

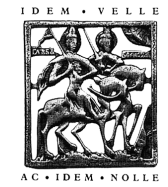
DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS ALLIA

Hamlet

PAVEL FLORENSKI

La Perspective inversée

Traduit du russe
et suivi de *Modernité de l'icône :*
Florenski et les forces symboliques
par OLIVIER KACHLER



ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e
2021

“Le présent article a été écrit en octobre 1919, sous forme d’exposé pour la Commission de sauvegarde des monuments de l’art et objets anciens de la Laure de la Trinité-Saint-Serge. Mais en raison de circonstances diverses, ce n’est pas devant cette commission qu’il a été lu mais lors d’une séance de la section byzantine de l’Institut de Recherche en Histoire de la Peinture et de Muséologie de Moscou (Académie russe d’Histoire et de la Culture matérielle du Narkompros), le 29 octobre 1920. Les débats qui ont suivi l’exposé ont duré longtemps. Y ont participé, autant que je m’en souviens : P. P. Mouratov, B. A. Kouftin, N. I. Romanov, A. A. Sidorov, N. A. Afrikanov, N. M. Chtchokotov, M. I. Fabrikant, N. D. Lange. La vivacité des discussions a confirmé à mes yeux que la question de l’espace est l’une des plus fondamentales pour l’art et plus encore, je dirais même pour la conception du monde en général. Mais cette question, celle de l’espace dans l’art figuratif, n’a pas été examinée dans le présent article et a fait l’objet des conférences (à paraître) que j’ai données sur l’analyse de la perspective en 1921 et 1922 aux Ateliers Supérieurs d’Art et de Technique de Moscou, ce qu’on a appelé les *Vhute-mas* [ou *Vkhoutemas* (N.d.T.)], à la faculté des Arts Graphiques et de l’Impression. Mais cet article ne fournit qu’un accès historique et concret au concept d’une pensée organique du monde. L’auteur n’a aucunement l’intention de construire une théorie de la perspective inversée mais ne souhaite que mentionner, de façon suffisamment énergique, le fait d’une pensée organique – dans un domaine. Pour conclure cette note, je souhaiterais rappeler avec reconnaissance la mémoire d’Alexandra Mikhailovna Boutiaguina, aujourd’hui décédée et qui a autrefois écrit sous ma dictée la première partie de cet article.” (Note de l’auteur)

Le texte a d’abord paru sous la forme d’extraits, dans *TRUDY PO ZNAKOVYIM SISTEMAM*, vol. 3, Tartu, 1967. Il a ensuite été publié, pour la première fois dans son intégralité, dans *SOBRANIE SOTCHINENII*, tome 1, Paris, 1985.

Photographie de couverture : Marché au icônes dans le Goum, le “Magasin principal universel”, sur la Place Rouge de Moscou, 1886. Krasnogorsk, Russian State Film and Photo Archive. © FineArtImages/Leemage.

© Éditions Allia, Paris, 2013, 2021, pour la traduction française.

I

QUAND on se tourne pour la première fois vers les icônes russes des XIV^e et XV^e et en partie du XVI^e siècle, il arrive que notre attention soit frappée par des rapports de perspective inhabituels et inattendus, surtout quand il s’agit de la représentation d’objets aux surfaces planes et aux arêtes rectilignes, comme par exemple des bâtiments, des tables ou des sièges, et spécifiquement des livres, en l’occurrence les évangiles, qui servent traditionnellement à représenter le Sauveur et les Saints. Ces rapports spécifiques constituent une contradiction criante avec les règles de la perspective linéaire et, du point de vue de ces règles, on ne pourra y voir que la marque grossière d’un dessin d’analphabète.

Mais dès qu’on observe plus attentivement l’icône, on remarque sans difficulté que les corps aussi, avec les surfaces courbes qui les délimitent, sont rendus par de tels raccourcis, excluant les règles de la représentation en perspective. Qu’il s’agisse de lignes courbes ou de facettes, il arrive souvent que les icônes montrent des parties et des pans entiers de corps qu’on ne peut pas voir d’un coup, ce que n’importe quel manuel élémentaire de perspective confirme. Ainsi, en adoptant un rayon visuel tout à fait normal vers la façade des bâtiments représentés, il arrive que les deux murs latéraux soient montrés simultanément; on voit immédiatement trois, ou même les quatre tranches des évangiles; le visage est représenté avec le crâne, les tempes et les oreilles tournés vers l’avant, et comme dépliés sur le plan de l’icône, avec les parois du nez et les autres parties du visage tournées vers le spectateur, lesquels n’auraient pas dû être visibles, même selon une orientation des plans qui les auraient, au contraire, naturellement projetés vers l’avant. Tout aussi caractéristiques sont les bosses des figures penchées dans la rangée de la Déisis*, la présentation simultanée du

