

## Le dess(e)in perspectif de l'Annonciation de Paris Bordon : parti-pris de recadrage, de hors-cadre, ou de projection de l'en-deçà d'un tableau ?

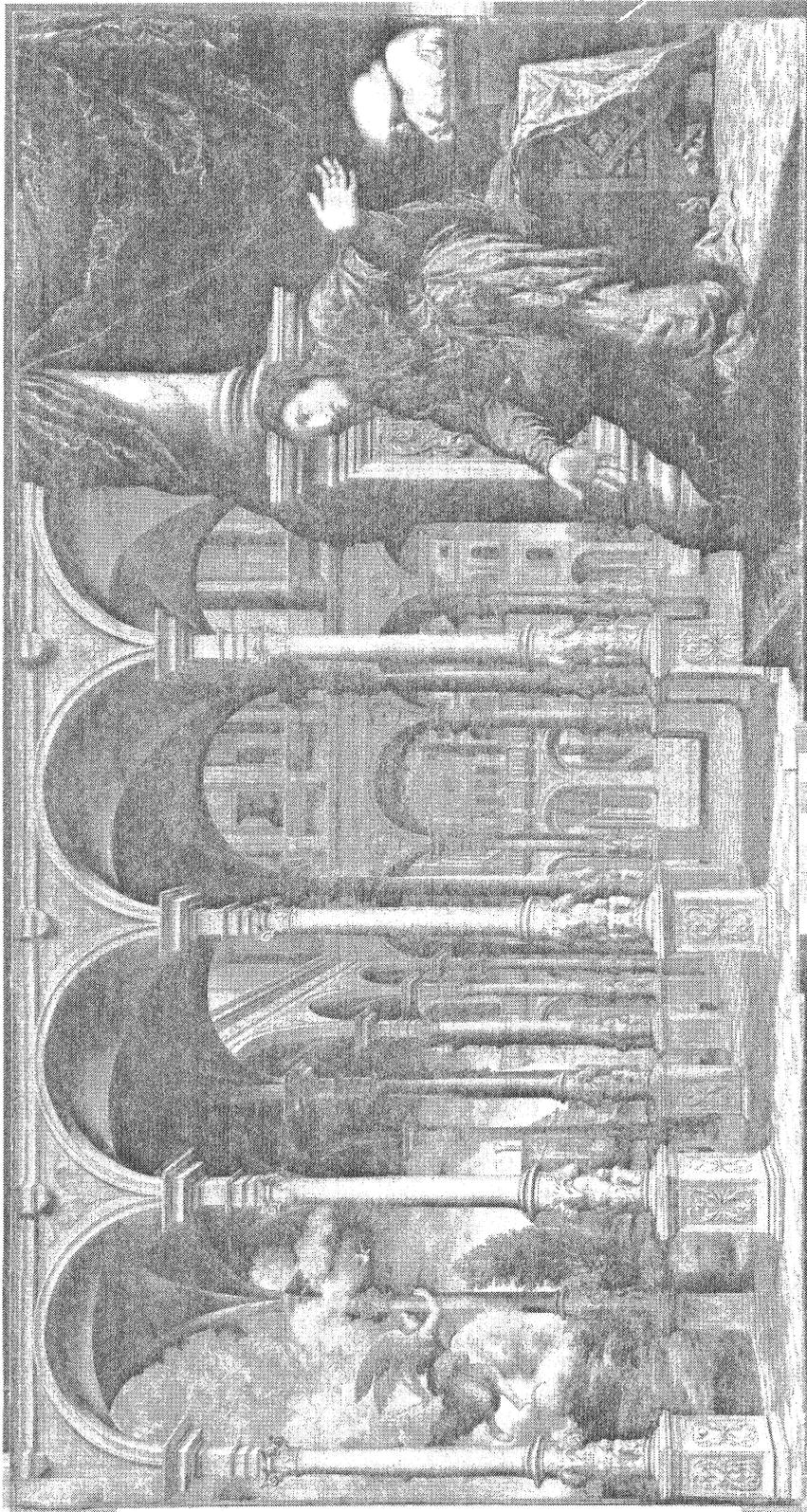
Jean-Pierre Le Goff<sup>1</sup>,  
Septembre 1992 - juin 1996,  
Révision : septembre 2002.

