

La naissance de l'espace moderne : Merleau-Ponty et Panofsky sur la perspective linéaire

Denis Courville*

Résumé

Nous nous proposons d'examiner et de comparer les analyses de Maurice Merleau-Ponty et d'Erwin Panofsky sur la question de la perspective linéaire. Merleau-Ponty, dans le sillage des analyses de Panofsky, soutient la thèse selon laquelle la perspective linéaire est non seulement une technique picturale qui nous présente une vision et une interprétation de l'espace et, plus généralement, du monde se constituant en rupture avec la perception naturelle, mais une « construction symbolique » qui nous fait proprement voir et concevoir le monde d'après les principes de la géométrie euclidienne. Quoiqu'ils partagent la même interprétation historique et symbolique de la perspective, Merleau-Ponty et Panofsky diffèrent pourtant quant à la signification philosophique qu'ils lui donnent. Alors que pour Panofsky la perspective témoigne de la vérité indépassable du criticisme kantien, elle est l'expression chez Merleau-Ponty d'une interrogation ontologique sur la perception irréductible à la conception de l'espace de la philosophie moderne.

Introduction

Toute « théorie de la peinture, nous indique Maurice Merleau-Ponty, est une métaphysique », car « la peinture [est] une opération centrale qui contribue à définir notre accès à l'Être.¹ » Cette

* L'auteur est doctorant en philosophie (Université de Montréal).

importance métaphysique que Merleau-Ponty accorde à la peinture se révèle particulièrement dans les analyses qu'il consacre à la technique picturale de la perspective linéaire. Généralement considérée comme le dispositif privilégié par lequel la peinture nous représente parfaitement le réel, la perspective linéaire est plutôt, d'après Merleau-Ponty, l'expression d'une interprétation et d'une structuration culturelles de l'espace et, plus généralement, du monde, qui ne peut en aucun cas être confondue avec ce que nous enseigne l'expérience de la perception spontanée. En fait, la perspective linéaire participe à une transformation symbolique de la perception, laquelle nous fait *voir* et *interpréter* le monde selon des principes qui annoncent et informent les analyses rationalistes de la vision et de l'espace du XVII^e siècle. La perspective ne reproduit donc pas une structure « naturelle » et « invariable » de la perception. Tout au contraire, par sa prolifération et son influence au sein de la culture, elle conditionne et façonne la perception visuelle. En même temps, l'empreinte de la perspective sur l'expérience psychophysiologique se renforce et se prolonge dans l'ordre explicatif du monde dans la mesure où cette technique et le projet esthétique dans lequel elle s'inscrit favorisent l'avènement d'une interprétation philosophique et scientifique du monde.

Cette réflexion entamée par Merleau-Ponty sur la question de la perspective doit être comprise à partir de l'œuvre de l'historien de l'art Erwin Panofsky, dont les travaux démontrent que la perspective linéaire se constitue non seulement en rupture avec la perception naturelle, mais représente une « forme symbolique » historiquement déterminée qui nous fait voir et interpréter l'espace et le monde selon les principes de la géométrie euclidienne. L'analyse de Merleau-Ponty s'appuie principalement sur l'œuvre de Panofsky, dont l'influence se révèle implicitement en 1952 dans « Le langage indirect et les voix du silence² » et apparaît plus explicitement au moment où Merleau-Ponty consacre une partie de son cours de 1954-55 sur « L'institution³ » à

¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2006, p. 30-31.

² Maurice MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 63-135.

³ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Institution, La Passivité*. Notes de cours au Collège de France (1954-1955), Paris, Belin, 2002, p. 78-88.

une lecture et à une analyse de « La perspective comme forme symbolique » de Panofsky.⁴

Nous nous proposons dans le présent article d'examiner et de confronter les thèses de Merleau-Ponty et de Panofsky au sujet de l'incidence de la perspective linéaire sur la perception et l'interprétation modernes de l'espace. Nous présenterons d'abord les analyses de Panofsky, lesquelles reconnaissent dans la perspective linéaire une convention historique et culturelle qui exprimerait pourtant la vérité du kantisme et de l'espace moderne. Nous présenterons ensuite la réflexion de Merleau-Ponty sur la perspective linéaire, pour ensuite aborder son interprétation de l'espace cartésien et de la peinture de Cézanne qui, selon nous, offrent une réponse critique à l'analyse néo-kantienne de Panofsky.

La perspective géométrique et la naissance de l'espace moderne

Dans l'essai devenu maintenant célèbre « La perspective comme forme symbolique » paru en 1927, Panofsky démontre que la perspective géométrique, laquelle émerge au XV^e siècle et exerce une domination stylistique sur l'art occidental jusqu'à la fin du XIX^e, se constitue indirectement et quasi accidentellement à titre de réponse technique au « problème » de la représentation spatiale que la Renaissance hérite des diverses traditions stylistiques de l'Antiquité et du Moyen Âge. La perspective linéaire advient à la suite d'un long processus historique, où la rencontre et le développement de facteurs à la fois conceptuels et stylistiques font en sorte que dès le XIV^e siècle certains peintres se trouvent désormais devant un problème nouveau auquel ils doivent apporter une solution. Ce problème est celui de « la création de ce que nous avons l'habitude d'appeler "l'espace d'un tableau"⁵ ». La perspective linéaire se constitue comme procédé stylistique dans les différentes tentatives entamées par les peintres de la Renaissance pour traduire et représenter l'expérience directe de l'espace. Par la représentation en perspective, l'artiste cherche à

⁴ En fait, selon Hubert Damisch, Merleau-Ponty serait l'un des premiers commentateurs à présenter l'œuvre de Panofsky en France. (cf. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 45.)

⁵ Erwin PANOFSKY, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1993, p. 224.

donner l'impression au spectateur que le tableau est une « fenêtré » que le regard traverse pour retrouver et éprouver un espace immatériel. L'effet de la vision en perspective est produit lorsque l'artiste nie la matérialité de la surface sur laquelle est projetée la représentation picturale, de sorte que le support matériel du tableau s'efface afin d'évoquer un ensemble spatial autonome, qui du même coup intègre et « met en relation » les objets singuliers.⁶ Le tableau cesse alors d'être une pure surface de travail opaque et impénétrable comme elle le fût au Moyen Âge, pour devenir plutôt « une fenêtré par laquelle nous regardons une portion du monde visible⁷ ».