* Pour tous les termes signalés par un astérisque, se reporter au lexique et à la liste des noms cités, en fin de volume, pages 103 et 105. (N.d.T.)



dos et de la poitrine de saint Prochore*, écrivant sous la dictée de l'apôtre Jean le Théologien, ainsi que d'autres associations analogues de vues de profil et de face, de plans dorsaux et frontaux, etc. Corrélées à ces plans ajoutés, les lignes parallèles qui auraient dû, selon la perspective, converger vers l'horizon, divergent au contraire dans l'icône où elles ne sont plus situables. En un mot, ces transgressions de l'unité de la perspective que les icônes représentent sont si évidentes et si avérées que l'élève le plus médiocre les mentionnera au premier coup d'œil, même s'il n'a de la perspective qu'une idée vague et de seconde main.

Mais les choses sont bien étranges : ces dessins "d'analphabète", qui visiblement devraient mettre hors de lui tout spectateur ayant saisi "l'évidente aberration" d'une telle représentation, ne suscitent au contraire aucun dépit et sont accueillis comme quelque chose de nécessaire, quelque chose même qui plaît. Et il y a bien plus : quand se retrouvent côte à côte deux ou trois icônes aux sujets sensiblement identiques, et réalisées avec une maîtrise graphique à peu près égale, le spectateur attribuera très nettement une immense supériorité artistique à l'icône qui transgresse le plus les règles de la perspective. Celles dont le dessin est plus "conforme" ont l'air au contraire froides, sans vie et comme coupées de la Réalité¹ qui est représentée en elles. Les icônes que l'on perçoit spontanément comme plus créatives du point de vue artistique présentent toujours un "défaut" de perspective. Quant aux icônes adaptées aux manuels de perspective, elles sont ennuyeuses et sans

âme. Si on s'autorise simplement à oublier momentanément les exigences formelles de la perspective, l'instinct artistique de chacun le conduira immédiatement à reconnaître la supériorité¹ des icônes qui transgressent la perspective.

On peut ici avancer une hypothèse : ce qui plaît en fait, ce ne sont pas tant les moyens de la représentation comme tels, mais la naïveté et la primitivité de l'art, l'enfance insouciant d'une bonne part de l'alphabet artistique. Certains amateurs ont tendance à considérer les icônes comme un doux balbutiement de bébé. C'est faux : le fait que les icônes transgressant fortement les règles de la perspective soient l'œuvre des grands maîtres, alors qu'une transgression moindre des mêmes règles caractérise plus spécialement les maîtres de second, voire de troisième rang, devrait plutôt conduire à se demander si le jugement de naïveté porté sur l'icône n'est pas lui-même une naïveté. Par ailleurs, ces transgressions des règles de la perspective sont si insistantes et si fréquentes, je dirais même systématiques, et résolument systématiques, qu'on en vient involontairement à penser qu'elles ne sont pas le fruit du hasard mais tiennent à un système spécifique de représentation et de perception de la réalité, que les icônes mettent en œuvre.

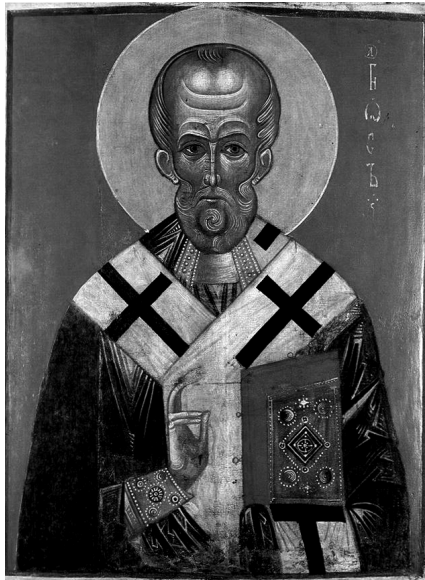
Dès que cette pensée a surgi, naît et s'affirme progressivement chez l'observateur des icônes la ferme conviction que ces transgressions des règles de la perspective impliquent l'application d'un procédé artistique conscient dans l'icône et, bonnes ou mauvaises, que ces transgressions sont préméditées et conscientes.

