comme autant d'énigmes irrésolues ou partiellement résolues, qui témoignent du fait que notre rapport au monde, en l'occurrence au monde visible, n'est pas déjà tout donné, mais est en permanence à réélaborer, au cours d'une histoire dont rien ne permet de prétendre qu'elle ait atteint son terme ou même qu'elle tende vers un unique but susceptible d'être de part en part explicité.

Le livre de Lucien Vinciguerra, extrêmement concentré et resserré, - il soulève en seulement cent soixante pages un nombre considérable de questions intéressantes et difficiles, intéressantes en raison même de leur difficulté -, comporte peu d'illustrations et en particulier de reproductions d'œuvres picturales, dessinées ou gravées, ce qui est surprenant s'agissant d'un livre qui concerne, même si ce n'est pas son unique champ d'intervention, l'histoire de l'art. On a d'autant plus de raison de s'arrêter sur les deux images à contenu narratif qui y figurent en pleine page, et à propos desquelles on devine, on soupçonne, que l'auteur du livre a dû manifester beaucoup d'acharnement pour en arracher la disposition à la pingrerie de l'éditeur qui, comme un producteur de cinéma, garde l'œil fixé en permanence sur les coûts de fabrication qu'il cherche à réduire à tout prix, fût-ce au détriment de la qualité du « produit » qu'il conduit à réalisation. Ce sont, p. 19, *la Rencontre du roi Salomon et de la reine de Saba*, l'une des fresques peintes par Piero della Francesca à Arezzo, et, p. 128, la gravure de Dürer, extraite de ses *Instructions sur la manière de mesurer les lignes, plans et corps solides*, où, avec les moyens de l'art, est représenté *in situ*, comme une spectaculaire image représentative à regarder et à déchiffrer comme telle, l'un des procédés, celui dit du « portillon », inventés par Dürer en vue de fabriquer des images suivant les règles de l'art, et non seulement en se laissant guider par les hasards de l'inspiration. Il n'est pas absurde, pour commencer à prendre connaissance du contenu du livre de Lucien Vinciguerra, de considérer de près ces deux illustrations, qui sont révélatrices des énigmes dont l'histoire de la perspective constitue la succession : on peut en effet y voir à l'oeuvre deux régimes de l'image entre lesquels il est difficile, voire même impossible, de faire le lien en posant qu'ils se situent dans le prolongement l'un de l'autre.

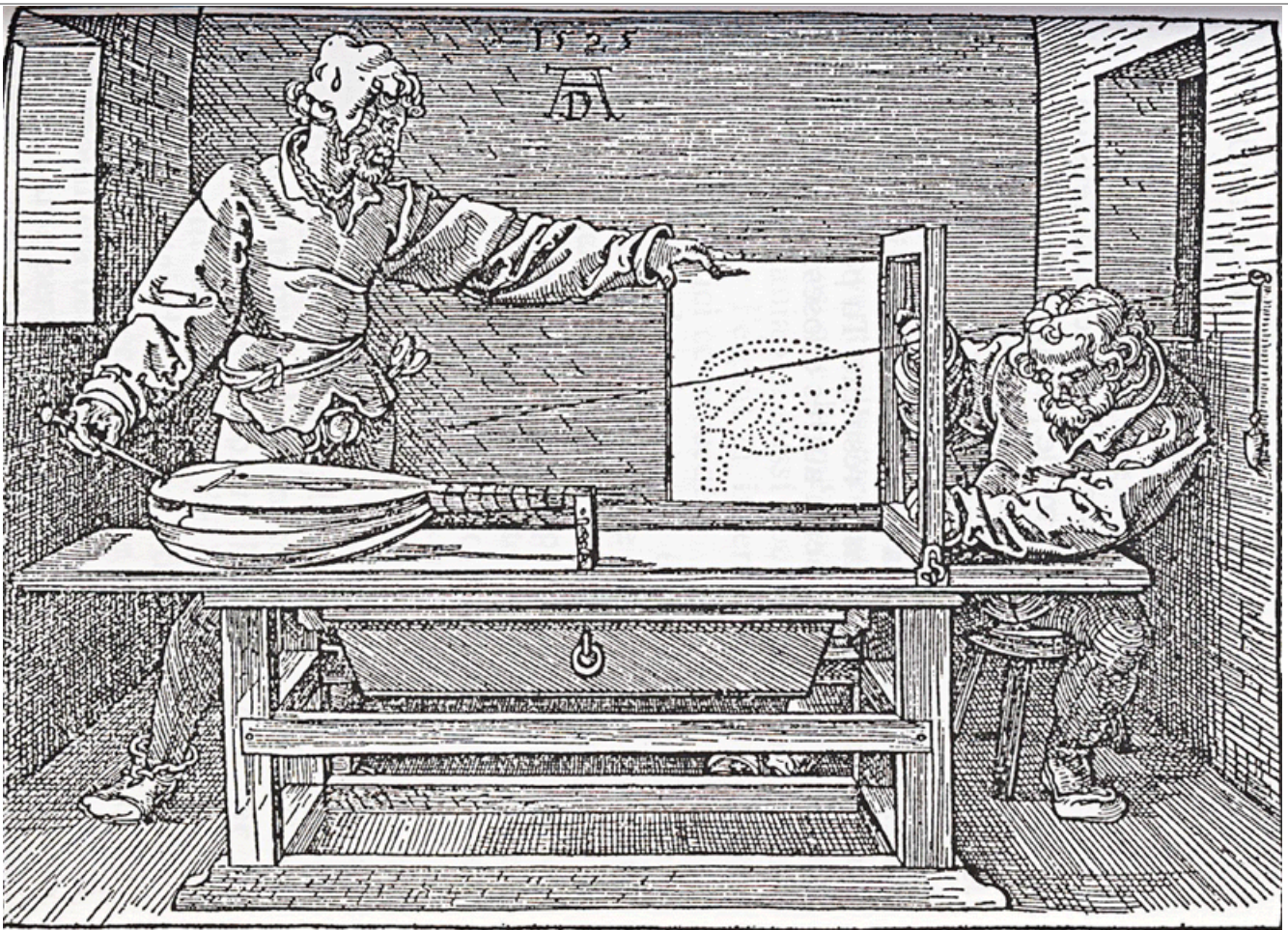
La fresque de Piero della Francesca, réalisée autour de 1460, est une peinture d'histoire, qui « raconte » en lignes et en couleurs sur un pan de mur un épisode de la légende de la Vraie Croix telle qu'elle avait été relatée avec des mots au siècle précédent par Jacques de Voragine (un autre épisode de cette histoire, celui du Songe de Constantin, qui fait l'objet d'une autre des fresques d'Arezzo, a été évoqué au cours de la [séance du 30/5/2007](#) de « La philosophie au sens large », à l'occasion d'une lecture du livre de Paul Veyne, *Quand notre monde est devenu chrétien*).