S'il est un tableau qui ne manque pas d'intriguer l'œil d'un spectateur, qu'il soit averti ou non des règles de la perspective linéaire, c'est bien l'Annonciation de Paris Bordon (Trévis, 1500 – Venise, 1571), que l'on peut voir aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Caen et qui a été peinte vers 1545-1550 (Hors-Texte I). La curieuse architecture qui en orne le fond, tout à la fois monumentale et gracieuse ne contribue pas peu au sentiment d'étrangeté que procure la vision d'une rencontre improbable ; mais dans cette représentation d'un épisode de la vie de la Vierge – par ailleurs bien connu et codifié par la *Légende dorée* de Jacques de Voragine plus encore que par les Saintes Écritures –, ce sont surtout la taille et la position relatives des deux protagonistes principaux qui induisent immédiatement une interrogation sur la possibilité physique de ce face-à-face entre l'Ange et la Vierge Marie.

Pour l'historien d'art, il convient de s'interroger sur les choix techniques et artistiques qui ont conduit à un *hiatus* que l'on ne peut mettre, s'agissant de Bordon, sur le compte de la maladresse ou de la désinvolture. Pour l'historien des sciences, il apparaît bien vite que ces choix esthétiques participent du mouvement de maturation que connaît la géométrie, avec la naissance de la perspective centrale : la géométrie des figures, cette "mesure de la terre" et des objets idéaux qui en modèlent les plans et les solides, inaugurée pour le moins par les Grecs dès le VII<sup>ème</sup> siècle avant notre ère, n'est pas encore géométrie d'un espace entendu comme indépendant de la matière qui l'habite, tel que le dégageront Girard Desargues (1591-1661) et Blaise Pascal (1623-1662), son élève, au XVII<sup>ème</sup> siècle et le définira Emmanuel Kant au siècle suivant. Mais nous postulons qu'un tableau comme celui de Bordon a pu participer à la formation d'un *habitus* visuel et, par voie de conséquence à l'élaboration d'une nouvelle conception géométrique de l'espace, voire de l'idée même d'espace.

---

<sup>1</sup> Cet article rend compte d'un travail d'études préparatoires, menées en 1992-96 pour un projet d'exposition sur la question de la perspective, autour d'une vingtaine de tableaux du Musée des Beaux-Arts de Caen. Ce projet fut élaboré par Michel Grujard, au nom de l'Association des Amis du Musée et par l'auteur de ces lignes, chercheur à l'Institut de Recherches sur l'Enseignement des Mathématiques de Basse-Normandie (IREM) et professeur à l'IUFM. Michel Grujard, professeur d'arts plastiques, est l'auteur d'une partie des dessins qui illustrent cet essai, fondé sur une analyse menée conjointement. L'exposition projetée ne vit pas le jour, faute de crédits ou de volonté pédagogique ou politique. Le travail et les résultats de ces recherches n'en demeurent pas moins, qui font l'objet ici d'une première publication non confidentielle, revue et augmentée de notes bibliographiques renvoyant à des articles postérieurs à sa rédaction.



[Hors-Texte I] *L'Annonciation* de Paris Bordon, 1540/50.  
Caen, Musée des Beaux-Arts. Cliché Martine Seyve.