La représentation de l'espace obtenue par la perspective linéaire se réalise au moyen de procédés géométriques. Avant de devenir une technique purement stylistique, la perspective linéaire est considérée à l'origine comme une science rattachée à la géométrie. Historiquement, la « perspective » se confond avec la science géométrique de l'optique, la « science de la vision », jusqu'au moment où les artistes de la Renaissance se l'approprient pour développer une technique figurative. La perspective géométrique repose ainsi sur un certain nombre de principes d'optique classiques, notamment l'idée selon laquelle l'image visuelle est le produit de lignes droites, c'est-à-dire de « rayons visuels », qui relie l'œil à l'objet représenté. L'ensemble de ces rayons visuels forme une « pyramide visuelle », où la base correspond à la surface du tableau alors que la pointe désigne l'œil comme centre visuel. L'application picturale de la pyramide visuelle consiste plus précisément à fixer la position du centre visuel pour ensuite déterminer, à partir d'un plan de projection élevé à la verticale, la position relative et proportionnelle des points visuels de l'image que l'on désire figurer. Il ne s'agit alors que de déterminer les valeurs géométriques de la représentation recherchée d'après les rayons visuels qui relie le centre visuel de l'œil aux divers points du plan.⁸

⁶ Erwin PANOFKY, « La perspective comme forme symbolique » dans *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975, p. 37-39; Marisa Dalai EMILIANI, « La question de la perspective » dans le même ouvrage, p. 7-12.

⁷ Erwin PANOFKY, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, *Op. cit.*, p. 225.

⁸ Erwin PANOFKY, « La perspective comme forme symbolique », *Op. cit.*, p. 39-41; *Id.*, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, *Op. cit.*, p. 24

Panofsky démontre que la création de la perspective linéaire comme simple réponse stylistique au nouveau problème de la figuration spatiale est lourde d'implications relativement à la manière dont nous nous représentons l'espace en Occident. La perspective géométrique semble effectivement annoncer la construction de la conception moderne de l'espace, voire y participer. L'espace moderne est conçu comme un système homogène en vertu du fait que tous les points (corps et vides) qui s'y trouvent sont envisagés comme des déterminations topologiques sans contenu propre et autonome. Tous les points spatiaux étant uniformes, c'est-à-dire les mêmes dans tous les lieux et dans toutes les directions, il est alors possible de traiter l'espace comme un seul et unique *quantum continuum* illimité où chaque point s'inscrit dans une étendue infinie. L'espace que l'art de la Renaissance vient peu à peu à se représenter et à présupposer par le biais de la perspective linéaire introduit à la fois la notion de continuité mesurable, l'impression de l'infini et l'idée d'homogénéité spatiale. C'est ainsi que sur le plan figuratif, les artistes de la Renaissance parviennent non seulement à symboliser, mais à anticiper les principes de l'espace moderne, à savoir un espace systématique, substantiel, abstrait et mathématisable.⁹ En ce sens, la perspective linéaire opère, selon Panofsky, la construction d'un espace entièrement « rationnel » au sens moderne, de sorte que les recherches mathématico-philosophiques du XVII^e siècle (dont celles de Desargues sur la géométrie projective et celles de Descartes sur la substance de l'étendue) sont déjà influencées, voire réalisées par cette technique figurative :

Il n'est pas excessif d'affirmer [que le procédé de la perspective linéaire], désormais répété et varié par les peintres avec un fanatisme [...] représente en quelque sorte le premier exemple d'un système de coordonnées qui, dans une sphère du concret artistique, rend l'« espace systématique » moderne matériellement

228; Marisa Dalai EMILLANI, « La question de la perspective », *Op. cit.*, p. 8-15.

⁹ Erwin PANOFSKY, « La perspective comme forme symbolique », p. 39-43; *Id.*, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, *Op. cit.*, p. 227.

visible, avant même que la pensée de l'abstrait mathématique l'ait postulé; et, de fait, la géométrie projective du XVII^e devait ainsi bien procéder des recherches perspectives; elle est, elle aussi, en dernière analyse, un produit de l'atelier d'artiste, comme tant d'autres branches de la « science » moderne.¹⁰

Ainsi, par des moyens figuratifs, l'art de la Renaissance parvient paradoxalement à évoquer et à constituer les propriétés abstraites et suprasensibles dont est constitué l'espace moderne. La conception purement mathématique de l'espace, compris comme infinie, continue et homogène, se dresse pourtant, selon Panofsky, contre ce que nous enseigne l'expérience de l'espace psychophysiologique. Panofsky, dans le sillage des analyses du néo-kantien Ernst Cassirer, souligne que si la perception ne peut nous offrir que l'esquisse d'un espace fini, la notion d'un espace homogène et infini constitue, quant à elle, l'expression purement idéelle et synthétique de situations spatiales, réduites à une somme de points formels sans contenu propre, qui désigne davantage une fonction logique et formelle qu'une substance. En fait, l'espace que présuppose et construit la perspective linéaire s'avère en réalité résolument en opposition avec l'expérience psychophysiologique de l'espace. « L'espace visuel comme l'espace tactile, soutient Cassirer, s'accordent sur un point : à l'inverse de l'espace métrique de la géométrie euclidienne, ils sont "anisotropes" et "inhomogènes". Dans ces deux espaces physiologiques, les trois directions principales : devant et derrière, haut et bas, droite et gauche, ne sont pas équivalentes.¹¹ » Ainsi, la conception de l'espace moderne figurée dans la perspective linéaire ne fait pas simplement abstraction de l'expérience psychophysiologique de l'espace, elle la contredit carrément.

Ajoutons à ces remarques les restrictions auxquelles doit se soumettre la vision pour reconnaître dans l'image en perspective une allusion à la perception naturelle. L'observateur doit effectivement

¹⁰ Erwin PANOFSKY, « La perspective comme forme symbolique », *Op. cit.*, p. 125-126; cf. également *ibid.*, p. 174-175.

¹¹ Ernst CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen, II (Das mythische Denken)*, cité par Erwin PANOFSKY, « La perspective comme forme symbolique », p. 42-43.

assujettir sa vision aux règles de la construction adoptées par le peintre : il doit ainsi regarder d'un seul œil immobile le tableau à partir du même centre visuel et de la même distance que ceux épousés par le peintre. Or, ces deux conditions nécessaires à l'expérience et à la production figuratives de l'espace moderne ne sont possibles que si l'on fait abstraction de la « réalité » de l'impression visuelle subjective. L'image visuelle obtenue dans la perception vécue n'est jamais le produit d'un seul œil fixe, mais de deux yeux toujours en mouvement, dont le champ visuel assume la forme concave d'une sphère plutôt que celle d'une surface plane. Par ailleurs, la méthode de construction de la perspective néglige d'autant plus, d'après Panofsky, le processus purement mécanique par lequel l'« image rétinienne » est projetée, avant toute expérience et interprétation faite par la conscience, sur la surface à courbure concave de l'œil. La représentation de l'image « naturelle » qu'offre la projection perspective plane est ainsi non seulement récusée par l'expérience psychologique de la conscience perceptive, mais également démentie au « niveau factuel inférieur et "pré-scientifique" [où] s'établit déjà une discordance fondamentale entre la "réalité" et la construction perspective¹² ».