L'image, qui est double, donne à voir, côte à côte, deux épisodes successifs du même évènement : à gauche, la reine est montrée prosternée devant la poutre de bois qu'elle vient de trouver sur son chemin, et qui, elle en a la soudaine prémonition, servira à élever la croix sur laquelle sera mis à mort le rédempteur ; à droite, on la voit dans le palais du roi Salomon, en train de lui rapporter ce qu'elle vient de voir, révélation qui trouble profondément le roi en raison de ses graves incidences sur les destinées futures du peuple d'Israël. Ce qui est frappant ici, c'est le point sur lequel insiste le commentaire de la fresque présenté par Lucien Vinciguerra, c'est de voir sur un même pan de mur accolés, séparés par une colonne à l'antique qui s'interpose entre eux tout en les faisant d'une certaine manière communiquer, comme s'ils se répondaient l'un à l'autre et dialoguaient entre eux, deux modes de représentation de l'espace qui sont en parfait contraste : à gauche un espace ouvert, ce premier épisode se situant en plein air, dans la campagne; à droite, un espace fermé, celui du palais du roi, quadrillé par les lignes d'une construction architecturale retracées en perspective, selon la conception de celle-ci propre à Piero della Francesca, telle qu'il l'a par ailleurs théorisée dans son ouvrage *De prospectiva pingendi*, qui n'a été publié qu'en 1899 mais a pu être connu à l'époque sous forme manuscrite (trad. fr. *De la perspective en peinture*, avec une préface d'H. Damisch et une postface de D. Arasse, éd. In medias res, 1998). La partie droite de l'image, qui donne l'illusion d'un espace en profondeur, est ordonnée en fonction d'un point de fuite unique, ce qui est l'idée de base de la technique perspective ; sa partie gauche, elle, ne comporte pas de point de fuite et offre la représentation visionnaire d'un monde en apesanteur, comme enchanté, où la masse feuillue des deux arbres qui y sont visibles paraît ne reposer sur aucune base. Citons Lucien Vinciguerra : « La surface de la peinture est donc coupée en deux : d'un côté l'espace géométrique, où disparaît la matérialité de la surface de la toile, ouverture sur un lieu vide et le corps vide où se déploie l'histoire ; de l'autre, les grandes plages superposées des surfaces sans point de fuite. » (p. 21). C'est ce découpage qui justifie qu'il donne pour titre à la partie de son livre consacrée à Piero della Francesca, dans laquelle est également commenté le *De pictura* d'Alberti (trad. fr., *De la peinture*, trad. J. L. Schefer, éd. Macula, 1992), « La fenêtre divisée » : loin d'être réunifiée sur la base des règles de la perspective, qui ne sont appliquées que dans l'une seule de ses parties, l'image peinte sur la fresque semble vouloir mettre en scène, parallèlement à l'évènement légendaire qui lui fournit son thème, le caractère foncièrement particulier et particularisant de ces règles, qui sont inaptes à couvrir en totalité l'espace du monde, mais n'en révèlent qu'un aspect à côté d'autres, ce qui donne à penser que le peintre s'était fixé pour but à la fois de justifier l'emploi de la méthode perspective, en montrant ce dont elle est capable, et de lui opposer un flagrant démenti, en installant son emploi dans des limites qu'elle ne peut franchir, limites dont constitue l'illustration visible la colonne plantée verticalement au milieu de la fresque, qui littéralement la scinde en deux parts, et à

propos de laquelle on peut se demander si elle appartient à l'espace de gauche ou à l'espace de droite ou bien encore si elle relève à elle seule d'un troisième espace : c'est comme si la perspective, loin d'homogénéiser l'image peinte, devait servir à en faire le support d'une scène sans unité, située dans un univers où cohabitent diverses sortes d'espaces, disons pour simplifier un espace du dedans et un espace du dehors, l'un vide et l'autre plein, qu'aucune procédure technique ne parvient à rabattre uniformément l'une sur l'autre.

Une centaine de pages plus loin, à son autre bout, le livre de Lucien Vinciguerra reproduit l'une des gravures extraites de l'ouvrage de Dürer (trad. fr. sous le titre *Géométrie*, éd. Seuil, 1995), qui représente elle aussi une scène à raconter, montrant l'artiste dans son atelier en train de fabriquer, à l'aide d'un dispositif sophistiqué qui nécessite l'aide d'un assistant, une image d'un instrument de musique : celui-ci, qui lui sert de modèle, est posé sur la gauche de l'établi, et la gravure en offre une vue latérale, dont le relief est figuré à l'aide hachures qui permettent de faire la différence entre celles de ses parties qui sont exposées à la lumière et celles qui sont laissée dans l'ombre, ce qui contribue à lui donner du volume.