Cette impression de conscience dans les transgressions évoquées se renforce considérablement par la mise en valeur des raccourcis spécifiques qui sont l'objet de débats, par l'application d'un chromatisme spécifique ou, comme disent les peintres d'icônes, de *rehausseurs**. Les spécificités du dessin, loin d'effleurer seulement la conscience par l'application de couleurs neutres aux endroits appropriés ou l'atténuation de l'effet d'ensemble des couleurs, surgissent ici au contraire comme un appel, presque comme un cri sur le fond peint. Il arrive ainsi souvent par exemple, que les plans

1. L'emploi dans tout le texte de caractères gras et de l'italique est le fait de l'auteur. (N.d.T.)

1. Pour désigner la réalité, Pavel Florenski a recours à deux termes différents en russe : *realnost'* et *deistvitel'nost'*. Ces termes se distinguent moins par leur signification que par leur valeur. Par son statut d'emprunt, *realnost'* relève plus de la langue philosophique, alors que *deistvitel'nost'* appartient au langage ordinaire. Nous signalons cette variation par l'emploi de la majuscule pour *realnost'*. (N.d.T.)

SAINTE NICHOLAS,
XIII^e-XIV^e SIÈCLES.
TEMPERA SUR BOIS.
SAINT-PÉTERSBOURG, MUSÉE
DE L'ERMITAGE.



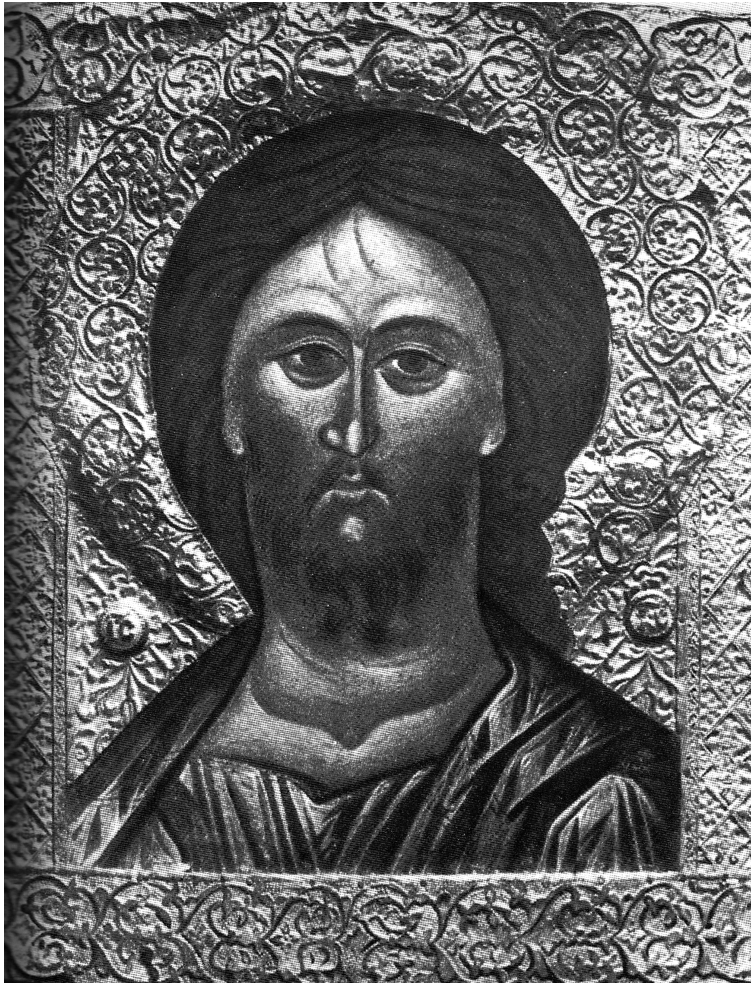
ajoutés d'un édifice non seulement ne soient pas dissimulés dans l'ombre mais soient au contraire peints avec des couleurs éclatantes et qui plus est complètement différentes de celles des façades. Dans de tels dispositifs, l'objet qui attire l'attention de la façon la plus insistante, qui en lui-même et quel que soit le procédé à l'œuvre, tend à se porter en avant et à occuper le centre de l'icône – c'est l'évangile. Sa tranche, traditionnellement recouverte de vermillon, s'avère

la partie la plus lumineuse de l'icône, et met ainsi d'autant plus intensément en valeur ses plans ajoutés.

Tels sont les procédés de mise en valeur. Ces procédés sont d'autant plus conscients qu'ils entrent en contradiction avec le chromatisme traditionnel des objets et qu'ils ne peuvent donc s'expliquer par une imitation naturaliste, comme on le fait traditionnellement. La tradition n'était pas de recouvrir la tranche des évangiles de vermillon, on ne peignait pas les murs latéraux avec une autre couleur que les murs des façades, de sorte qu'il faut bien voir dans l'originalité du chromatisme des icônes la tentative de mettre en valeur en tant que tels l'ajout des plans et leur non-soumission à la perspective linéaire.