Si nous, modernes, ne commençons généralement à prendre conscience de la courbure de l'image visuelle qu'au XIX^e par l'intermédiaire de certaines recherches psychophysiques, les théoriciens de l'Antiquité semblent, d'après Panofsky, déjà accepter les courbures du champ visuel comme un fait avéré et indépassable. L'optique antique se trouve ainsi hardiment opposée à la perspective plane. Elle présuppose la déformation sphérique des objets et, par conséquent, l'impossibilité de percevoir sans distorsion subjective des droites parallèles précisément en tant que droites. La mesure de la distance entre l'œil et les objets ne peut donc nous offrir une méthode certaine pour établir de manière exacte les grandeurs visuelles des choses; seul l'angle visuel peut nous offrir une telle détermination lorsque l'on tient compte de la forme sphérique du champ visuel. Ces principes de la théorie optique sont à la base de la construction antique de la représentation en perspective de l'Antiquité, laquelle est constituée, non pas d'après la projection linéaire, mais selon la projection sphérique. L'axiome angulaire de l'optique est si

¹² Erwin PANOFSKY, « La perspective comme forme symbolique », *Op. cit.*, p. 44.

incontournable et si constitutif pour les théoriciens et les artistes de l'Antiquité que la construction d'un espace unique composé de trois dimensions uniformes n'aurait jamais pu être envisagée. À ce principe de l'optique s'ajoute également la conception hellénistique du monde comme réalité essentiellement discontinue et finie où s'impose une hétérogénéité entre les corps, les lieux et le vide. L'espace que présuppose et exprime l'art antique est un agrégat de corps et de vides, où l'on cherche à définir et à accentuer les limites de chacun. La conception antique de l'espace semble ainsi se réduire à la considération du *topos*, c'est-à-dire du lieu spécifique qu'occupe une chose singulière ou le vide. Autrement dit, l'espace n'est jamais considéré comme un système, une seule et même substance étendue constituée de corps et d'intervalles vides. Les théoriciens de l'Antiquité ne parviennent donc jamais à exprimer l'espace en termes modernes, puisque les idées d'homogénéité, de continuité mesurable et d'infini comme propriétés spatiales leur font défaut.¹³ Sur la possibilité de symboliser et de se représenter l'espace systématique des modernes, « les artistes de l'Antiquité étaient [donc] exactement dans la même situation que les philosophes de cette même Antiquité : les uns ne pouvaient se l'imaginer, les autres ne pouvaient le concevoir¹⁴ ».

Si alors la perspective antique est abandonnée peu à peu par les peintres au cours de l'histoire de la peinture, ce n'est pas en vue de parvenir à une meilleure adéquation avec le réel. En fait, d'après Panofsky, le cheminement qui mène de la perspective antique à la perspective géométrique moderne est sinueux et marqué de plusieurs revirements. Dès la fin de l'Antiquité, le projet de la représentation spatiale en perspective est peu à peu abandonné et, au moment de l'apogée de l'art médiéval, les artistes y renoncent finalement avec l'interprétation de l'espace qui l'accompagne. Si la période médiévale de l'art marque alors la fin du « problème » de la représentation hellénistique de l'espace, elle représente pourtant, selon Panofsky, l'époque au cours de laquelle naissent et se développent des styles et des facteurs qui donnent lieu progressivement et indirectement à la « renaissance » de la question de l'espace pictural au XIII^e siècle. Il semble, d'une part, que la désagrégation de la perspective dans la

¹³ *Ibid.*, p. 73-93.

¹⁴ *Ibid.*, p. 92.

peinture byzantine engendre peu à peu l'abandon de l'espace et sa réduction à la surface matérielle, de sorte que les corps et l'espace se trouvent désormais unis dans une « masse » inorganique et homogène. Panofsky entrevoit, d'autre part, dans l'émergence de l'art gothique l'émancipation des corps physiques par rapport à l'espace, de manière à évoquer le relief et la tridimensionnalité. La construction en perspective de l'espace naît et se développe au moment où certains artistes synthétisent les traditions byzantine et gothique. Dès lors, l'art occidental réactive à la fois le « problème de l'espace » et la question de la perspective négligée depuis l'Antiquité. Les exigences internes et propres à ces styles ainsi que la métamorphose de la conception du monde occasionnée par certaines idées philosophiques, telles que la rupture consommée avec la vision aristotélicienne du monde au profit d'une conception infinie du cosmos et de la nature, condamnent toutefois toute possibilité d'un retour fidèle à une représentation hellénistique de l'espace. En fait, Panofsky soutient que l'évolution des éléments stylistiques de l'époque incite enfin les peintres à abandonner l'axiome des angles de l'Antiquité, non pour des raisons théoriques, mais parce qu'il « rendait insoluble le problème de la construction exacte d'une représentation perspective, puisque, comme on sait, on ne peut dérouler une surface sphérique sur un plan¹⁵ ». Dès lors, il semble que l'exigence de cohérence et d'unité stylistique, en plus d'une tendance vers l'expression de l'impression de l'infinité du monde, donnent lieu à des changements au sein de la peinture, lesquels suggèrent favorablement le recours à la construction mathématique et à la symbolisation d'un espace continu, unifié et infini. Peu à peu, les artistes de la Renaissance parviennent alors à rationaliser l'espace, de sorte qu'ils accomplissent sur le plan mathématique ce qu'ils avaient déjà réalisé sur le plan esthétique.¹⁶

Conclusions théoriques de Panofsky

D'après l'analyse de Panofsky, il semble que la représentation en perspective de la vision « naturelle » et, plus précisément, de l'espace au sens moderne va à l'encontre de ce que nous enseignent certaines

¹⁵ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁶ *Ibid.*, p. 94-157; Erwin PANOFSKY, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, *Op. cit.*, p. 231-244.

recherches sur l'optique, tout comme de l'expérience de l'espace psychophysiologique. La perspective déforme la représentation visuelle au niveau strictement physiologique et les caractéristiques de l'espace qu'elle s'efforce d'évoquer font entièrement abstraction de l'expérience perceptive de la spatialité. Si les anciens reconnaissent, à juste titre, que la forme sphérique du champ visuel nous empêche de représenter la vision naturelle selon la construction perspective de la surface plane, des raisons techniques, expressives et philosophiques, parfois justifiées par souci de cohérence, parfois fortuites, favorisent au Moyen Âge et à la Renaissance l'avènement de la perspective linéaire et, par conséquent, celui de l'espace moderne. Ces divers facteurs sont à la base de la thèse plus radicale de Panofsky : la perspective linéaire nous *a appris à voir et à concevoir* un système spatial qui, ne pouvant être ni donné, ni intuitionné dans et par la perception, est en réalité une *construction symbolique*¹⁷. Notre conception théorique et notre perception de l'espace relèvent ainsi d'une construction culturelle et historique dont l'origine, avant tout esthétique, a donné lieu à une série de recherches scientifiques, mathématiques et philosophiques qui ont contribué à façonner et à cimenter cette vision de l'espace. Panofsky suggère que l'accoutumance à la perspective plane, renforcée par l'invention de la photographie, nous a conditionnés à ne pas percevoir et à négliger l'opposition et la distinction entre la représentation en perspective et la perception naturelle. En même temps, cette accoutumance n'est à son tour « compréhensible que par référence à un sentiment bien déterminé et spécifiquement moderne de l'espace ou, si l'on préfère, du monde¹⁸ ». Nous percevons et traduisons l'espace en termes géométriques puisque l'espace que symbolise la perspective linéaire a été intégré et accentué dans notre vision et notre compréhension philosophique du monde. La relativisation de la perspective à titre de construction et de convention historiquement déterminées nous fait prendre conscience

¹⁷ Nous reviendrons sur la présence d'une tension chez Panofsky entre l'idée d'une perception « naturelle » ou « pure » et celle d'une perception « culturelle » et « construite », lesquelles sont mobilisées pour rendre compte à la fois du développement historique et de la signification philosophique de la perspective.