Sur la partie droite de la gravure, se détache, retenu de sa main gauche par l'assistant debout qui nous fait face, un panneau blanc où sont tracés des pointillés qui reproduisent les contours d'une forme bizarre, à première vue anamorphique ; un examen plus poussé fait comprendre que ces pointillés correspondent à la représentation plane, uniformément lumineuse du fait d'être étalée sur le plan uni du panneau, des contours de l'instrument de musique, vu cette fois, non latéralement, mais de front, son manche tourné vers l'avant, sur sa plus petite face, tel qu'il peut l'être si on le considère d'un point qui est figuré sur la bordure droite de la gravure à l'aide d'un piton fiché dans le mure, où coulisse un fil à l'extrémité duquel est suspendu un poids, ce qui permet de tirer une ligne matérielle allant jusqu'au modèle, qui correspond à l'un des rayons visuels pouvant être portés dans sa direction depuis ce point ; l'assistant, de sa main droite, tient bien tendu le fil qui matérialise ce rayon posé sur la surface de l'instrument de musique. Entre l'œil qui le regarde, résumé dans la

position du clou, et le modèle en dur, tel que le donne à voir la gravure avec ses hachures, s'interpose un cadre, sur lequel s'affaire l'artiste : celui-ci reproduit le transparent de la méthode d'Alberti sur lequel se forme la section de la pyramide visuelle censée représenter la forme de l'objet tel qu'il se donne à voir d'un point de vue donné ; ce cadre est traversé par les rayons conduisant du point fixe de l'œil aux différentes parties de l'objet regardé, ce qui permet de relever les mesures des grandeurs à reporter sur le tableau dont le panneau blanc déployé exhibe point par point une première esquisse. Ce qui est extraordinaire dans la mise en scène de la gravure, qui est une variation sur le thème « Le peintre et son modèle », et qui peut être prise comme une œuvre d'art à part entière, c'est qu'elle donne à voir deux fois l'instrument de musique, latéralement, tel qu'il est censé exister en vrai sous nos yeux, et frontalement, tel que l'expose l'image qui en est tracée, et littéralement clouée ou plantée avec des points à la surface du tableau réalisé par l'artiste ; ces deux modes de présentation sont reliés systématiquement l'un à l'autre grâce à l'intervention du dispositif du portillon mobile, qui permet d'extraire l'image du cadre fixe offert par le panneau transparent où ses éléments ont été primitivement recueillis. Et ce dispositif, nous-mêmes nous le regardons, en déchiffrant les différentes particularités de la gravure qui en projette la représentation en surface, ce qui suppose que nous nous plaçons face à la scène qu'elle donne à voir, la position de notre œil correspondant alors idéalement à celle d'un autre clou qui serait fiché là où nous sommes, donc devant l'image, et non en elle ; et ainsi, tout se passe comme si la gravure se situait elle-même à la croisée d'au moins deux regards : celui, symbolisé par la ligne tirée à partir du clou fiché dans le mur visible sur la partie droite de la gravure, ligne qui traverse de droite à gauche le plan de l'image, dont nous comprenons alors qu'au moment de l'élaboration de la représentation de l'artiste au travail offerte par la gravure, il a pu être lui-même matérialisé par la face blanche d'un portillon mobile ; et celui, invisible, qui est celui que nous portons, de l'extérieur, sur la gravure et sur ce qu'elle nous donne à voir (à imaginer et à penser). La gravure de Dürer réalise le tour de force de nous présenter un objet, l'instrument de musique, de deux points de vue, celui que nous occupons lorsque nous regardons de face la gravure, et celui où nous devrions nous placer pour le voir tel que le dispositif mis en œuvre par le peintre parvient à le représenter sur son tableau, où il apparaît en biais, comme sur un cliché tiré latéralement, au terme d'une machination dont le secret nous est révélé, comme s'il s'agissait d'un tour de prestidigitation. Et du même coup, devant cet objet, qui est double, nous-mêmes nous sommes double, à la fois « je », qui se place devant la gravure, et « tu », qui a sa place marquée quelque part en elle, ce « tu » qui est convoqué dans le texte dont Dürer accompagne sa gravure lorsqu'il écrit : « Rouvrir le portillon et procède de même pour un autre point et ainsi de suite jusqu'à ce que le luth apparaisse en pointillés sur le tableau. » (cité p. 129). Pour rouvrir le portillon, il faudrait que nous rentrions nous-même dans l'espace où est censée se dérouler la scène figurée par la gravure, donc que nous quittions l'espace réel, ou supposé tel, dans lequel nous nous tenons, face à la gravure, espace où pourrait tourner encore un autre portillon, non visible sur la gravure, qui est celui qui a permis d'en tracer les lignes. De cette manière, le propos illustré par Dürer ouvre sur la vision déstabilisante d'un monde où tout est représentation et représentation de représentation, monde où tournent des portillons donnant accès à un espace où tournent encore d'autres portillons, et ainsi de suite à l'infini, comme dans la célèbre publicité pour l'apéritif Dubonnet, ce qui brouille complètement la distinction entre le réel et ses apparences : si l'artiste parvient à capter le réel à la surface de la toile ou de la page, c'est parce que ce réel n'apparaît nulle part à l'intérieur de la série totale de ses apparences, qui le déploie en le dispersant, et en quelque sorte en le dématérialisant. Nous comprenons alors pourquoi Lucien Vinciguerra, qui avait appelé le chapitre de son livre consacré à Piero della Francesca « La fenêtre divisée », appelle celui consacré à Dürer « La fenêtre séparée ». Le monde que les procédés imaginés par Dürer donnent à voir est un monde qui peut être figuré tout entier, et non seulement en partie, en perspective ; mais pour que sa figure en perspective puisse être tracée, il faut que batte le portillon qui en détache l'image telle qu'elle peut en être formée à partir d'un point de vue donné ; il faut que l'image ne soit plus elle-même qu'une partie prélevée sur le tout au terme d'une procédure d'abstraction, partie qui, par un artifice métonymique, vaut pour lui intégralement ; il faut que l'image acquière une existence complètement indépendante du réel qu'elle représente, comme

le donne à imaginer le mouvement du portillon qui, littéralement, « sépare » le tableau en l'extrayant du processus naturel à partir duquel il est censé avoir été formé, et indépendamment duquel il existe, à la manière d'un édifice qui reste dressé une fois enlevés les échafaudages qui ont servi à le construire .