ON désigne de tels procédés par l'appellation générale de *perspective inversée*, ou *renversée*. On parle parfois aussi de *perspective déformée* ou *mensongère*. Mais la perspective inversée n'épuise pas les spécificités multiples et variées du dessin, pas plus que le clair-obscur dans l'icône. Il convient de remarquer que la diffusion du procédé de la perspective inversée a eu pour conséquence immédiate et remarquable le *polycentrisme* des représentations: le dessin est construit comme si l'œil changeait de position selon les parties qu'il regarde. Les parties d'un édifice par exemple, quand elles sont dessinées plus ou moins selon les exigences traditionnelles de la perspective linéaire, le sont chacune selon leur propre point de vue, c'est-à-dire depuis le point de fuite qui leur est propre, avec quelquefois leur propre horizon. De plus, les autres parties sont représentées en perspective inversée. Cette élaboration complexe de raccourcis de perspective ne vaut pas seulement pour le tracé d'édifices mais aussi pour les visages, même si elle y est habituellement appliquée avec moins d'insistance, de façon plus sourde et atténuée, ce qui explique qu'on peut la prendre pour une "erreur" de dessin. C'est pourquoi, dans d'autres cas, toutes les règles académiques sont foulées au pied avec tant d'audace, leur transgression est si fortement mise en relief et l'icône qui leur est associée parle tant d'elle-même et de ses conquêtes artistiques à notre goût artistique spontané, qu'il n'y a plus le moindre doute possible: les "irrégularités" et les contradictions dans le détail du dessin relèvent d'une opération artistique complexe qu'on pourra qualifier d'osée, si on veut, mais certainement pas de naïve. Que dire, par exemple, de l'icône du Christ Pantocrator¹ dans la sacristie de la Laure de la Trinité-Saint-Serge², dont la tête, tournée vers la droite, présente sur ce même côté droit un plan ajouté, dont le raccourci de la paroi gauche du nez est plus incliné, et ainsi de suite? Cette paroi est tournée de façon si évidente vers le côté, avec les surfaces du crâne et des tempes entièrement déployées, qu'on mettrait sans

1. Icône n° 23/328, xv^e-xvi^e siècles, dimensions: 32 x 25,5 cm, nettoyée en 1919. Don de Nikita Dimitriévitch Véliaminov, l'ayant reçue en 1625 de la fille du tsar Olga Borisovna (Voir *Description des icônes de la Laure de la Trinité-Saint-Serge*, Serguiev Possad, 1920, édition de la Commission pour la sauvegarde de la Laure, p. 89-90).
2. L'un des plus anciens et des plus importants monastères russes, situé à Serguiev Possad (au nord-est de Moscou). Il a été fondé par saint Serge de Radonège au xiv^e siècle. Une école de copies et de miniatures y prend place au xv^e siècle. Au xvi^e, il sert de forteresse contre les armées lituanienne et polonaise. (N.d.T.)



CHRIST PANTOCRATOR, XVI^e SIÈCLE. TEMPERA SUR BOIS.
ZAGORSK (ANCIENNEMENT SERGUIEV POSSAD), MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE.

hésiter une telle icône au clou, n'étaient, malgré ses "irrégularités", son étonnante expressivité et sa plénitude. Cette impression, on en prendra pleinement conscience en se tournant ici même, dans la sacristie, vers cette autre icône¹, dont le dessin, le sujet, les couleurs, les dimensions autant que le nom sont semblables, mais qui est réalisée presque sans aucune de ces entorses aux règles de la perspective dont on a parlé, et qui est bien plus conforme aux canons académiques. Cette seconde icône, comparée à la première, s'avère une surface insignifiante, sans expressivité et sans vie, de sorte que sa similitude frappante avec la première ne laisse plus planer aucun doute: la transgression des règles de la perspective ne constitue pas une faiblesse tolérable du peintre d'icône, mais positivement sa force, et c'est à l'aune de cette force que la première icône est infiniment supérieure à la seconde, l'irrégulière supérieure à la régulière.

Plus encore, en s'attachant au clair-obscur, on rencontre ici et là une répartition originale des ombres, qui met en valeur et fait remarquer la non-conformité de l'icône au type de représentation exigée par la peinture naturaliste. L'absence d'un foyer lumineux défini, les éclairages contradictoires aux divers endroits de l'icône, la tendance à mettre en valeur des volumes qui devraient plutôt être occultés, cela, répétons-le, ne découle ni du hasard, ni de la maladresse du maître primitif, mais d'une opération artistique qui produit une figurativité artistique maximale.

