



**HAL**  
open science

## Une ” perspective secrète ” à valeur de signature léonardienne ?

Xavier D 'Hérouville, Claude Gaudeau de Gerlicz, Aurore Caulier

### ► To cite this version:

Xavier D 'Hérouville, Claude Gaudeau de Gerlicz, Aurore Caulier. Une ” perspective secrète ” à valeur de signature léonardienne?. 2018. hal-01821947

**HAL Id: hal-01821947**

**<https://hal.science/hal-01821947>**

Preprint submitted on 23 Jun 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Une “perspective secrète” à valeur de signature léonardienne ?

Xavier d'Hérouville <sup>1\*</sup>, Claude Gaudeau de Gerlicz <sup>2\*</sup> & Aurore Caulier <sup>3\*</sup>

Leon Battista Alberti considérait que *ceux qui ignorent l'art de la géométrie n'ont accès ni aux rudiments ni aux principes raisonnés de la peinture*. Leonardo da Vinci fit sien ce précepte et toute son œuvre est imprégnée des règles et des principes de la perspective qu'il s'attacha à théoriser dans un fameux traité malheureusement perdu. Ses carnets rapportent néanmoins quelques éléments de réflexion avancée sur la “perspective naturelle” et la “perspective accidentelle” (ou “construite”) suivant une classification bien définie. L'expertise scientifique de *la Cène* du Luxembourg révèle non seulement un tracé perspectif “construit”, mais également un mystérieux tracé régulateur de forme géométrique inédite. Notre étude s'attache à nous interroger sur un rapprochement possible de ce tracé avec celui d'une *improbable esquisse de perspective* de Leonardo da Vinci citée par Erwin Panofsky. Nos conclusions font de ce tracé géométrique inédit une “perspective secrète” à valeur potentielle de signature léonardienne.

Le terme “perspective” est entré dans la langue française au seizième siècle <sup>1,2</sup>. Étymologiquement, il dérive du latin *perspectiva*, et donc de *perspicere* : voir clairement. Il traduit en effet le terme grec *Optiké*, ou science de la vision. Il semblerait, en effet, qu'il n'ait été fait aucune distinction dans toute l'Antiquité classique et au Moyen Age entre “optique” et “perspective”. Les traités *Optiké* et *Optica* des Grecs et des Latins, ainsi que les traités de *Perspectiva* médiévaux, examinent les phénomènes de la vision, les énoncent sous forme de lois, les développent en théorèmes et en déduisent des conséquences géométriques. Aucun de ces traités n'a jamais affronté les problèmes de la représentation artistique. C'est seulement avec la Renaissance que la perspective, de science de la vision qu'elle était, devient science de la représentation artistique. Le caractère des traités de perspective change radicalement : les règles et les procédés sont tous fondés sur la définition du plan pictural comme intersection (ou “intersécatons”) de la pyramide formée par les “rayons visuels”, ayant pour sommet l'œil de l'observateur et pour base l'objet à représenter (Fig. 1). Et ces rayons visuels *sont autant de ministres de la vue par l'intermédiaire desquelles les simulacres viennent s'imprimer sur nos sens de la vue* (Leon Battista Alberti - *De Pictura* <sup>3</sup>).

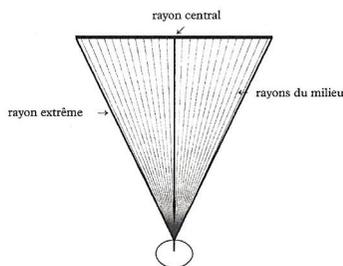


Figure 1 | Pyramide visuelle <sup>3</sup>.

Toutes les perpendiculaires ou “lignes du fuite” se rencontrent en un point communément appelé “point de vue” lequel est déterminé par la perpendiculaire abaissée depuis l'œil sur le plan de projection. Les parallèles, quelles qu'en soit la direction, ont toutes un “point de fuite” commun. Si ces droites sont situées sur un plan horizontal, le “point de fuite” en est toujours situé sur ce qu'on appelle “l'horizon”, c'est à dire sur l'horizontale menée par le “point de vue” ; si, en outre, elles forment un angle de 45° avec le plan du tableau, l'écart entre leur “point de fuite” et le “point de vue” est égal à la “distance”, c'est à dire au recul de l'œil par rapport au plan du tableau (Fig. 2).