Résumée à très grands traits, la thèse que développe Lucien Vinciguerra est la suivante : non seulement, entre la perspective du *Quattrocento* exemplifiée par la fresque de Piero della Francesca et celle dont Dürer, au XVI^e siècle, a inventé le dispositif, il y a des différences significatives, pouvant être ramenées aux différentes manières de résoudre un même problème technique, mais il y a complète rupture entre deux manières de considérer l'ordre du visible, ce qui a pour conséquence que Piero della Francesca et Dürer ne résolvent pas, avec des moyens différents, un même problème, qui serait celui de « la » perspective, mais soulèvent des problèmes théoriques et pratiques qui sont de nature incomparable. En effet, au début de l'histoire de la perspective, qui se situe vers le milieu du XV^e siècle, il y a réalisation d'images qui, issues du réel, et restant immergées en lui, ne cessent de lui être apparentées, sur fond de ressemblance ; alors que, un siècle plus tard à peu près, lorsque commence à se mettre en place un système qui, à l'Age classique, sera celui de l'ordre de la représentation, l'image devient une entité à part entière, séparée du réel dont elle est censée offrir la représentation, et en conséquence libérée de l'obligation de conformité, comme le théoriserait Descartes dans le passage fameux du livre IV de la *Dioptrique*, où est développée la thèse de l'image-signe, qui n'a pas besoin d'être ressemblante dans sa réalité d'image pour donner l'idée de la ressemblance, idée qui se forme dans l'esprit du sujet d'après ses dispositions propres. Autrement dit, entre le XV^e et le XVI^e siècle, l'expression « image des choses » a complètement changé de sens : ayant d'abord été prise avec la valeur du génitif subjectif, elle a alors signifié image venue des choses, conformément à leur nature propre, puis elle a été prise avec la valeur objective du génitif, en tant qu'image qu'on forme des choses, en fonction d'un point de vue qui leur est radicalement extérieur, celui du sujet de la représentation, qui a pris intégralement possession de celle-ci en l'extrayant du monde réel.

La question à laquelle se confronte Lucien Vinciguerra est donc la suivante : comment rendre compte de cette mutation, qui ne s'est certainement pas opérée d'un seul coup, en vertu d'un retournement instantané, aléatoire dans son principe ? Pour répondre à cette question, il faut prendre en compte les différentes étapes qui ont jalonné cette mutation, et surtout il faut sonder, c'est là qu'intervient le point de vue « archéologique », les arrière-plans théoriques de l'évolution au cours de laquelle les notions de réalité, ainsi que les rapports du visible et du dicible, se sont transformés sur le fond : c'est la condition pour que ne soit pas proposée de ces étapes une interprétation récurrente qui en réduise les différences en projetant sur elles un modèle unique. La thèse principale du livre est en conséquence que « la perspective n'avait pas à l'origine le sens qu'elle a acquis » (p. 12). De là la nécessité « d'interroger les différences », en vue de « retrouver la singularité des pensées picturales » (p. 13). Par « pensées picturales », il faut entendre, non seulement des vues théoriques exprimées en termes d'idées, mais des modes d'intervention sur réalisation pratique de l'image, en l'occurrence des méthodes picturales : que la peinture soit elle aussi, à sa manière, affaire de vérité, ne signifie pas qu'elle se ramène à une suite de spéculations et qu'elle puisse être rabattue sur le plan de la pensée pure. A propos du décrochage du régime de la représentation, Lucien Vinciguerra écrit : « Ce dénouement, cette séparation n'est pas en tant que tel un geste philosophique. Il est une opération matérielle, pratique et concrète, que la peinture réalise en vérité à même le tableau » (p. 16), ce qui signifie qu'il faut raisonner de la peinture, et des machinations qui lui sont propres, à la philosophie, et non l'inverse. *L'Archéologie de la perspective* commence en conséquence par proposer une analyse détaillée de la méthode de Piero della Francesca considérée dans son rapport avec celle exposée dans son *Traité* par Alberti dans la filiation duquel il se situe ; ensuite, elle s'intéresse à l'épisode singulier constitué par l'intervention de Léonard de Vinci dans l'histoire de la perspective, dont il récupère le principe en l'appliquant à des problèmes qui n'avaient jamais été soulevés auparavant, ce qui revient à en déplacer les enjeux, et, à terme, conduit à contester ce principe, ; et, pour finir, elle examine les dispositifs techniques extrêmement ingénieux inventés par Dürer, qui ouvrent une nouvelle étape, d'esprit complètement différent, de

l'histoire de la perspective, au cours de laquelle sont jetées les bases de ce qui, à l'Age classique, avec Kepler, Descartes et Desargues, deviendra le système perspectif de la représentation au sens propre du terme, qui détache celle-ci de l'espace des choses en lui conférant une réalité à part entière et en la nouant à un autre régime de vérité.