¹⁸ Erwin PANOFKY, « La perspective comme forme symbolique », *Op. cit.*, p. 54.

que la perspective linéaire est beaucoup plus qu'une simple technique picturale. Il s'agit avant tout d'une « forme symbolique » au sens où l'entend Cassirer : un système de signes que l'esprit organise et investit de sens, de manière à constituer un schème d'organisation culturelle de l'expérience, qui structure et informe notre perception de l'espace et, plus généralement, notre conception du monde.¹⁹

L'interprétation de Panofsky reprend également la thèse de Cassirer selon laquelle une forme symbolique particulière, en l'occurrence l'avènement de la perspective et de l'espace modernes, doit être saisie non seulement comme un système autonome, mais également comme le résultat d'une communication et d'une imbrication mutuelle avec d'autres formes symboliques (langage, philosophie, pensée scientifique, etc.). Si la perspective linéaire engendre et anticipe la construction de l'espace moderne sur le plan mathématico-scientifique et philosophique, elle est en même temps « l'expression concrète de ce qui était avancé à la même époque dans les domaines de l'épistémologie et de la philosophie de la nature²⁰ ». En ce sens, la perspective linéaire est l'expression des rapports que l'art entretient synchroniquement avec les autres formes culturelles de la pensée : elle est une composante d'un tout qu'est la culture. Or, aucune forme symbolique ne peut être réductible ou équivalente à une autre en vertu de l'autonomie et de la cohérence interne qui lui est propre. La perspective linéaire doit alors être comprise, outre sa dimension synchronique, comme le produit historique d'un développement diachronique qui lui est spécifique et dont les exigences internes suggérées par chaque moment esthétique informent et transforment la vision et les techniques picturales. Des problèmes spécifiquement stylistiques et techniques – par exemple, la difficulté de réconcilier les principes optiques classiques avec la projection plane – peuvent ainsi engendrer un renversement qui est à l'origine d'une métamorphose culturelle de notre vision et de notre conception du monde.²¹

¹⁹ *Ibid.*, p. 78-79.

²⁰ *Ibid.*, p. 157.

²¹ Michael A. HOLLY, « Panofsky et la perspective comme forme symbolique » dans André Chastel (dir.), *Erwin Panofsky*, Cahiers « Pour un temps », Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1983, p. 90-92.

Certaines limites à l'historicité et à la relativisation de la perception et de l'interprétation de l'espace semblent pourtant s'imposer chez Panofsky. Certes, les formes symboliques médiatisent et constituent notre rapport au monde, mais il nous semble pourtant possible, d'après Panofsky, de revenir à une couche d'expérience pré-symbolique ou pré-culturelle et de l'analyser. L'expérience et les recherches psychophysiologiques contredisent précisément les principes de l'espace moderne et nous révèlent que la perspective tout comme cette conception de l'espace sont des produits historiquement déterminés, qui structurent notre perception et notre compréhension du monde jusqu'à nous dissimuler la perception « naturelle ». Or, si le rapport du sujet au monde est foncièrement médiatisé par des structures symboliques, si la perception et la conception du monde de l'être humain sont historiquement conditionnées, n'est-il pas problématique pour Panofsky d'en appeler à une expérience psychophysiologique antérieure à toute structuration culturelle, à un schème d'expérience pur et immédiat à partir duquel nous pourrions évaluer la validité représentationnelle de la perspective linéaire ? La position de Panofsky semble ainsi reposer sur un présupposé problématique, à savoir la possibilité pour l'historien de l'art d'atteindre un point d'Archimède qui non seulement l'affranchit de toute inscription historique, mais lui procure également une position épistémologique idéale affranchie de toute influence culturelle.

Il s'ensuit dès lors que, d'après Panofsky, la rupture que marque la perspective linéaire avec le monde de l'expérience vécue n'est en réalité que *relative*. Certes, elle dissimule la perception « naturelle » et relève d'un contexte culturel et historique précis, mais la perspective linéaire semble néanmoins exprimer une vérité particulière, voire universelle et transcendantale : celle du kantisme. La perspective, nous indique Panofsky, « instaure un ordre, mais c'est dans *les phénomènes visuels* qu'elle l'instaure²² ». La manière dont la perspective reflète le réel objectif à partir de la position subjective d'un spectateur évoque effectivement la manière dont l'épistémologie kantienne rapporte l'objectivité du monde aux principes des facultés subjectives de la connaissance. Le sujet qui perçoit, tout comme ce qui est perçu, sont unifiés dans une seule représentation de l'espace, de sorte que *la*

²² Erwin PANOFKY, « La perspective comme forme symbolique », *Op. cit.*, p. 181.

*subjectivité et l'objectivité constituent les deux versants d'une même expérience.*²³ Dans l'analyse de Panofsky, l'histoire de la perspective témoigne non plus d'un relativisme historique et culturel, mais d'une progression quasi hégélienne culminant vers un point de maturité historique où il ne s'agit pour la peinture que de poser la question des rapports entre sujet et objet, c'est-à-dire d'osciller entre l'ultra-objectif (la peinture italienne) et l'ultra-subjectif (la peinture baroque). Alors que la peinture italienne s'efforce de faire abstraction, dans la mesure du possible, du positionnement et, par conséquent, de la contribution subjective du spectateur dans la construction de l'espace, la peinture baroque cherche plutôt à s'adapter à la perspective de son spectateur, de manière à accentuer la part d'accidentel et d'individualité que le sujet apporte avec lui dans l'expérience de cet espace objectif. Dans chacun des cas, il s'agit pourtant, d'après Panofsky, d'une seule et même tâche : mathématiser et rationaliser l'espace visuel empirique en insistant soit sur l'objectivisme, soit sur le subjectivisme. En récusant l'expérience vécue de la vision et de l'espace au profit d'une construction abstraite et géométrique, la perspective parvient néanmoins, selon Panofsky, à dévoiler et à articuler les fondements subjectifs et objectifs d'une telle expérience. La constitution d'un espace entièrement rationalisé, abstrait et objectif, qui s'efforcerait à la limite de faire abstraction de toute référence à l'expérience vécue, ne peut se réaliser qu'à partir du schéma et des éléments qu'offre l'espace visuel empirique du sujet. En ce sens, il n'y a jamais véritablement rupture dans l'histoire de l'art. La perspective, autant dans sa formulation objectiviste que subjectiviste, doit être comprise comme une entreprise esthétique dont la fin est d'articuler et d'exprimer la vérité du criticisme, c'est-à-dire la fondation de l'objectivité depuis la perspective d'un sujet :

Cette vision de l'espace est déjà celle que le cartésianisme devait plus tard rationaliser et la doctrine kantienne formaliser [...]. [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

²³ Michael PODRO, *The Critical Historians of Art*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 178-208.