En effet, lorsque Leon Battista Alberti définit la peinture comme “une fenêtre” – en quelque sorte ouverte sur le monde –, c’est pour donner à voir le réel ou l’imaginaire comme une illusion située au-delà de cette ouverture fictive limitée par le cadre du tableau : la “pyramide” visuelle ne produit, en représentation, qu’un tronc de pyramide – ou de cône, dans le cas d’un *tondo* – limité par la surface du tableau. Il ne faudra pas attendre longtemps pour que les peintres se saisissent de l’en-deçà de la fenêtre, en se limitant néanmoins aux éléments les plus proches, comme l’ouverture elle-même, traitée en trompe-l’œil de cadre ou de fenêtre, ou quelque élément décoratif posé négligemment sur le rebord de la dite ouverture. En revanche, le contenu matériel éventuel de la partie de la pyramide visuelle située entre l’œil et le tableau n’est pas représenté en général, dans la mesure où il est censé s’interposer entre l’œil et la fenêtre : est-ce parce qu’il est “inconcevable”, ou parce qu’il est “improjettable” ? Il s’avère qu’il restera longtemps improbable et que l’*Annonciation* de Bordon pourrait être un premier exemple de saisie effective de cet en-deçà.

\*  
\* \*

### Perspective de l’architecture et architecture de la perspective géométrique : poncifs et ficelles

Lorsque l’on veut étudier la perspective dans l’*Annonciation* de Paris Bordon, quelques remarques s’imposent, qui mettent en perspective historique l’œuvre singulier de cet artiste, si l’on se souvient en particulier des rapports que Bordon a pu entretenir avec la culture picturale – et plus précisément avec les traditions perspectives – d’Europe du Nord.

Dès lors que la *perspectiva* se fut instituée comme *artificialis*, par opposition à la *perspectiva naturalis* des anciens, l’un de ses objets privilégiés devint l’architecture : Filippo Brunelleschi et Leo Battista Alberti, et plus tard le Filarète, Baldassare Perruzzi interprété par Serlio, ou Jacopo Barozzi, dit Vignole, édité par Ignazio Danti, tous théoriciens italiens de la perspective, sont architectes, ceci ne suffisant pas à expliquer cela. Car laquelle, de l’architecture – dont le dessin au trait projette lignes droites et surfaces planes, et plus généralement lignes et surfaces aisément définissables géométriquement –, ou de la géométrie – qui permet le dess(e)in –, engendre l’autre ? Leurs destins sont indissociables, avant même que Vitruve ait couché sur le papier les définitions de l’*ichnographie*, de l’*orthographie* et de la *scénographie*. Et ce sont peut-être les lignes et les plans des édifices conçus, dessinés ou observés qui ont conduit à une première idée d’une structure linéaire de l’espace et ont permis de rompre avec la conception aristotélicienne des *lieux*.

Encore faut-il se méfier de cette reconstitution historique sans aspérités qui envisagerait une rupture épistémologique, avec un *avant* et un *après* irréconciliables, ne laissant pas place aux errements et aux résistances : il apparaît aujourd’hui de plus en plus clairement que les procédés géométriques, empiriques ou raisonnés de mise au carreau en perspective se sont multipliés au *Quattrocento* : nous en voulons pour preuve, parmi d’autres exposées ailleurs, certain schéma d’Uccello pour sa fresque de *La Nativité*, dans lequel il use d’un triple système de lignes rayonnant à partir de trois

points de ce qui semble être un horizon défini par la hauteur du point central<sup>2</sup> ; ou encore les singulières constructions de Pomponius Gauricus ou de Baldassare Perruzzi et de Sebastiano Serlio, au début du XVI<sup>ème</sup> siècle, qui manifestent l'existence de pratiques d'ateliers et de méthodes alternatives de celle d'Alberti. Celle-ci avait été pourtant démontrée et exposée géométriquement par Piero della Francesca<sup>3</sup>. Le peintre mathématicien de la cour d'Urbino l'avait en outre notoirement enrichie et ses méthodes avaient été diffusées par les nombreuses copies de son manuscrit, le *De Prospectiva Pingendi*, qui circulèrent et donnèrent lieu à des reconstructions imprimées (le traité de Barbaro, pour ne citer que lui), à des variations plus ou moins valides (les règles de Peruzzi, exposées par Serlio) ou à des prolongements (les traités théoriques de Vignola-Danti ou de Guidobaldo del Monte, par exemple).