Pour comprendre ce qui a amené Piero della Francesca à faire de la peinture une opération qui s'inscrit dans une « fenêtre divisée », Lucien Vinciguerra entreprend de relire le *De pictura* d'Alberti (1435), présenté dans l'édition française qui en a été donnée par J. L. Schefer (éd. Macula, 1992) comme « le texte fondateur de la peinture occidentale moderne », avec toutes les ambiguïtés que comporte la référence à une telle « fondation », qui tend à conférer une origine mythique à l'ensemble de la peinture occidentale moderne de manière à en homogénéiser les manifestations. Le fil conducteur de la relecture de son Traité proposée par Lucien Vinciguerra est que, chez Alberti, « l'apparence visible des choses est interrogée pour elle-même, sans jamais être ramenée à un sujet voyant » (p. 27). Les techniques de mise en image de la réalité décrites par Alberti rapportent les choses qu'elles représentent à des combinaisons de points, de lignes et de surfaces, en l'absence de tout arrière-plan qui ouvrirait sur un espace en profondeur : ces choses sont tout ce qu'elles donnent à voir d'elles-mêmes à travers le miroitement de telles combinaisons, qui sont élaborées à partir d'elles, et non au point de vue d'un regard extérieur occupant en vis-à-vis une position d'où serait construite la pyramide visuelle où elles apparaissent rassemblées. De là cette conséquence : « Il faut que la chose à peindre soit déjà, en son être visible, une surface composée, pour que la peinture selon les règles ait le pouvoir de la représenter » (p. 32). Il y a un être visible des choses, tout déployé à leur surface, et dans les lignes et les points qui la composent : c'est ce qui rend ces choses directement représentables, sans qu'il soit besoin de fouiller par le regard au-delà de leur surface pour découvrir autre chose qu'elles, par exemple un espace vide qui leur préexisterait et dans lequel elles se situeraient uniformément. C'est pourquoi le peintre, pour en ordonner la représentation, n'a rien d'autre à faire que d'imaginer les dispositifs permettant de découper ces surfaces de manière à les capter et à les recomposer sur le tableau, selon la logique propre à celui-ci qui les rend aptes à raconter une histoire, celle de la Vraie Croix par exemple. Et le tableau n'est lui-même qu'une autre surface, à côté des surfaces des choses et au milieu d'elles, à la manière d'un miroir réfléchissant dans lequel auraient été gelées les images venues du monde qu'il « renvoie » au regard telles qu'il les a accueillies en les renfermant dans les limites de son cadre. Et ainsi, c'est le monde visible qui me regarde ou semble le faire, en me présentant plusieurs de ses faces, plutôt que ce ne soit moi qui le regarde en le ramenant à ma mesure et à ma règle.

Comment Piero della Francesca se situe-t-il par rapport à Alberti ? Selon Lucien Vinciguerra il entretient par rapport à lui une relation de filiation infidèle. Ce qui le rattache à Alberti, c'est l'idée que chaque chose a des normes de visibilité qui lui sont propres et que la peinture n'a rien d'autre à faire que reproduire ces normes sur le tableau. Mais Piero della Francesca radicalise Alberti en refusant d'apprécier uniment ces normes en termes de grandeur, ce qui introduit le risque d'en uniformiser la représentation en la ramenant à nouveau à une règle commune. Dans les fresques d'Arezzo, « il n'y a que des surfaces, dont chacune ne représente autre chose qu'elle-même » (p. 54) : la peinture de Piero della Francesca juxtapose des surfaces, rien de plus, anticipant ainsi sur ce que, dans un tout autre contexte, feront les peintres cubistes, du moins ceux de l'époque du cubisme analytique, qui, eux aussi, chercheront à donner à voir un monde fait de formes éclatées impossibles à réunifier sous un regard commun qui en gommerait l'irréductible diversité, une diversité à laquelle le tableau doit se contenter d'offrir un lieu d'accueil sans chercher à la résorber. C'est comme si, chez Piero della Francesca, chaque surface de chose, et non seulement chaque chose comme pour Alberti, disposait de son espace propre qui se déploie à partir d'elle, étant alors impossible d'en annuler, par un processus d'abstraction, la singularité : c'est la raison pour laquelle la fenêtre du tableau est inéluctablement « divisée », ce qui ne se déduisait pas fatalement de la doctrine exposée par Alberti. Exploitant une hypothèse avancée par Daniel Arasse dans sa postface à l'édition française du *De prospectiva pingendi*, Lucien Vinciguerra explique qu'est alors à l'œuvre un régime tout à fait particulier de l'image, reposant sur le principe de l'enveloppement, principe dont l'explicitation philosophique la plus complète se trouve chez Nicolas de Cues, auteur

d'un opuscule intitulé *Le tableau ou la vision de Dieu* (1453), dont l'inspiration se rattache à celle de ses autres œuvres et en particulier de celle consacrée à la *Docte ignorance*. Chez Nicolas de Cues, le rapport de l'image à la chose s'éclaire à partir de l'idée de passage à la limite : l'image prend place dans une série progressive qui, à terme, conduit à la chose, sans qu'apparaisse aucune discontinuité entre l'image et la chose, qui s'enveloppent l'une l'autre : « Les choses dont les images sont images sont le passage à la limite des images » (p. 67). La contradiction entre la dispersion des images finies et le fait que, en dépit de leur diversité, elles ouvrent sur la représentation d'un même monde infini, dont l'infini participe à celle de Dieu, s'explique par la raison de la *coïncidentia oppositorum* qui fait du fini et de l'infini les faces corrélatives et complémentaires d'une réalité unique où ils s'enveloppent l'un l'autre. Le tableau, avec sa fenêtre divisée, reproduit en lignes et en couleurs cette paradoxale *coïncidentia oppositorum*, par laquelle il est en harmonie avec le monde dont il ordonne une représentation : « La peinture, ce n'est pas la représentation séparée de la chose, c'est le rassemblement des proportions mêmes des choses, extraites d'elles, et transportées sur l'unique surface qui les rassemble » (p. 72). Ainsi, dans chaque chose, et dans chaque image qui en est proposée, saisie dans ce qu'elle comporte d'unique, c'est la totalité de la puissance infinie de Dieu qui se donne à appréhender, sans recours à aucun artifice, dans une irrécusable évidence, suivant le « grand jeu de renvois en lequel chacun se donne à voir en l'autre : la chose dans l'image, l'image dans la chose, et le lien des images et des choses en chacune » (p. 74).