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*.²⁴

La confusion de la perspective et de la perception libre

L'influence que les analyses de Panofsky exercent sur la pensée de Merleau-Ponty se manifeste dès le début des années 1950 lorsque le philosophe entame une réflexion sur la confusion de la peinture classique avec la perception spontanée, de même que sur la structuration symbolique et culturelle de la vision. Informé par la lecture panofskienne de l'histoire de l'art, Merleau-Ponty nous invite à réinterpréter la peinture « objective » de la période classique autrement que selon l'explication commune, à savoir comme un moment esthétique dont la prétention et la visée consistent uniquement à représenter parfaitement la nature objective. Or, la peinture classique ne peut, selon Merleau-Ponty, se réduire à une simple opération de représentation en ce qu'elle est véritablement la *création expressive* d'une manière de voir et d'une conception du monde. Les peintres classiques désirent que leur art ne puisse être rien d'autre que l'imitation de la nature. Ils visent en ce sens un réalisme pictural dont l'idéal consisterait à traduire sur la toile la représentation univoque d'une nature objective et préétablie, à refléter une image évidente et transparente du monde qui « veut être aussi convaincant[e] que les choses [...] en imposant à *nos sens* un spectacle irrécusable²⁵ ». Or, ce « préjugé objectiviste » est pour Merleau-Ponty ce qui fait de la peinture classique une entreprise créatrice et expressive, car au moment où elle se propose de représenter fidèlement la nature, elle la recrée selon les principes de la géométrie euclidienne.

La technique de la perspective linéaire est ce moyen de prédilection par lequel la peinture classique accomplit et manifeste sa

²⁴ Erwin PANOFSKY, « La perspective comme forme symbolique », *Op. cit.*, p. 159.

²⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect » dans *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1992, p. 70.

posture créatrice à l'égard du monde perçu. Le préjugé naïf selon lequel la peinture classique offre une représentation objective du monde par l'entremise du « langage naturel » de la perspective suppose, selon Merleau-Ponty, que « “les données des sens” à travers les siècles [n'aient] jamais varié, et comme si tant que la peinture se référait à elles, la perspective classique s'imposait ». Cette conception naïve de la perspective ne tient pas compte des facteurs historiques et culturels qui structurent et informent la vision picturale. Si l'on examine pourtant le développement de la perspective du point de vue de l'histoire de l'art, en l'occurrence d'après celui de de Panofsky, il est manifeste, selon Merleau-Ponty, que « la perception des classiques relevait de leur culture ».²⁶ La perspective est une technique créée de toutes pièces, dont l'incidence dépasse celle de sa fonction représentative en ce qu'elle nous rend et nous crée un monde qui ne peut être confondu avec celui de la perception spontanée. L'expérience visuelle nous révèle que les objets, en raison de leur simultanéité et de leur coexistence dans un ensemble perceptif, se contestent le monopole de l'attention visuelle. Or, dans le sillage de l'analyse panofskienne, Merleau-Ponty nous indique que la perspective présuppose et reproduit le point de vue de la vision d'un seul œil immobile fixé sur un « point de fuite » centré et une « certaine ligne d'horizon » figée. Afin d'ordonner les objets selon une mesure commune telle que l'exige la représentation visuelle sur la projection plane, il faut avant tout renoncer à la simultanéité des objets et se concentrer sur chacun en faisant abstraction des relations qu'il entretient avec les autres éléments visuels. La représentation en perspective s'efforce alors d'arbitrer le conflit des choses perçues, de manière à créer artificiellement l'effet de profondeur par une synthèse de visions locales et monoculaires. La coexistence des choses sur la toile que permet la perspective n'est donc possible que lorsque nous effectuons une certaine rupture avec l'horizon de la perception vécue, où la simultanéité des objets présuppose en même temps leur incommensurabilité dans une ubiquité impérieuse.²⁷

La perspective représente en ce sens une création et témoigne de l'expressivité de la peinture classique, dont la fonction ne peut être

²⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect et les voix du silence », *Op. cit.*, p. 78.

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

réduite à celle de la *mimésis* par son effort de composer et de faire voir un monde ordonné selon des principes qui anticipent les conceptions classiques de la perception issues d'une ontologie rationaliste. Elle tente à la fois de rendre en un seul acte et sur une seule projection plane la totalité du visible d'après une interprétation géométrique de la perception vécue. Il s'ensuit que, pour Merleau-Ponty, « cette perspective n'est pas une loi de fonctionnement de la perception, qu'elle relève de l'ordre de la culture, qu'elle est une des manières inventées par l'homme de projeter devant lui le monde perçu, et non pas le décalque de ce monde²⁸ ». La perspective de la peinture classique est ainsi plus qu'une technique picturale. Elle propose non seulement une certaine interprétation de la perception, mais une manière plus générale de concevoir l'être humain et le monde, qui anticipe, voire incite, l'avènement de la *mathesis universalis* rationaliste dans les sciences et dans la philosophie modernes : « La peinture classique, avant d'être et pour être représentation d'une réalité, et étude de l'objet doit être d'abord *métamorphose du monde perçu en un univers péremptoire et rationnel*, et de l'homme empirique, confus et incertain, en caractère identifiable.²⁹ » En ce sens, la représentation en perspective témoigne d'une métamorphose symbolique et culturelle du monde perçu, mais cette transfiguration implique en même temps une structuration de notre manière de voir et d'interpréter ce monde.

L'analyse de Panofsky semble, d'après Merleau-Ponty, dévoiler la « structuration » culturelle de la perception que réalise la perspective. La perspective de la Renaissance est en ce sens plus qu'un secret technique, tel que Merleau-Ponty ne cesse de le répéter. Il s'agit d'une manière culturelle et historique de concevoir l'espace qui a pour effet d'informer et d'interpréter la perception. La perspective ne découle donc pas de certaines lois naturelles de la perception, mais d'un ensemble de problèmes et de réponses que le champ de la peinture de la Renaissance récupère, métamorphose et « dépasse ». Bien que la perspective soit le produit d'une sédimentation historique, son avènement n'est pourtant pas l'aboutissement nécessaire et progressif des efforts expressifs qui l'ont précédée. Merleau-Ponty récuse ainsi la conclusion d'inspiration hégélienne de Panofsky selon laquelle la

²⁸ *Ibid.*, p. 72.

²⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect », *Op. cit.*, p. 75-76 [nos italiques].

perspective exprime la manifestation historique d'une vérité pourtant nécessaire et suprahistorique. Il retient toutefois de l'historien de l'art qu'elle advient comme une réponse indirecte et détournée aux problèmes légués par l'Antiquité, une réplique articulée autour de nouvelles exigences picturales posées par l'époque. En ce sens, la perspective est, selon Merleau-Ponty, l'articulation d'une structure de sens qui s'institue par et dans la contingence des événements de l'histoire.

Au cœur de la question de la perspective se joue également chez Merleau-Ponty une manière de comprendre la nature même de la perception, de la peinture et de l'espace. Merleau-Ponty semble d'abord reprendre la distinction établie par Panofsky entre la perception spontanée de l'espace et la représentation construite et mathématisée de la perception et de l'espace qu'offre la perspective linéaire. Il admet également, dans une certaine mesure, la thèse panofskienne selon laquelle la perspective se constitue comme une « forme symbolique » historiquement déterminée, constituée néanmoins sur le sol de la perception psychophysiologique. Or, si Merleau-Ponty s'approprie les analyses de Panofsky, il rejette pourtant les conclusions et le paradigme néo-kantien qui les sous-tend. L'erreur de Cassirer et de Panofsky, nous indique-t-il, est de « croire que le criticisme est le point d'arrivée, que le sens philosophique a [une] valeur rectrice alors qu'il est pris lui-même dans la sédimentation³⁰ ». Merleau-Ponty dénonce non seulement l'idée naïve d'inspiration hégélienne selon laquelle la perspective et, par conséquent, le kantisme sont l'avènement historique d'une vérité (celle des rapports entre sujet et objet), mais également les confusions qui découlent d'une asymétrie historique posée entre la philosophie et l'art. Panofsky semble effectivement maintenir la philosophie dans un état anhistorique en refusant de ne pas la considérer au même titre que la perspective, c'est-à-dire comme le produit d'une sédimentation historique. En ce sens, Merleau-Ponty semble soulever l'objection suivante si souvent adressée à Panofsky : n'est-ce pas un anachronisme de comprendre la perspective linéaire au moyen d'une conception de l'espace qui n'a été formulée et développée que deux

³⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Institution, La Passivité*, Op. cit., p. 82.

siècles plus tard ?³¹ Nous devons ainsi non seulement repenser les rapports entre la perspective et la formulation philosophique de l'espace moderne, mais également questionner les conclusions de Panofsky sur la vérité de la philosophie kantienne, en reconnaissant en celle-ci un produit de l'histoire au même titre que tout autre forme symbolique.

L'espace cartésien et la peinture de Cézanne

Il nous semble que Merleau-Ponty se propose non seulement de réévaluer la confusion entre philosophie et perspective, mais de reconsidérer l'analyse néo-kantienne de la perspective de Panofsky. Ces pistes de réflexion indiquées par Merleau-Ponty en 1954-55 dans le cadre d'une discussion sur l'ouvrage de Panofsky sont reprises en 1961 dans *L'Œil et l'Esprit*. À ce moment, Merleau-Ponty nous indique que les limites que pose l'espace pur, mathématisé et *partes extra partes* seraient déjà reconnues par les peintres de la Renaissance. Ces artistes, qui emploient la perspective et cherchent à la perfectionner, reconnaissent que dans la représentation en perspective « quelque chose dans l'espace échappe à nos tentatives de survol³² ». En ce sens, la perspective n'a jamais été conçue par ces peintres comme un procédé pouvant faire entièrement l'économie du monde visible, une loi fondamentale de la peinture et de la perception. Dans la mesure où ces artistes reconnaissent que la projection plane renvoie ultimement à notre point de vue, la peinture de la Renaissance semble d'elle-même nous mettre en garde contre l'idée d'un espace idéal et construit qui ferait abstraction de la perception et supplanterait l'expérience perceptive de la spatialité.³³

En fait, la conception géométrique de l'espace comme substance pure, *partes extra partes* et objective se trouve, d'après Merleau-Ponty, articulée pour la première fois dans la philosophie cartésienne.

³¹ Renée VAN DE VALL, "Space without Hiding Places: Merleau-Ponty's Remarks on Linear Perspective" dans Caroline VAN ECK et Edward WINTERS (dir.), *Dealing with the Visual: Art History, Aesthetics and Visual Culture*, Aldershot, Hants (Royaume-Uni)/ Burlington, Vermont (États-Unis), Ashgate, 2005, p. 43.

³² Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *Op. cit.*, p. 36.

³³ *Ibid.*

Descartes s'inspire néanmoins des techniques perspectives de la Renaissance en émancipant l'espace de l'ordre de l'empirique et en l'idéalisant sous la forme d'une construction mathématique abstraite.³⁴ Or, les recherches sur la perspective linéaire ont encouragé la peinture à s'interroger librement sur les expériences de profondeur, mais elles ont également favorisé la métamorphose du monde en un univers fixe et rationnel. En ce sens, si la perspective n'exprime pas entièrement l'idée d'une spatialité entièrement indépendante d'un sujet, elle suggère néanmoins « le sens de l'*extériorité* et de la spatialité ». Cette extériorité « des choses n'est [pourtant] pas le *partes extra partes* du géomètre ou du cartésien, c'est "l'enveloppement" et la "la dépendance mutuelle" dans "l'autonomie"³⁵ ». Ainsi, bien que Merleau-Ponty soutienne que la perspective participe à la création historique d'un espace uniforme et rationnel, il semble néanmoins contester la thèse de Panofsky selon laquelle l'expression de l'espace dans la peinture de la Renaissance coïncide avec la conception criticiste ou, du moins, cartésienne de l'espace. En fait, la formulation de l'espace considéré comme objectif, homogène, *partes extra partes*, fondé sur la distinction moderne entre sujet et objet, ne semble advenir véritablement qu'avec Descartes. Les peintres de la Renaissance admettent au contraire des limites à cette représentation de l'espace et reconnaissent l'impossibilité de surmonter la finitude de la vision.³⁶

L'équivalence entre la spatialité picturale de la Renaissance et la conception moderne de l'espace est d'autant plus difficile à établir, selon Merleau-Ponty, lorsque l'on tient compte de l'opposition de Descartes à la représentation en perspective de l'espace. Toute

³⁴ *Ibid.*, p. 35.

³⁵ Alphonse DE WAELEHENS, « Merleau-Ponty philosophe de la peinture », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 67, no. 4, 1962, p. 431-449.