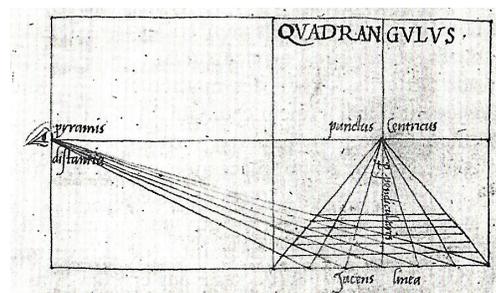


Figure 2 | Mise en perspective en échiquier, dite du “carré de base” <sup>3</sup>.

Manuscrit de Lucques (1448) - Biblioteca statale.

Ces procédés ont tous le même but : fournir la possibilité de représenter sur le tableau les objets et l'espace réels, par l'exacte détermination mathématique de leur forme, de leurs dimensions et position, de façon que l'image picturale corresponde fidèlement à celle que produit la vision directe. La “vision perspective” dans son acception figurée de “vision traversante” est l'espace là et là seulement où l'artiste dépasse la simple représentation “en raccourci” d'objets

<sup>1</sup> PhD, Consultant en expertise d'art, Editech, Florence, Italie. <sup>2</sup> PhD, Directeur scientifique, Biospas international, Tours, France. <sup>3</sup> PhD, Directrice scientifique, musée Richelieu, France

\* These authors contributed equally to this work.

singuliers, tels que meubles ou maisons, pour transformer son tableau tout entier en une sorte de “fenêtre” - *pariete di vetro* pour citer Leonardo da Vinci lui-même - par laquelle, comme l’artiste veut nous le faire croire, notre regard plonge dans l’espace (Fig. 3). La perspective n’est plus le patrimoine des philosophes et des mathématiciens, mais des artistes. Les auteurs des premiers traités furent dès lors des artistes comme Leon Battista Alberti (*De Pictura*), Lorenzo Ghiberti (*Commentari*), Piero della Francesca (*De Prospettiva Pingendi*) et Leonardo da Vinci. Elle aurait été théorisée par ce dernier dans le fameux traité de perspective cité par Benvenuto Cellini et qui a malheureusement été perdu ; encore que Leonardo da Vinci ait été un artiste qui occupa chez les artistes-théoriciens une place tout à fait à part, moins comme un artiste qui aurait eu une théorie que comme un philosophe qui, préoccupé de comprendre le monde, aurait également développé une activité artistique pour en “disséquer” son processus créatif.

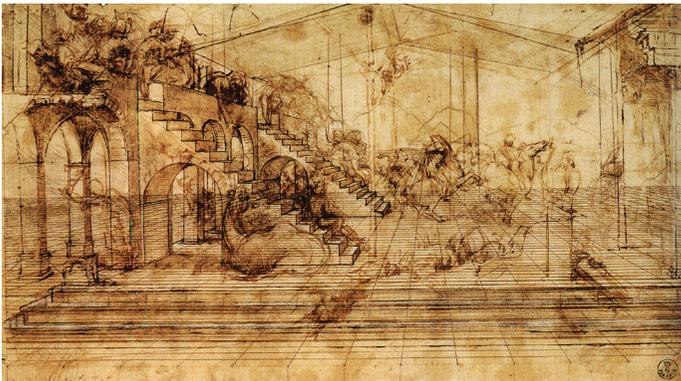


Figure 3 | Étude préliminaire de Leonardo da Vinci pour l'Adoration des mages avec mise en perspective en échiquier, dite du “carré de base”.

Dans son traité - *La Perspective comme forme symbolique*<sup>2</sup> - qui fait unanimement référence dans le milieu de l’histoire de l’art, Erwin Panofsky nous présente cette figure géométrique originale relevée dans les carnets de Leonardo da Vinci comme

une très incertaine esquisse de perspective (Fig. 4).