Au départ de l'histoire de la perspective, se trouve donc une conception de la peinture qui rattache celle-ci à l'être des choses, dans le prolongement duquel elle se situe, en traquant les figures à travers lesquelles il se rend lui-même visible, au lieu de chercher à s'en démarquer en lui imposant des règles qui ne seraient pas les siennes propres. Dans sa pratique, Léonard de Vinci ne remet pas en cause cette configuration, que cependant il transpose à de nouveaux domaines, ce qui a pour effet de la transformer en profondeur. Comme ses prédécesseurs, il se propose de capter, à l'aide des moyens de la peinture, l'être des choses, mais les choses dont il cherche à capter l'être ne sont plus les mêmes : ce ne sont plus des êtres aux contours bien définis, dont les surfaces délimitent des plans de réalité saisissables distinctement ; mais ce sont des formes indistinctes ou en état de permanente métamorphose comme la pluie, la brume ou les nuages, voire même la qualité d'un regard, dont la nature est difficile, voire même impossible à cerner. Léonard de Vinci, génial dessinateur, ne renonce pas à tracer des lignes, mais l'essentiel est pour lui que ces lignes permettent de restituer une sorte de couleur des choses, par laquelle elles paraissent se fondre les unes dans les autres, dans le cadre offert par un monde en état de mutation permanente, où toute forme est exposée à être altérée, ou tout au moins rejetée dans une ombre qui, sans la faire disparaître complètement, atténue les contrastes permettant d'en faire ressortir nettement la figure sur un fond ou dressée dans l'espace. Léonard de Vinci est le peintre du clair obscur, et plus généralement de l'ambiguïté : voyant les choses en peintre, il cesse du même coup de les voir en mathématicien, car il a pris conscience du fait que la perspective albertienne ne permet pas de résoudre des problèmes comme celui de parvenir à peindre le ciel et la mer. S'explique par là le retour obsédant dans les *Carnets* de la vision du Déluge, spectacle inquiétant d'un monde qui a perdu ses proportions, ou du moins a perdu la capacité de fixer celles-ci définitivement : « Le désordre du déluge parcourt ainsi en même temps l'ordre naturel de la destruction et de la dégradation de la nature, et celui du regard qui traverse, du plus proche au plus lointain, sagittalement, tout l'espace de la représentation, depuis la place de celui qui regarde jusqu'au point à l'infini où les choses s'évanouissent » (p. 83) Comment peindre des choses qui ne sont plus seulement définies par la position qu'elles occupent dans l'espace géométrique ? Comment restituer, en peignant ces choses, la confusion essentielle, issue de la variabilité du monde, qui est la condition de leur visibilité ? Alors la métaphore de la peinture comme miroir joue à plein : il ne s'agit pas de recomposer le monde à la surface du tableau pour en dissiper les mystères, mais de refléter, autant que possible à l'identique, si perturbante soit-elle, la dispersion de ses aspects.

Et ainsi, c'est le leitmotiv du chapitre du livre de Lucien Vinciguerra consacré à Léonard de Vinci, peindre c'est voir, et voir c'est peindre, sans que nul écart ou distance vienne s'interposer

entre ces deux opérations. La peinture devient le modèle de la transmission des images par le regard ou plutôt, faudrait-il mieux dire, au regard : « Dans la vision chez Léonard, la peinture est partout, dans une sorte de retournement permanent entre la théorie de la peinture et celle de l'optique et du visible. » (p. 93) On comprend alors que Léonard de Vinci ait eu énormément de mal à achever ses tableaux, et que, même, à la fin de sa vie, il se soit détourné de la pratique de la peinture : il lui suffisait, pour peindre, de voir, et de mieux comprendre ce que c'est que voir, c'est-à-dire ce qu'on fait en voyant ; ceci, du même coup, assignait à la réalisation de tel ou tel tableau une moindre importance, le monde étant lui-même un immense tableau en cours de réalisation, en train de se peindre dans l'œil qui le regarde vers lequel il transporte et déverse ses images. La conception du visible à l'œuvre chez Léonard de Vinci opère de cette manière une résurgence de la doctrine épicurienne des *eidôla*, ces petites images envoyées par les choses en direction de l'œil qui n'a rien d'autre à faire qu'en effectuer la réception : « Les images qui parcourent le monde se déplacent en secret, images invisibles au regard et scellées dans les rayons qui les transportent, et ne les ouvrent en fin de compte qu'au terme du transport » (p. 98). La *camera oscura*, dont Léonard de Vinci a inventé le dispositif, n'est rien d'autre qu'un révélateur, un œil intelligent, qui opère une sélection à l'intérieur de l'air ambiant où pullulent les images : « Elle est un piège à rayons visuels qui les coupe et les brise, sectionnant tout naturellement la pyramide, laissant sortir d'un coup les couleurs enfermées. Elle est une machine à ouvrir les rayons » (p. 100). La perspective qu'exhibent les images telles que la surface du tableau les supporte vient des choses, elle est déjà dans les choses, sous une forme qui n'est pas *a priori* homogénéisée, et qu'il n'y a pas lieu de recomposer pour lui conférer les apparences factices de l'unité. C'est pourquoi, nous y revenons, peindre, c'est voir : le regard du peintre n'est pas face au tableau, il est dans le tableau où est montré un parcours des images, leur fluctuation continue ; et il en va de même du regard du spectateur, qui n'est pas devant le tableau mais environné par lui, comme entouré par le monde d'images auxquelles il offre, provisoirement, un lieu d'accueil.