Parmi d'autres procédés figuratifs de l'icône, il convient aussi de mentionner les lignes qu'on appelle *les séparateurs**, réalisés dans une autre couleur que celle des *rehausseurs** de l'endroit correspondant sur l'icône, le plus souvent dans un brillant métallique ou en assiste* dorée, voire, beaucoup plus rarement, argentée, ou encore en utilisant de la poudre dorée. En mettant ainsi l'accent sur la couleur des séparateurs, nous voulons dire que le peintre lui accorde consciemment son attention, bien qu'elle ne corresponde à rien de visible dans le monde physique, à aucun effet analogue dans les lignes d'un vêtement ou d'un siège par exemple, mais qu'il s'agit

1. Icône n° 58/160, XVI^e siècle, dimensions : 31,5 x 25,5 cm. Don d'Ivan Grigorievitch Nagov en 1601.

simplement d'un système de lignes potentielles, de lignes de construction d'un objet donné, plutôt comparables aux lignes de forces d'un champ électrique ou magnétique, de systèmes équipotentiels, isothermiques, ou d'autres courbes du même genre. Les lignes des séparateurs expriment le schéma métaphysique de l'objet, sa dynamique, avec beaucoup plus de force que ses lignes visibles, et bien qu'en elles-mêmes elles ne soient absolument pas visibles : comme un tracé à venir sur l'icône, elles composent dans l'esprit du peintre l'ensemble des tâches de l'œil du spectateur, les lignes du mouvement donné à l'œil qui contemple l'icône. Ces lignes forment le schéma de la reconstruction de l'objet dans la conscience qui le contemple. Mais si on en cherche les fondements physiques, ce sont des lignes de force, des lignes de tension qu'on trouvera, autrement dit non pas les plis se formant à partir d'une tension, **pas même encore** des plis, mais seulement des plis possibles, potentiels, les lignes sur lesquelles des plis seraient venus se poser, si toutefois ils avaient été amenés à se former. Le tracé des lignes des séparateurs sur les plans ajoutés atteste une conscience du caractère structurel de ces plans, ce qui du coup, dès lors qu'on ne les réduit plus à une contemplation passive, permet de comprendre leur relation fonctionnelle avec l'ensemble. Ils font ainsi remarquer avec une acuité particulière en quoi de tels raccourcis ne sont pas soumis aux exigences de la perspective linéaire.

Nous ne parlerons pas ici des autres procédés, secondaires, par lesquels l'icône met en valeur son inadéquation aux règles de la perspective linéaire et la conscience qu'elle a de les transgresser. Qu'il nous suffise d'évoquer les contours qui renforcent la ligne du dessin et qui pour cette raison mettent intensément en valeur sa spécificité ; ou encore les *traits vivifiants**, *animants**, ou *accen-*
*tuants**, tout comme les *rehauts de blanc**, qui manifestent le relief et, ce faisant, accentuent toutes les irrégularités qui ne devraient pas être visibles, etc. On peut considérer qu'en voilà assez dit pour que tous ceux qui ont un jour observé attentivement les icônes gardent à l'esprit cette provision de sensations qu'elles leur ont

procurée concernant le caractère **non fortuit** des entorses aux règles de la perspective et, *a fortiori*, de la fécondité esthétique de telles transgressions.

III

ET maintenant, ces rappels ayant été faits, se pose à nous la question du sens et de la légitimité de ces transgressions. C'est-à-dire, en d'autres mots, que se pose la question analogue des limites de l'application et du sens de la perspective. Est-il exact, comme le prétendent ses adeptes, que la perspective exprime la nature des choses, et qu'elle doive pour cette raison, toujours et en tout lieu, être considérée comme la condition absolue de l'authenticité en art ? Ou n'est-elle qu'un schéma, et encore seulement l'un des schémas possibles de la représentation, correspondant non pas à la perception qu'on a du monde dans son ensemble mais simplement à l'une de ses interprétations possibles, liée à un sentiment et une conception de la vie bien déterminés. Ou encore : la perspective, le monde figuré, l'interprétation du monde en perspective, constituent-ils la figure naturelle, celle qui découle de son essence, sont-ils le vrai **mot du monde** – ou bien n'est-ce qu'une graphie particulière, l'une des nombreuses constructions possibles, caractérisant ceux qui l'ont élaborée, propre au siècle et à la conception de la vie de ses inventeurs, dont elle exprime le style **propre**, mais qui n'exclut en rien les autres graphies, les autres systèmes de transcription correspondant à un style et à une conception de la vie d'autres époques ? D'autant plus que ces autres transcriptions sont peut-être mieux reliées à l'essence des choses, en tout cas reliées de telle manière que la transgression de la première transcription, celle qui est en perspective, entame aussi peu la vérité esthétique de la représentation qu'une faute de grammaire dans l'épître d'un saint n'entame la vérité vivante de l'expérience qu'il transmet.