D'ailleurs, une fois posés par Brunelleschi les principes de la *construction légitime*, qui élabore la *scénographie* géométrique, probablement à partir de la double projection vitruvienne – nous sommes dans les années 1420 –, une fois ces principes rédigés par Alberti vers 1435, et abrégés par lui en une règle simple fondée sur le "dédoublé" du point de l'œil, une fois la construction légitimée *more geometrico* par Piero della Francesca, les peintres italiens vont se livrer à de multiples variations sur ces données de base ; le maître de Borgo San Sepolcro devait d'ailleurs montrer les voies possibles, puisque son traité est un texte programmatique et qu'il y propose un véritable catalogue de modèles.

Alberti fixait-il le point de vue au centre du tableau, à hauteur d'homme ? Qu'importe : le point de fuite principal, trace du point de vue dans le tableau, va bien vite s'élever, s'abaisser, se déplacer latéralement, bref, être sujet à variations ; Bordon, par exemple, adopte dans son *Annonciation* un point de vue bas, comme Piero della Francesca, plusieurs décennies auparavant, dans sa *Flagellation du Christ* (Musée d'Urbino). Ce même Piero della Francesca, ou encore Leonardo da Vinci pour ne citer qu'eux, conscients des déformations causées en marge par l'adoption d'une distance courte<sup>4</sup>, proposaient-ils de restreindre l'éventail des rayons visuels en

---

<sup>2</sup> Ce *punto centrico* qu'Alberti définit comme projection orthogonale de l'œil au plan du tableau, mais qui ne l'a pas conduit à définir un horizon, cette ligne restant virtuelle dans sa construction ; cette remarque est d'importance pour qui tente de comprendre l'émergence des notions géométriques dans l'histoire qui mène des approches perspectives de la vision à l'élaboration de la théorie de la perspective artificielle.

<sup>3</sup> Cf. LE GOFF, Jean-Pierre (éditeur et traducteur) : *Piero della Francesca : De la Perspective en Peinture*, traduction du toscan du *De Prospectiva pingendi*, introductions et notes. Avec une préface d'Hubert Damisch et une postface de Daniel Arasse. Paris, In Medias Res, 1998 ; LE GOFF, Jean-Pierre : "Langage et symbolisme géométriques dans le *De Prospectiva Pingendi* de Piero della Francesca", in *Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines*, n° 23, *Routes du Langage : codes, enjeux, avatars*. Caen, Presses Universitaires de Caen, mai 2000 ; "Aux confins de l'art et de la science : *De Prospectiva pingendi* de Piero della Francesca", in : D. Bessot, Y. Hellegouarc'h et J.-P. Le Goff, (éd.), *Destin de l'Art, Desseins de la Science*, Actes du Colloque ADERHEM de Caen (oct. 1986). Caen, ADERHEM et IREM de B.-N., 1991 ; "Une œuvre aux confins de l'art et de la science : *De Prospectiva pingendi* de Piero della Francesca", in : *Cahiers de la perspective*, n° 4. Caen, IREM de B.-N., 1987.

<sup>4</sup> Ce sont ces déformations, poussées à leur comble, qui sont à l'origine du développement de l'anamorphose, dont Vinci donnera d'ailleurs, dans ses *Carnets*, les deux premiers "incunables" occidentaux connus. Cf. : BESSOT, Didier, "Léonard de Vinci et les distorsions perspectives", in : FABRIZIO-COSTA, Silvia & LE GOFF, Jean-Pierre (dir.). *Léonard de Vinci entre France et Italie : «miroir profond et sombre» - Leonardo da Vinci tra Italia e Francia*, Actes du Colloque international (Caen, LEIA & MRS, 3-5 oct. 1996). Préface de Carlo Pedretti. Caen, PUC, 1999 ; rééd. dans ce numéro des *Cahiers*.