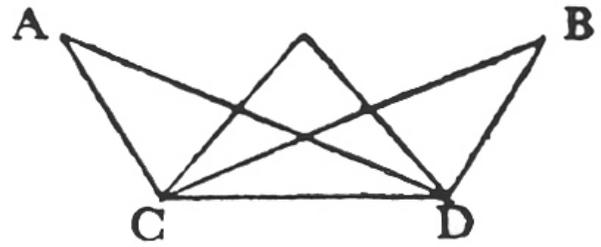


Figure 4 | Leonardo da Vinci : esquisse de perspective (?) (copie)

“ Ce polygone (heptagone) doit-il être pour autant considéré comme une idée non aboutie parmi tant d’autres ou bien aurait-il pu réellement et concrètement servir de tracé régulateur aux réalisations picturales du maître florentin incontesté du cinquecento ? “ Telle est la question à laquelle il a été tenté de répondre grâce à une étude scientifique approfondie réalisée sur une version méconnue de *la Cène* de Leonardo da Vinci détenue au Luxembourg par un collectionneur éclairé (Fig.5).

En effet, l’imagerie de cette peinture sur toile révèle distinctement en transparence une grande partie de la trame perspective directement incisée dans la couche préparatoire - *imprimatura* - appliquée sur la toile. On peut ainsi observer cette mise en perspective en échiquier classique pour l’époque (tracé en jaune dans la Fig. 5) dite du “carré de base”, d’après Leon Battista Alberti : *Le tableau est une intersection plane de la pyramide visuelle*<sup>2,3</sup>. Le point de fuite étant situé au centre de la représentation, légèrement décalé à gauche au-dessus de la tête du Christ, au cœur même du rayonnement émanant du coucher de soleil à l’horizon du paysage montagneux esquissé dans le panneau central du triptyque fenêtré en arrière de *la Cène* elle-même. Il est d’ailleurs remarquable de constater que ce rayonnement rétrograde est à l’origine d’un phénomène dit de “*solarisation*” tout autour de la tête du Christ dont le peintre s’est très intelligemment et très habilement servi pour matérialiser l’aurole de celui qui incarne ici-bas la lumière et le verbe de l’esprit divin (Fig.6).