Pour répondre à notre question, nous donnerons avant tout quelques indications **historiques**, en l'occurrence : on s'expliquera historiquement jusqu'à quel point, en fait, figurativité et perspective sont indissociables.

Les reliefs plats **babyloniens** ou **égyptiens** ne révèlent aucun signe avant-coureur de la perspective, pas plus qu'ils ne révèlent d'ailleurs ce qu'il convient d'appeler, au sens propre, la perspective inversée ; le polycentrisme des représentations égyptiennes, c'est connu, est extrêmement important et **canonique** dans l'art égyptien : tout le monde se souvient des visages et des jambes vus de profil avec les épaules et la poitrine vus de face sur les reliefs ou les peintures égyptiennes. Mais on n'y rencontre pas, en tout cas, de perspective directe¹. Par ailleurs, l'authenticité saisissante des portraits égyptiens et des sculptures de genre témoigne d'un sens de l'observation très poussé chez les artistes égyptiens, et si les règles de la perspective, en fait, comme le prétendent ses adeptes, coïncidaient à ce point avec la vérité du monde, on ne s'expliquerait alors absolument pas pour quelle raison l'œil subtil du maître égyptien n'a pas remarqué la perspective, et comment il a même pu ne pas la remarquer. D'un autre côté, le célèbre historien des mathématiques **Moritz Cantor*** observe que les Égyptiens maîtrisaient déjà les présupposés géométriques de la représentation en perspective. Ils connaissaient en partie la proportionnalité géométrique et avaient d'ailleurs tellement progressé sur ce sujet qu'ils savaient utiliser aux endroits appropriés une échelle agrandie ou diminuée. “Et c'est ce qui rend si étonnant le fait que les Égyptiens n'aient

chercheurs manquent de l'attention qu'il convient d'avoir à l'aspect mathématique des choses, parce que tous les procédés de représentation – les innombrables procédés – s'y partagent en procédés réguliers, les perspectifs, et irréguliers, les non-perspectifs. D'ailleurs, l'absence de perspective ne signifie pas du tout une irrégularité, et

les représentations égyptiennes exigent une attention bien spécifique, puisque les sensations tactiles l'ont emporté sur les visuelles. De quelle correspondance entre le point représenté et le point de la représentation se servent les Égyptiens – voilà une question bien difficile, et qui, à ce jour, n'a pas encore trouvé de solution satisfaisante.

pas franchi le dernier pas et n'aient pas inventé la perspective. On n'en trouve pas la moindre trace, c'est connu, dans la peinture égyptienne et, bien qu'on puisse expliquer cela par des fondements religieux ou autres, demeure un fait géométrique indéniable : les égyptiens n'avaient pas recours à un procédé consistant à penser que la paroi peinte se tient entre l'œil du spectateur et l'objet représenté, puis à unir au moyen d'une ligne les points d'intersection entre ce plan et les rayons dirigés vers le même objet”¹.

La remarque faite en passant par Moritz Cantor sur les fondements **religieux** du caractère non perspectif des représentations égyptiennes mérite tout à fait notre attention. En fait, l'art égyptien au passé millénaire a acquis un aspect strictement canonique et s'est singularisé par des formules hiératiques immuables dont le sens interne n'est pas si éloigné des inscriptions hiéroglyphiques, tout comme ces inscriptions à leur tour ne sont pas si éloignées d'une représentativité métaphysique. Bien évidemment, l'art égyptien n'a eu besoin d'aucune innovation et s'est progressivement de plus en plus retranché en lui-même. Les rapports de perspective, même s'ils avaient été compris, n'auraient pas pu prendre place dans le cercle fermé des canons de l'art égyptien. L'absence de perspective directe chez les Égyptiens, tout comme, en un autre sens, chez les Chinois, témoigne bien plus de la maturation précoce, et même de l'antique maturation en avance de leur art, que d'une inexpérience juvénile, elle témoigne d'un **affranchissement** ou d'une non reconnaissance initiale de la perspective et de son pouvoir (caractérisé, on le verra, par le subjectivisme et l'illusionnisme) au nom d'une *objectivité religieuse et d'une métaphysique transcendant l'individu*. Quand, au contraire, la stabilité religieuse d'une conception du monde se décompose et que la métaphysique sacrée de la conscience populaire commune est rongée par le jugement personnel de l'individu isolé, avec son point de vue isolé, et qui plus est isolé précisément à ce moment donné, – c'est alors qu'apparaît la perspective caractérisant une conscience désunie ; perspective qui, de plus, n'apparaît tout d'abord pas dans l'art pur, lequel en

1. Moritz Cantor, *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik* [Leçons sur l'histoire des mathématiques], t. 1, 3^e édition, Leipzig, 1907, p. 108.

son essence est toujours plus ou moins métaphysique, mais dans les arts décoratifs, comme moment ornemental, et ayant sa vocation propre, laquelle ne relève pas de *la vérité de l'être*, mais de *la vraisemblance du paraître*.