³⁶ Merleau-Ponty souligne, à titre d'exemple, le développement au sein même de la perspective de trois manières divergentes de rendre l'espace : l'« espace en hauteur » de la peinture italienne, l'« espace proche » retrouvé dans la peinture hollandaise et l'« espace oblique », lequel exclut l'usage de plans frontaux et de perpendiculaires. Dans chacune de ces représentations, on reconnaît que la construction de l'espace demeure tributaire de l'expérience empirique dans la mesure où elle reçoit toutes ses déterminations d'un sujet. (cf. Erwin PANOFKY, « La perspective comme forme symbolique », p. 174)

tentative de rendre l'espace par la peinture est illusoire, soutient la philosophie cartésienne, puisqu'elle ne peut que représenter un espace substantiellement indépendant qui demeure néanmoins tributaire de la vision incarnée d'un sujet. C'est pour cette raison que, pour Descartes, seules la largeur et la hauteur peuvent être considérées comme les dimensions de l'espace absolu que l'on pourrait appréhender telles quelles si nous pouvions accéder à la position de surplomb de Dieu : « la profondeur, explique Merleau-Ponty à propos de Descartes, n'est rien ou c'est ma participation à un être sans restriction, et d'abord à l'être de l'espace par-delà tout point de vue. Les choses empiètent les unes sur les autres *parce qu'elles sont l'une hors de l'autre*.³⁷ » Or, d'après Merleau-Ponty, la profondeur n'apparaît comme un faux problème que si l'on accepte, à l'instar de Descartes, un espace strictement *partes extra partes*, c'est-à-dire un espace substantiel au sein duquel les choses sont essentiellement distinctes et séparées les unes des autres. Toute peinture récuse, en ce sens, la conception cartésienne de l'espace en ce qu'elle exprime précisément l'impossibilité de se représenter un espace en surplomb, d'évacuer le fait que notre perspective incarnée est constitutive de notre expérience de la spatialité.

Le problème de la profondeur nous oblige à reconsidérer alors la valeur constitutive de notre « point de vue » et à reconnaître l'impossibilité que la vision puisse nous offrir une perspective qui domine et épuise un espace en soi. Pour Merleau-Ponty, le problème que pose la perspective issue de la Renaissance n'est pas la question de la projection plane, mais bien celle de la profondeur, de sorte que « quatre siècles après la Renaissance et trois siècles après Descartes, la profondeur est toujours neuve, et elle exige qu'on la cherche, non pas "une fois dans sa vie", mais toute sa vie³⁸ ». Le peintre par excellence qui « a cherché la profondeur toute sa vie », pour Merleau-Ponty, n'est nul autre que Cézanne. Ses peintures cherchent à rendre la profondeur de manière à suggérer une conception de la spatialité qui s'oppose à l'espace absolu cartésien et à la représentation en perspective, dont la profondeur repose sur l'escamotage des choses les unes sur les autres. Dans le cartésianisme tout comme dans la perspective géométrique, le phénomène de la profondeur est manqué,

³⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, Op. cit., p. 33-34.

³⁸ *Ibid.*, p. 45.

tantôt au profit d'un espace substantiel vide, tantôt en raison d'un espace rendu par une densité d'objets figurés. Or, pour Cézanne, ce qui fait la profondeur, c'est précisément le *lien* entre les choses, leur *entrelacement* : « Ce qui fait énigme [...], c'est ce qui est entre elles – c'est que je vois les choses chacune à sa place précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre –, c'est qu'elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu.³⁹ »

Cette recherche sur la profondeur donne lieu chez Cézanne à une reprise du problème de la perspective, où il s'agit de « remettre l'intelligence, les idées, les sciences, la perspective, la tradition, au contact du monde naturel qu'elles sont destinées à comprendre, confronter avec la nature, comme il le dit, les sciences “qui sont sorties d'elle”⁴⁰ ». Cézanne cherche ainsi, d'après Merleau-Ponty, à réarticuler la technique de la perspective d'après la perspective vécue de la perception naturelle. La perspective qu'il tente de formuler se distingue de la perspective géométrique en ce qu'il tente de représenter, par l'intermédiaire de « déformations perspectiveles », les objets tels qu'ils se manifestent dans la perception. Dans les tableaux de Cézanne, les objets proches semblent ainsi plus petits et les objets éloignés apparaissent plus grands, de sorte qu'ils constituent une vision picturale qui s'oppose à l'échelonnage uniforme des objets de la perspective géométrique. Les déformations perspectiveles peintes sur la toile doivent pourtant être « figées » afin de représenter les objets et, en ce sens, elles contestent le mouvement spontané de la perception vécue. Malgré ces limites, Cézanne parvient, selon Merleau-Ponty, à évoquer l'organisation naissante et spontanée des choses de la perception naturelle par sa manière de rendre la perspective.⁴¹

Cet usage de la perspective chez Cézanne vise à rendre compte de l'avènement de la perception vécue et naturelle en deçà de la structuration culturelle et scientifique à laquelle participe la perspective linéaire. « Nous percevons des choses, nous nous entendons sur elles, nous sommes ancrés en elles, et c'est sur ce socle de “nature” que nous construisons des sciences. C'est *ce monde*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1968, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

primordial que Cézanne a voulu peindre [...].⁴² » Cézanne tente ainsi par une métamorphose de la technique de la perspective que lui a léguée la tradition picturale de revenir en deçà du monde géométrique. Les recherches du peintre sur la profondeur et sur la « nature » primordiale, dont seule la perception spontanée peut nous offrir l'esquisse, l'amènent à retrouver la perspective de Dürer et de Vinci, mais en offrant une tout autre solution au problème posé par la Renaissance.⁴³ Il ne s'agit plus de reconstruire géométriquement la perspective en insistant soit sur le sujet, soit sur le monde, mais de reconstituer cette expérience naissante et originaire de la profondeur et, plus généralement, de la perception, laquelle implique plutôt *l'entrelacement du sujet et du monde*. Cézanne cherche ainsi paradoxalement à peindre une vision du monde qui conteste l'interprétation que lui transmet la perspective moderne, mais justement par l'entremise de celle-ci. Il s'agit d'évoquer cette « nature primordiale » en tant que sol sur lequel s'instituent la culture et les sciences, mais sans jamais quitter leur emprise, ni leur empire. C'est ce qu'Émile Bernard appelle le suicide de Cézanne : « il vise la réalité et s'interdit les moyens de l'atteindre⁴⁴ ».

L'exemple de Cézanne que présente Merleau-Ponty vise à démontrer, contre Panofsky, que le *terminus* de la perspective ne correspond pas nécessairement à l'équilibre criticiste entre la subjectivité et l'objectivité. L'œuvre de Cézanne témoigne effectivement d'une récupération de la perspective qui « dépasse » la question de l'espace objectif posé depuis un sujet. Cet emploi de la perspective cherche plutôt à exprimer ces vérités : l'articulation de la nature et de la culture tout comme celle du sujet et de l'objet. Il s'agit pour Cézanne d'évoquer la perception « brute » ou « sauvage » antérieure à toute « information » culturelle et scientifique, mais précisément *à partir de celle-ci*. En récupérant et en déformant la perspective de la Renaissance, Cézanne peut dès lors rendre compte de la profondeur dissimulée par la peinture classique. Il s'agit de revenir, par l'intermédiaire de cette métamorphose stylistique, à la perspective vécue et de rendre compte de l'expérience de la perception naturelle en tant qu'elle constitue le sol sur lequel

⁴² *Ibid.*, p. 18.