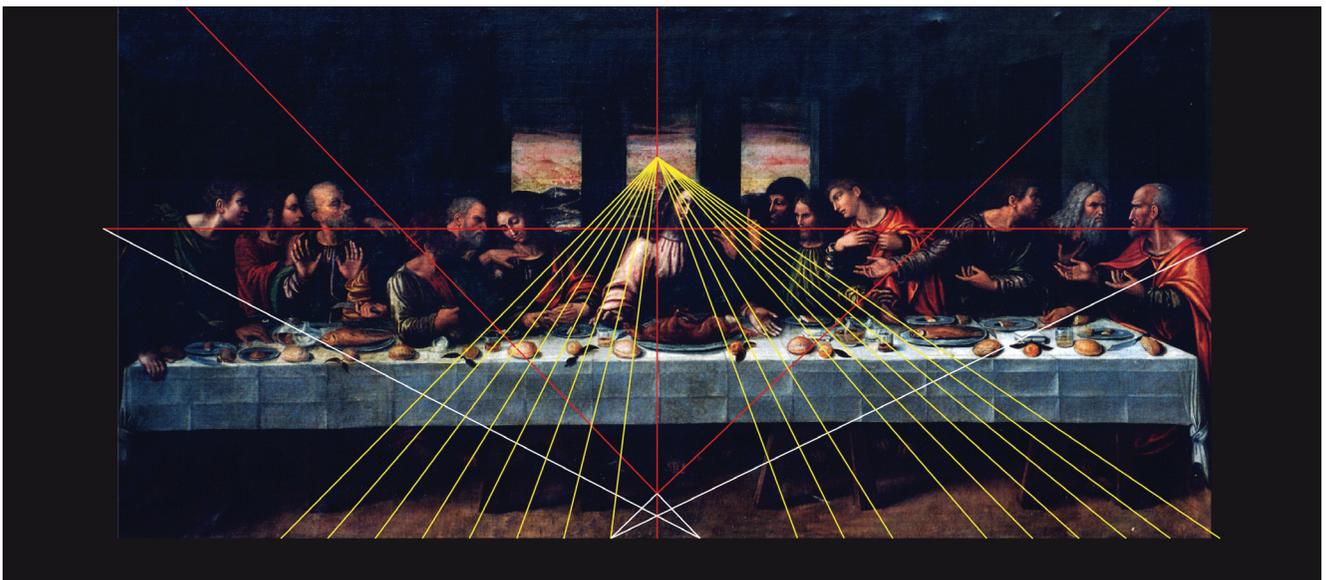


Figure 5 | La Cène du Luxembourg avec mise en perspective en échiquier, dite du “carré de base” (en jaune) et “tracé régulateur” (en blanc).

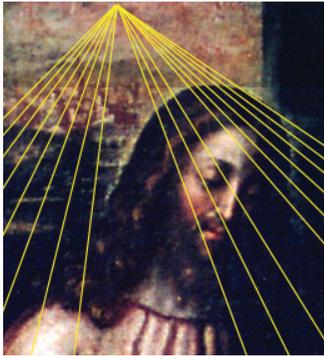


Figure 6 | Détail de *la Cène du Luxembourg* avec mise en perspective en échiquier, dite du "carré de base" et "solarisation".

Mais l'originalité de cette composition ne réside pas seulement dans cette connaissance et maîtrise exceptionnelle des phénomènes d'optique, mais bien dans l'utilisation d'un canevas perspectif tout à fait original et inusité jusqu'à lors : un triangle équilatéral pourvu de ses deux bissectrices latérales incisé dans la couche préparatoire - *imprimatura* - tout en bas de cette représentation, à l'aplomb de la figure du Christ (tracé en blanc dans la Fig. 5). À noter que *s'il y manque (...) précisément la ligne la plus importante, à savoir le côté postérieur du carré de base*, de sorte que - selon Erwin Panofsky<sup>2</sup> - *cette figure n'a probablement rien à voir avec un tracé perspectif...* à contrario, les lignes AC et BD parfaitement superflues du point de vue de la perspective pure n'apparaissent pas dans le cas présent (Fig. 7).



Figure 7 | Détail de *la Cène du Luxembourg* avec mise en perspective en échiquier, dite du "carré de base" (en jaune) et "tracé régulateur" (en blanc).

Qui plus est, cette improbable esquisse de perspective non seulement délimite par ses bissectrices le champ de la scène - ou *istoria* - qui nous est présentée, mais aussi potentiellement - par le prolongement virtuel de ses lignes de force (tracés en rouge dans la Fig. 5) - détermine la longitude du "point de fuite", la hauteur des visages des personnages de *la Cène* et enfin et surtout leur répartition derrière la table du banquet en quatre groupes distincts de trois - ou "*triades*" - au-tour de la figure centrale du Christ. Cette perspective en forme de signature léonardienne et la fameuse "*perspective secrète*" bolognaise évoquée par Albrecht Dürer dans une lettre adressée depuis Venise en octobre 1506 à son ami Wilibald Pickheimer<sup>4</sup> ne pourraient-elles pas être un seul et même tracé géométrique ? L'axe Bologne-Venise - soit dit en passant - qui a été la plaque tournante de l'élite intellectuelle et artistique de la fin du quattrocento et du tout début du cinquecento. Leonardo da Vinci, Jheronimus Bosch et Albrecht Dürer, entre autres, s'y croisèrent très vraisemblablement eut égard à certains traits de similarité et de concordance de leurs travaux respectifs autour de 1500.

De surcroît, une extrapolation de ce polygone (heptagone) aux dimensions réelles du tableau (Fig. 8) détermine non seulement les points de distance [A et B], mais montre également une corrélation possible avec le mouvement d'ensemble de cette scène - ou *istoria* - et la gestuelle en particulier des différents protagonistes de *la Cène* qu'elle illustre. Suivant le précepte de Leon Battista Alberti, *elle sait émouvoir l'âme des spectateurs parce que les hommes représentés montrent avec force les mouvements d'âme qui les animent*<sup>3</sup>.