Il est remarquable que ce soit à Anaxagore, à celui justement qui a voulu transformer les divinités vivantes du Soleil et de la Lune en pierres incandescentes et remplacer la création divine du monde par un ouragan central dans lequel les astres avaient surgi, c'est justement à cet Anaxagore que Vitruve attribue l'invention de la perspective, et qui plus est dans le cadre de ce qu'on appelle la scénographie antique, c'est-à-dire dans la peinture de décors de théâtre. Selon Vitruve¹, c'est quand Eschyle a présenté ses tragédies à Athènes, vers 470 avant Jésus-Christ, et que le célèbre Agatharque en a construit les décors en écrivant à leur propos son traité intitulé *Commentarius*, c'est justement à cette occasion qu'Anaxagore et Démocrite ont eu l'idée d'éclairer ce même sujet, scientifiquement : la peinture des décors. La question qu'ils se sont posée consistait en ceci : comment faut-il tracer les lignes sur un plan, pour que les rayons allant de l'œil vers un certain centre qu'on aura au préalable déterminé correspondent aux rayons allant du même œil (placé au même endroit) vers les points correspondants de l'édifice lui-même, de telle sorte que la représentation de l'objet réel sur la rétine, pour le dire en termes modernes, coïncide exactement avec la représentation du même objet dans le décor.

IV

AINSI, la perspective n'est pas apparue dans l'art pur et n'a pas du tout eu pour vocation initiale d'exprimer une perception artistique vivante de la réalité, mais elle a été découverte dans le domaine des arts décoratifs, plus précisément dans le domaine de la technique théâtrale, qui se sert de la peinture et la soumet à ses objectifs propres. Ces objectifs correspondent-ils aux objectifs de la peinture

pure – cette question n'exige pas de réponse. L'objectif de la peinture ne consiste en effet pas à dupliquer la réalité, mais à livrer une connaissance plus profonde de son architectonique, de sa matière, de son sens, etc. Et la connaissance de ce sens, de cette matière, de cette architectonique de la réalité s'élabore pour l'œil contemplatif de l'artiste dans un contact vivant avec la Réalité, dans un vivre et un ressentir la Réalité. Par contre, les décors de théâtre cherchent, autant que possible, à remplacer la réalité par son apparence : le caractère esthétique de cette apparence tient à la cohésion interne de ses éléments, mais en aucun cas elle ne fait symboliquement signe vers la figure archétypale à travers la figure¹, incarnée au moyen d'une technique artistique. Le décor est une *tromperie*, une belle tromperie certes, là où la peinture pure est, ou du moins cherche à être, avant tout *la vérité* de la vie, une vérité qui ne remplace pas la vie, mais qui fait seulement signe symboliquement vers sa Réalité la plus profonde. Le décor est un écran occultant la lumière de l'être, mais la peinture pure est une fenêtre grande ouverte sur la Réalité. Pour l'esprit rationaliste d'Anaxagore et de Démocrite, l'art figuratif considéré comme symbole de la Réalité ne pouvait exister, ne correspondant d'ailleurs à aucun besoin. Comme pour tous les "Ambulants"* de la pensée – si on peut se permettre de tirer de ce petit phénomène de la vie russe une catégorie historique – ils n'avaient pas besoin de la vérité de la vie, celle qui en donne une connaissance, mais du simulacre² extérieur, utile d'un point de vue pratique pour les actes vitaux les plus immédiats – non des fondements créatifs de la vie, mais de l'imitation de

2. En russe *podobie* : littéralement "semblance" ou "ressemblance", terme courant qu'on retrouve dans l'adverbe "semblable" (*podobno*) ou dans le substantif "la vraisemblance" (*pravopodobie*). Ce mot est clairement lié à la question de la *mimésis*. Pourtant, Florenski évite soigneusement dans tout son texte le terme qui en russe désigne l'imitation : *podrazhanie*. Mais c'est aussi que Florenski envisage une continuité du Moyen Âge et de l'Antiquité contre la Renaissance, qui a précisément été néo-platonicienne. Nous rendons *podobie* par "simulacre" (sauf à de rares exceptions signalées) à la fois pour faire entendre ce que Florenski dénonce comme "un art de l'illusion" et pour éviter la confusion avec *pokhozh*, terme qui convoque lui aussi tout le paradigme de la ressemblance et de ses variations. (N.d.T.)