Ce que montrent les tableaux de Léonard de Vinci, ce n'est donc plus le monde tout en surfaces réfléchissantes qui était celui des tableaux de Piero della Francesca, mais un monde occupé par des nuées d'images fusionnant les unes dans les autres, entre lesquelles il est impossible d'effectuer un découpage définitif : ce sont en quelque sorte des tableaux qui bougent. Ces deux sortes de tableaux présentent cependant un trait commun : la vision qu'ils convoquent capte des images venues des choses mêmes, dont la visibilité est une propriété intrinsèque, et sur lesquelles le regard n'exerce pas encore le pouvoir souverain de synthèse que s'arrogera plus tard la perspective classique. Il en va autrement avec l'art de Dürer, fondé sur « une analytique du visible qui ne tire plus des corps ses articulations et sa syntaxe, mais de la grille même que le regard impose au monde qu'il regarde » (p. 120), ce qui a pour conséquence que « la peinture cesse de tenir son être et ses pouvoirs de la visibilité même des choses » (p. 121). Le peintre (ou le graveur) a donc à organiser un espace propre de la représentation qui n'est plus en continuité avec l'espace des choses, qu'il reconstruit de fond en comble en fonction des nécessités de sa vision : « Désormais, le point de l'œil... est le centre autour duquel la représentation tout entière s'ordonne, centre qui n'appartient plus à la chose et lui impose son ordre propre. Les écarts mesurés au compas que le peintre reporte sur le tableau ne sont plus les mesures de la chose, mais la recombinaison de la chose à partir de l'œil du spectateur » (p. 125). En d'autres termes, ce que fait voir la peinture (ou la gravure), ce n'est plus la chose même, mais la manière dont elle est regardée d'un certain point de vue : au lieu d'être centrée sur la réalité du monde extérieur, la représentation se referme complètement sur l'œil du spectateur qui en constitue le pôle central. C'est cet arrachement de la représentation au monde réel que figure, dans le dispositif qui a déjà été décrit, le mouvement du portillon, qui permet d'extraire la représentation du processus à partir duquel elle a été d'abord obtenue, processus dans lequel la chose représentée avait encore un rôle à tenir : alors, « la représentation se clôt sur le sujet voyant, qui ne tient plus avec l'image la loi qui lie l'image à la chose » (p. 130). En effet, la fenêtre séparée sur laquelle se détache la représentation s'offre à un autre regard que celui qui avait permis d'en élaborer la structure, et qui devient lui-même l'élément d'une représentation à l'intérieur de laquelle il apparaît comme dédoublé : en même temps que bouge le portillon, le regard perspectif

fixé sur la représentation en pointillés à laquelle le portillon sert de support se déplace aussi, et, au lieu de porter latéralement dans le plan de la gravure, il s'installe par rapport à ce plan dans une position frontale, ce qui suppose qu'il vienne, cette fois, d'un point situé hors de ce plan, duquel il a été en quelque sorte éjecté, pour mieux voir ce qui s'y passe. « Mais alors, le spectateur n'a plus de place devant l'image. Il est voué à osciller sans fin entre le lieu... où la machinerie lui est visible de part en part, mais où l'effet de son travail lui demeure en partie dérobé, et le lieu... où il voit pleinement ce que montre l'image, mais dans la confusion de la machine qui l'a produite. Nulle part il ne trouve sa place. Et jamais il ne tient à la fois tout à fait la représentation et ce qui l'a fait naître » (p. 132). Se trouvent alors complètement dissociés le contenant et le contenu : on ne peut plus avoir en même temps la représentation et ce qu'elle représente, qui relèvent de deux ordres différents et, à la limite, comme le révèle le dispositif du portillon, appartiennent à deux espaces distincts.

C'est cette dissociation qui sera à la base de l'ordre classique de la représentation, dont une exposition exemplaire se trouve dans le passage du discours IV de la *Dioptrique* de Descartes où, en vue d'exposer sa théorie de l'image-signe, celui-ci exploite précisément l'exemple du travail du graveur dont les œuvres, « suivant les règles de la perspective, souvent représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles et des quarrés par des losanges que par d'autres quarrés et ainsi de toutes les figures, en sorte que souvent pour être plus parfaites en qualité d'images et représenter mieux un objet, elles doivent ne pas lui ressembler » (AT, VI, p. 112). Cette théorie de la représentation appuyée sur le principe de la dissemblance est éminemment paradoxale : mais, dans l'esprit de Descartes, ce paradoxe correspond au mystère de l'union de l'âme et du corps qui met en communication deux mondes, un monde de l'étendue et un monde de la pensée ou un monde en pensée, que tout sépare, et même à la limite oppose, de telle manière que, sans l'intervention de la puissance divine, toute communication de l'un à l'autre serait impossible. Le processus physiologique de la vision, dont Descartes reprend le système à l'optique de Kepler, transporte jusqu'au fond de l'œil, où il les « grave », des images corporelles des choses qui substituent à des ronds des ovales, ainsi que le fait le graveur sur la surface de sa planche : et il revient à l'âme de déchiffrer le sens de ces images, qu'elle ne voit pas, en faisant le mouvement de sens inverse qui conduit à interpréter les figures ovales comme signes de choses rondes, au prix d'une reconstruction intellectuelle qui n'a plus rien à voir avec les mécanismes qui ont engendré l'impression corporelle. Le processus optique en quoi consiste la vision est donc double : il superpose ou conjoint deux processus dont l'un relève des seules lois de l'étendue et comme tel est rationalisable par l'intermédiaire des mathématiques, au cours duquel est produite l'image comme une réalité à part entière, distincte de la réalité de la chose dont elle est l'image ; et un second processus, proprement mental, non quantifiable, qui renoue, mais en esprit seulement, le lien de la représentation à ce qu'elle représente, en accédant directement à la signification de l'image. Descartes est donc bien loin de présenter la sensibilité comme une opération uniment corporelle, déroulée anonymement sur le plan de la seule étendue, pour autant qu'elle fait également appel à l'intervention du sujet pensant, seul apte à « comprendre » l'image, c'est-à-dire à en former la bonne interprétation. Le visible, ce n'est pas seulement l'image en tant que telle, qui, au terme de toutes les transformations qu'elle a subies au cours de sa transmission, demeure immergée dans le globe oculaire où elle est invisible, mais c'est ce que l'esprit voit en elle, par son intermédiaire ou à son occasion : c'est la représentation subjective que l'on a du monde en le refaisant en pensée, et non l'image objective que le monde supporte, en donnant son point d'accroche à une trajectoire qui se déroule tout entière en lui suivant sa nécessité propre. Au fond de l'œil comme à la surface de la toile ou de la page gravée, ne se trouvent que des « peintures muettes sur un tableau », qu'il faut faire parler en les interrogeant, ce qui suppose qu'on les soustraie à leur nature purement matérielle qui les maintient enfermées dans un pesant silence. Dans ces conditions, représenter, ce n'est pas seulement montrer, c'est-à-dire faire voir quelque chose qui appartient ou se rattache à la chose représentée, mais c'est signifier la chose en son absence même. Ceci veut dire que la représentation se met à entretenir un rapport fort au langage : elle est comme un discours qu'on tient en se tenant à distance d'elles au sujet des choses, discours qui ne se réduit pas à leur nature propre de choses.