Avec un peu d'imagination, voire d'espièglerie - mais la "*fourberie*" dans son acception originelle (*furbo* désignant un homme de grand intelligence dans les sphères intellectuelles italiennes du cinquecento), n'était-elle pas le propre de Leonardo da Vinci ? - l'extrapolation de ce polygone (heptagone) aux dimensions réelles du tableau ne revêt-elle pas à présent l'aspect d'une nef ? Cette référence implicite à l'élément aquatique ne serait d'ailleurs que le "*véhicule*" sous-jacent logique de ce que Daniel Arasse décrit comme *un certain nombre d'échos et de "rimes" formelles dans les gestes des figures qui viennent*

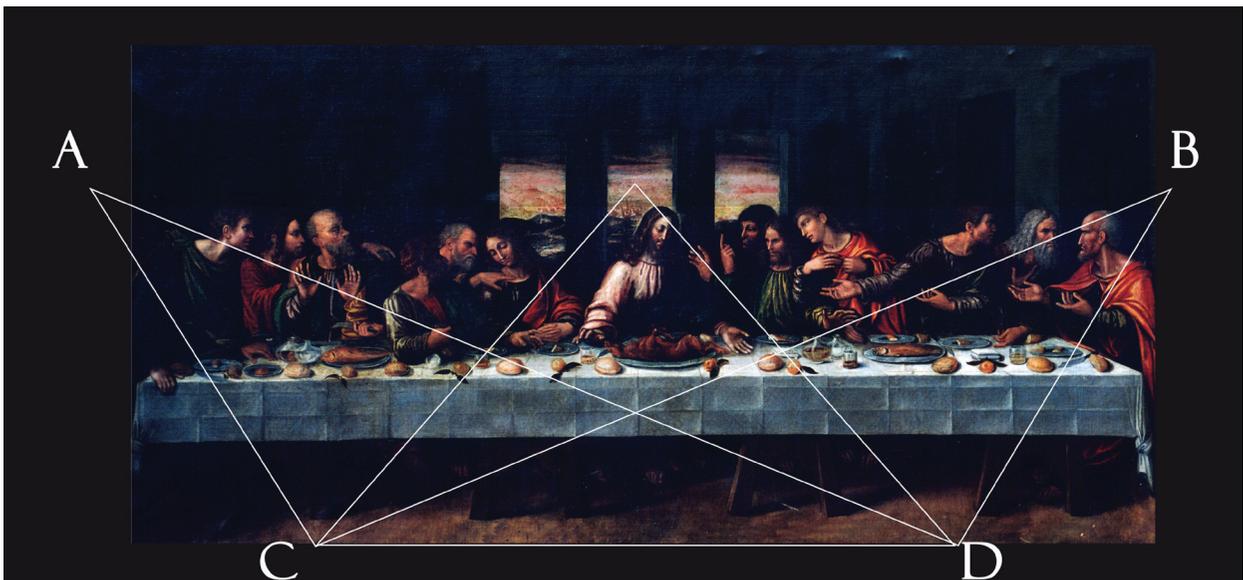


Figure 8 | *La Cène du Luxembourg* avec extrapolation de la "*perspective secrète*" (Fig. 4).