⁴³ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Institution, La Passivité*, *Op. cit.*, p. 87.

⁴⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, « Le doute de Cézanne », *Op. cit.*, p. 17.

s'instituent les « formes symboliques » de la culture moderne. Cette prétention à parvenir véritablement à l'expression de l'être brut se révèle pourtant irréalisable, voire paradoxale, selon Merleau-Ponty, puisqu'aucune expression picturale ne peut véritablement coïncider avec l'être. Autrement dit, en aucune façon le peintre voyant ne peut-il complètement coïncider avec le monde visible. Cette entreprise par laquelle l'expression rejoint le questionnement sur l'être est néanmoins nécessaire en ce qu'elle évoque une expérience originaire par laquelle le visible devient vision. Elle repose la question des rapports du sujet et de l'objet, mais d'une façon qui diverge de la tradition moderne de Descartes et de Kant : il s'agit de rendre compte par la peinture de cette expérience originaire de la naissance de la perception, où le sujet et l'objet s'entrelacent sans pour autant coïncider l'un avec l'autre. La peinture de Cézanne est celle qui interroge la « nature primordiale » comme avènement du visible, celle dont « le regard [demande à la lumière, l'éclairage, les ombres, les reflets et les couleurs] comment ils s'y prennent pour qu'il y ait soudain quelque chose, cette chose, pour composer ce talisman du monde, pour nous faire voir le visible⁴⁵ ».

Conclusion

La perspective linéaire représente ainsi pour Panofsky et Merleau-Ponty une création historique instituée au sein du champ de la peinture de la Renaissance, qui vient peu à peu à structurer notre perception et notre interprétation du monde et, plus spécifiquement, celles de la spatialité. Si les analyses de Merleau-Ponty rejoignent celles de Panofsky sur la construction historique de la perspective et son incidence significative sur la constitution d'une vision euclidienne de la réalité, le phénoménologue se distingue pourtant de l'historien de l'art sur les questions de la vérité de la perspective et la manière dont celle-ci reflète l'espace moderne de Kant, sinon de Descartes. Les peintres de la Renaissance reconnaissent, d'après Merleau-Ponty, des limites à la possibilité pour la perspective de représenter véritablement la spatialité naturelle comme espace euclidien. Merleau-Ponty évoque également l'œuvre de Cézanne, dans laquelle l'usage de la perspective surmonte précisément la « vérité kantienne » du

⁴⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *Op. cit.*, p. 21.

paradigme sujet-objet, c'est-à-dire de la fondation de l'objectivité depuis la subjectivité, afin d'articuler l'interrogation plus fondamentale de l'entrelacement du sujet et du monde et de l'entrelacs de la nature et de la culture dans l'expérience de l'espace.

Il est intéressant de noter que quoiqu'ils reconnaissent que la perspective linéaire cesse d'être le dispositif représentationnel privilégié dès la fin du XIX^e siècle, Panofsky tout comme Merleau-Ponty ne se prononcent jamais sur la rupture que constitue l'art moderne du XX^e siècle par rapport à la représentation classique de l'espace. La peinture moderne rompt délibérément avec un certain réalisme pictural qui repose sur une représentation en perspective de l'espace euclidien. Est-ce à dire que la peinture moderne cesse de représenter l'espace ? Au contraire, le cubisme, par exemple, ébranle la notion de représentation dans l'art, mais demeure néanmoins préoccupé par la question de la spatialité. D'après Pierre Francastel, la peinture cubiste tente d'évoquer l'espace, à la manière des géométries non euclidiennes, par le biais d'une quatrième dimension, qu'elle traduit par le mouvement; à d'autres moments, elle figure un espace tridimensionnel, mais qui est constitué strictement de formes courbes.⁴⁶ Par ailleurs, dès la parution du premier ouvrage théorique de ce mouvement, *Du cubisme*, les peintres Albert Gleizes et Jean Metzinger insistent sur la nécessité de libérer l'espace pictural à la fois de l'espace euclidien et de l'espace strictement visuel. Ils nous invitent alors à repenser la spatialité picturale non seulement d'après les théorèmes de la géométrie non-euclidienne de Riemann, mais également selon les sensations motrices et tactiles en plus de celles que nous livre la vision.⁴⁷ En ce sens, les peintres cubistes s'efforcent à la fois de constituer et de traduire une expérience de la spatialité négligée à la fois par la peinture, la philosophie et la science classiques. Ils réactivent le « problème » de l'espace, mais en se questionnant précisément sur les dimensions constitutives de la nature et de la culture à l'œuvre dans l'expérience de l'espace. À ce titre, ils s'attaquent à « un problème du même ordre que celui qui aura occupé nombre de bons esprits [philosophiques et scientifiques] au début de ce siècle, qu'il s'agisse de Mach ou de Poincaré, de Russell

⁴⁶ Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société*, Paris, Gallimard, 1965, p. 183.

⁴⁷ Albert GLEIZES et Jean METZINGER, *Du cubisme*, Paris, Présence, 1983, p. 62.

ou de Carnap : qu'en est-il, dans la représentation que nous formons de l'espace, des rapports entre le *donné* et le *construit*⁴⁸ » ? Il semble ainsi qu'en rejetant le problème de la représentation en perspective, la peinture moderne cherche à témoigner de l'énigme de la spatialité déjà à l'œuvre dans la peinture classique en radicalisant pourtant l'interrogation sur la nature ainsi que la médiation de l'espace phénoménal et de l'espace construit.

Bibliographie

DAMSICH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, 411 p.

EMILIANI, Marisa Dalai, « La question de la perspective » dans Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975, p. 7-35.

FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et société*, Paris, Gallimard, 1965, 246 p.

GLEIZES, Albert et Jean METZINGER, *Du cubisme*, Paris, Présence, 1980, 83 p.

HOLLY, Michael A., « Panofsky et la perspective comme forme symbolique » dans André Chastel (dir.), *Erwin Panofsky*, Cahiers « Pour un temps », Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1983, p. 85-99.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Institution, La Passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2002, 300 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2006, 155 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1992, 211 p.

⁴⁸ Hubert DAMISCH, *L'Origine de la perspective*, *Op. cit.*, p. 321-322.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1968, 225 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 2001, 562 p.

PANOFSKY, Erwin, « La perspective comme forme symbolique », dans *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975, p. 37-182.

PANOFSKY, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1993, 440 p.

PODRO, Michael, *The Critical Historians of Art*, New Haven, Yale University Press, 1982, 260 p.

VAN DE VALL, Renée, “Space without Hiding Places: Merleau-Ponty’s Remarks on Linear Perspective” dans Caroline VAN ECK et d’Edward WINTERS (dir.), *Dealing with the Visual: Art History, Aesthetics and Visual Culture*, Aldershot, Hants (Royaume-Uni); Burlington, Vermont (États-Unis), Ashgate, 2005, p. 37-55.

DE WAELHENS, Alphonse, « Merleau-Ponty philosophe de la peinture », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 67, no. 4, 1962, p. 431-449.