1. En russe *pervoobraz tcheres obras* : littéralement, "l'archétype (au sens d'une image première) à travers l'image ou la figure". La traduction proposée tente de faire entendre la variation sur *obraz*, que nous rendons ici et dans tout le texte par "figure" et non par "image", dans la mesure où ce

terme désigne chez Florenski, comme on le voit plus loin, le représenté et non la représentation. Plus généralement, c'est toute la pensée de Florenski qui est une réflexion sur la question de la *figuration*, dont ce texte développe un paradigme extrêmement riche. (N.d.T.)

ses surfaces. Avant, la scène grecque n'était signalée que par des "tableaux et des tapisseries"¹; à ce moment commence à se faire sentir le besoin d'illusion. Et alors, en supposant le spectateur ou le décorateur littéralement cloué, comme le prisonnier de la caverne de Platon, à son banc de théâtre et qui ne peut (ou, c'est pareil, ne doit) avoir de rapport vivant immédiat à la Réalité (comme s'il était séparé de la scène par une paroi de verre et n'était qu'un œil immobile, regardant sans pénétrer l'essence même de la vie et, surtout, regardant avec une volonté paralysée, parce que l'essence du théâtre profane exige une attention sans volonté, comme devant quelque chose qui "n'est pas vrai", qui "n'arrive pas réellement", comme devant une pure tromperie), alors, je le dis, les premiers théoriciens de la perspective ont fixé les règles de la plus grande tromperie pour le spectateur. Anaxagore et Démocrite remplacent l'homme vivant par un spectateur empoisonné au curare, et expliquent selon quelles règles tromper un tel spectateur. Mais pour l'instant nous n'avons pas à en débattre. Accordons-le provisoirement : pour l'illusion d'optique d'un tel spectateur malade, privé en grande partie de la vie commune à tous, ces procédés de représentation en perspective ont effectivement leur sens.

En conséquence, nous devons considérer comme établi que dans la Grèce du v^e siècle avant Jésus-Christ au moins, la perspective était connue, et si elle n'a malgré tout pas été appliquée dans tel ou tel autre cas, il est clair que cela ne découle absolument pas d'une méconnaissance de ses principes, mais relève d'autres motivations, bien plus profondes, plus précisément de motivations procédant des *plus hautes exigences de l'art pur*. Il serait même tout à fait inconcevable et incohérent, tant par rapport à l'état des connaissances mathématiques qu'au sens supérieur de l'observation géométrique propre à l'œil subtil des anciens, de supposer qu'ils n'aient pas remarqué cette perspectivité de la figure du monde censée être inhérente à une vision normale, ou encore de penser qu'il n'aient pas su déduire des théorèmes élémentaires de géométrie les applications simples leur correspondant; et on

contesterait difficilement que quand ils n'appliquaient pas les règles de la perspective, c'est tout simplement parce qu'ils ne voulaient pas les appliquer, qu'ils les considéraient comme superflues et anti-artistiques.

v

EN fait Ptolémée, dans sa *Géographie*¹ datant du II^e siècle avant Jésus-Christ, étudie la théorie cartographique de la projection d'une sphère sur un plan, tandis que dans son *Planisphère*, il discute divers modes de projection, et plus particulièrement la projection d'un pôle sur une surface équatoriale, cette même projection que François d'Aiguillon* a baptisée *stéréographique* en 1613. Il résout également d'autres problèmes complexes de projection². Comment peut-on s'imaginer, dans un tel état des connaissances, que les procédés tout simples de la perspective linéaire soient restés inconnus? En fait, dès qu'on n'a plus affaire à l'art pur mais aux illusions décoratives qui entretiennent la tromperie d'un espace élargi sur la scène de théâtre ou encore annulent les surfaces planes de nos murs ordinaires, on se heurte inlassablement à la perspective linéaire, dont l'usage correspond au but préalablement fixé.

C'est particulièrement visible quand la vie, s'écartant de ses sources profondes, s'est écoulée dans les eaux superficielles de l'épicurisme léger, dans l'atmosphère de bourgeoisie futile des petits Grecs – les *graeculi* comme les appelaient leurs contemporains romains, ces petits Grecs à qui manquait la profondeur nouménale du génie grec et qui n'ont pas réussi à atteindre l'ampleur majestueuse et la dimension universelle de la pensée morale et

1. Gustav Oehmichen, *Das Bühnenwesen der Griechen und Römer* [La scène théâtrale des Grecs et des Romains], München, 1886, traduction russe de I.I. Semenova, Moscou, 1894, pp. 160-161.

1. Claudius Ptolemæus, *Geografikè vsjègèsis*, voir M. Cantor, *op. cit.*, (5), t. 1, p. 423. *Metody izobrazhenija* [La Géométrie descriptive. Méthodes de représentation],
2. N.A. Rynin, *Nachertal'naja Geometrija*. Petrograd, 1916.