rythmer ces déplacements en assurant tantôt une dynamique de glissement latéral du mouvement (...), tantôt au contraire un sentiment de suspens et de stase de ce mouvement (...). La description de cette disposition mouvementée étant aussi interminable que pourrait l'être celle des mouvements de l'eau par Léonard<sup>5</sup>. Plus explicite encore est la perception d'Ernst Gombrich de ce qui structure la dynamique interne de la Cène : se fondant sur l'unité de la pensée de Leonardo da Vinci, il est le premier à suggérer qu'à l'image de l'impulsion et du rebond qui déterminent les diverses formes qu'adopte l'eau en mouvement, la disposition des figures de la " Cène " pourrait être une étude du choc que produit le verbe sur un groupe de personnages qui font le geste de reculer et de revenir<sup>6</sup>. À l'appui de son interprétation, le fait que Leonardo da Vinci ait retranscrit à la dernière page du Codex Leicester le dialogue de saint Thomas et de Béatrice - extrait de *la Divine Comédie* de Dante Alighieri - sur le modèle du double mouvement de l'eau, frappée dans un vase de forme circulaire (Fig. 9) : " C'est du centre vers le cercle, et du cercle vers le centre, que l'eau se meut dans un vase circulaire selon qu'elle est frappée du dehors ou de l'intérieur ". Est-ce pour cette raison que ce qui apparaît être le motif d'un récipient circulaire est visible à la radiographie dans la partie basse sur la gauche de la scène, juste sur le devant de cette assemblée atablée ? Ce motif a-t-il valeur d'indice et de signature, référence implicite au phénomène physique expérimental de l'onde aquatique au sein d'un vase circulaire dont procéderait la représentation de cette nef et de son équipage qui tanguent, ballotés par la force du verbe et balayés par celle du souffle divin ?



**Figure 9 | Détail radiographique de la Cène du Luxembourg :** Récipient circulaire (?).

Ce rapprochement permet de voir dans chaque groupe d'apôtres - chacune des quatre " triades " évoquées - la configuration d'une vague ou d'un ressac où s'entrecroisent les deux mouvements, centrifuge et centripète, qui parcourent indéfiniment et simultanément l'ensemble des figures. Le geste du Christ suffisait à indiquer la source de ce mouvement, mais Léonard a pris soin de figurer la force d'impact (au sens propre) de ses paroles par le double mouvement de retrait qui caractérise les apôtres assis immédiatement à ses côtés, Jacques le Majeur à sa gauche et Jean à sa droite - mouvement de retrait immédiatement corrigé par le mouvement d'avancée de Matthieu et de Pierre<sup>5</sup>.

De sorte qu'au final, cette improbable esquisse de perspective - selon Erwin Panofsky - nous interpelle bel et bien sur sa potentielle valeur de signature léonardienne. Cette " perspective secrète " - au-delà de la " perspective naturelle " et de la " perspective accidentelle " (ou " construite ") définies dans la classification du maître florentin<sup>7</sup> - ne serait-elle pas non seulement une réponse subtile de plus apportée par Leonardo da Vinci aux préceptes de Leon Battista Alberti qui suivant l'opinion d'un autre peintre très ancien, Pamphile, considérait que ceux qui ignorent l'art de la géométrie n'ont accès ni aux rudiments ni aux principes raisonnés de la peinture. Faisant ainsi le vœu que le peintre, autant qu'il est possible, soit savant dans tous les arts libéraux, mais désirant avant tout qu'il soit habile en géométrie<sup>3</sup> ? Mais également, par le jeu de cette extrapolation possible lui conférant des allures de nef, ne pourrait-elle pas être l'expression même de la " causa mentale " qui caractérise l'expérience picturale de Leonardo da Vinci ? Le débat contradictoire est ouvert.

1. Troger C. De la Perspective, pour une histoire de l'image projective. *Librairie Scientifique et Technique Albert Blanchard - Paris* (2007).
2. Panofsky E. La Perspective comme forme symbolique. *Éditions de Minuit - Paris* (1975).
3. Alberti L.B. De Pictura. *Éditions Allia - Paris* (2014).
4. Dürer A. Lettre adressée le 13 octobre 1506 à Wilibald Pickheimer. *Stadtbibliothek [Pirckh. 394, 8] - Nürnberg*.
5. Arasse D. Léonard de Vinci. *Éditions Hazan - Paris* (1997).
6. Gombrich E. Les formes en mouvement de l'eau et de l'air dans les Carnets de Léonard de Vinci. *L'Écologie des images - Paris* (1983).
7. Chastel A. Léonard de Vinci : La peinture. *Éditions Hermann - Paris* (2004).