Voir, par l'intermédiaire des images, c'est voir au-delà des images, sans s'arrêter à leur réalité factuelle qui, prise en elle-même, fait obstacle à leur capacité de signification, pour laquelle elle joue à la fois comme un vecteur et comme un écran. Et alors, pour en revenir à la peinture, ce qui y est à voir n'est plus dans le tableau, dans ses tracés et dans ses couleurs, parce que, hors de sa réalité matérielle, il renvoie avant tout à l'idée qui a présidé à sa confection et qui s'y trouve projetée, selon les règles générales de la perspective qui en ordonnent la représentation.

Cette disjonction du signe et de ce qu'il signifie, présupposé de base de ce que Chomsky a appelé « linguistique cartésienne », suffit-elle à stabiliser la représentation et le regard qu'on porte sur elle, en l'arrachant à l'oscillation à laquelle la vouait, chez Dürer, le battement du portillon ? Les débats qui ont eu lieu, au XVII^e siècle, dans le cadre de l'Académie de peinture, permettent d'en douter. Deux tendances rivales s'y sont affrontées : « Une peinture dont la vision est celle d'une signification dont les rapports se détachent de la matérialité du tableau, et deviennent intelligibles : c'est celle du classicisme, de Le Brun et de Poussin. Une peinture à laquelle l'œil du peintre peut demeurer rivé, tout à son calcul sur la toile d'une grandeur représentée à l'autre, fabriquant son image sans jamais sortir des images : voilà à côté d'eux Desargues et Abraham Bosse » (p. 145). Ceci veut dire que le dualisme cartésien débouchait sur deux options alternatives issues de la disjonction du signe et du sens : l'une, tirant la représentation principalement du côté de la signification, amène à voir la peinture comme une poésie en lignes et en couleurs, qui s'efforce autant que possible de quitter le plan de l'image, pour parvenir à mieux parler le langage de l'âme ; l'autre, tirant la représentation principalement du côté du support de la signification, on dirait, suivant le paradigme linguistique, du côté du signifiant, amène à voir la peinture comme une géométrie appliquée, qui reste étalée sur le plan de l'image dont elle permet de tracer l'épure suivant une procédure qui en résume la nécessité, selon une logique qui reste celle du corps et de ses lois qui sont les lois de l'étendue. Les artistes qui se rattachent à la première option peignent du sens, et ceux qui se rattachent à la seconde option peignent des signes, ce qui peut faire penser aux discussions qui ont été soulevées, dans un tout autre contexte, par les artistes participant au mouvement « Support-Surface ». En résulte, pour le regard une nouvelle oscillation, qui passe entre les deux manières possibles de voir le tableau en tant que sens ou en tant que signe : « D'où les deux lieux en lesquels se trouve enfermé l'œil du peintre. Ou bien il confond son regard avec celui du spectateur, et se tient devant un tableau qui est d'emblée pour lui du sens : il ne peint pas sur la toile un ovale pour faire voir un cercle de biais, mais il peint, selon les termes mêmes des Académiciens, « comme l'œil voit », c'est-à-dire en se guidant sur le sens même des choses qu'il faut peindre : ce qu'il voit sur la toile au moment où il peint, c'est donc pour lui aussi ce que verra plus tard le spectateur : d'emblée un cercle vu de biais. Il voit lui-même quand il peint la signification de ce que trace sa main, et cette signification est tout ce qu'il a à l'esprit. Ou bien fixé devant la toile en calculant tous ses effets, il fait de celle-ci une machine à voir pour l'œil du spectateur sans jamais se tenir à la place de ce dernier, en s'enfermant tout entier en elle. Le voilà à nouveau dans une représentation sans dehors, mais celle-ci n'est plus la vue du spectateur : tout au contraire, le peintre peint à l'intérieur de ce qui demeure au spectateur dérobé, cette part du visible qui échappe toujours au voyant qui regarde, et par lequel il voit » (p. 149).

Ceci a une conséquence très importante, sur laquelle se conclut le livre de Lucien Vinciguerra. Ce que Foucault a appelé « ordre de la représentation », dont il a fait le paradigme de l'épistémé classique, n'est pas, comme le donnerait à première vue à penser le terme « ordre », un système unifié, homogène et cohérent, qui, en même temps que les nouveaux problèmes qu'il soulève, apporterait leurs solutions déjà toutes prêtes, mais c'est un champ de débat, où se confrontent diverses manières de répondre aux mêmes questions, ce qui fait problème sur le fond. L'image, au cours de son évolution, reste une énigme toujours renouvelée et toujours en suspens. De ce point de vue, l'archéologie de la perspective comporte un enseignement capital : entre les diverses modalités du regard qu'elle met en jeu, à aucun moment elle n'est parvenue à faire la synthèse, révélant ainsi que, à tout moment de son parcours, la pensée reste confrontée à des choix, à des alternatives dont l'issue n'est nullement préfigurée, ce qui la condamne à rester en permanence en déséquilibre par rapport à elle-même, et par là même à se projeter vers l'avant, dans

la recherche de nouvelles questions que rien ne la prépare *a priori* à résoudre. De ce destin propre à la pensée, témoignent exemplairement les petites machineries et machinations qui jalonnent le cours discontinu de l'histoire de la perspective.

©Pierre Macherey