limitant l'angle de visée à quelques 60°, ou toléraient-ils des valeurs inférieures à l'angle droit ? Foin de ce cadre restrictif : les traités théoriques, bientôt suivis – et probablement précédés – par des pratiques d'atelier, usent de points de distance placés sur les bords de l'épure ou du tableau, voire même à l'intérieur, ce qui induit un angle de visée supérieur ou égal à 90° ; c'est que le procédé des échelles de Piero della Francesca a été délaissé au profit de la méthode dite des *tiers-points* (ou points de distance), élaborée en Europe du Nord et théorisée par Jean Pélerin, dit le Viator, chanoine de Toul<sup>5</sup> : les auteurs, dessinateurs, graveurs ou peintres, sont alors limités par la surface matérielle du dessin, du panneau, de la toile ou de la fresque ; et le procédé dit de "distance réduite" reste à venir, qui sera le fait d'un théoricien français du premier XVII<sup>e</sup> siècle, Girard Desargues. En attendant, le placement en marge des points de distance est un parti-pris que l'on trouvera couramment dans les gravures des théoriciens français et hollandais qui exposent la méthode des *tiers-points* à la manière du Viator : Jean Cousin le Jeune, Jacques Androuet du Cerceau, Hans (ou Jan) Vredeman de Vries ou Samuel Marolois, pour ne citer qu'eux. Ce choix est pragmatiquement lié au fait que les points de distance sont constructifs et ne peuvent être situés *hors de l'ouvrage*, c'est-à-dire hors de la planche imprimée, dès lors qu'elle sert aussi de support au raisonnement qui l'accompagne. De ce point de vue encore, l'*Annonciation* de Bordon est un exemple, voire un *avant-courrier*, puisque la largeur de son tableau est, comme on le verra, double de la distance théorique adoptée.

Même si Brunelleschi, en manière de figures (dé)monstratives de sa *construction légitime*, propose deux *tavolette*, l'une du Baptistère de Florence en vue frontale, l'autre du Palais de la Seigneurie en vue d'angle, c'est la frontalité qui dominera en Italie – influence de l'héritage théorique des Anciens ? – tandis que la vue d'angle s'émancipe en Flandres, la peinture de paysage aidant. Les techniques de dessin et de report s'en ressentiront chez les peintres transalpins comme en Europe du Nord : le peintre italien usera du carton percé ou *poncif*, que l'on saupoudre de noir de fumée ; c'est la technique dite du *spolvero*, que l'on décèle chez Bordon pour son décor d'architecture et pour certains drapés, tandis qu'il trace ses figures à main levée sur le châssis ; d'autres italiens feront usage de la corde battue, le cordeau à poudre bien connu des artisans du bâtiment : les récentes recherches liées à la restauration des fresques dans l'église San Francesco d'Arezzo montrent que Piero della Francesca usait déjà des deux procédés lorsqu'il peignait le cycle de *L'Invention de la vraie Croix* ; mais le tracé perspectif se fait alors aux instruments de dessin, règle et compas ou pointes sèches, et les "ficelles" interviennent, non pas tant pour représenter un système rayonnant de fuyantes, que pour "matérialiser" des grandeurs effectives : les bras et le mât de la Croix que l'on hisse ou les lignes maîtresses d'un plafond à caissons. À l'appui de cette remarque sur la divergence d'approches du fil tendu comme représentation des lignes droites, vient encore le fait suivant : Piero della Francesca dit utiliser du *crin de cheval* dans le troisième livre de son traité de perspective, mais c'est pour reporter les grandeurs alors même qu'il trace une multitude de rayons visuels à la règle lorsqu'il traite de surfaces non réglées par le procédé vitruvien de la double projection.

---

<sup>5</sup> Cf. : PÉLERIN, Jean, dit le VIATOR : *De artificiali perspectiva*. Toul, 1505, 1509, 1521. Voir aussi : BRION-GUERRY, Liliane : *Jean Pélerin Viator ; sa place dans l'histoire de la perspective*. Étude comprenant une édition critique du *De Artificiali Perspectiva* (éd. comparée des trois éd., 1505/09/21). Coll. *Les Classiques de l'Humanisme*. Paris, Les Belles Lettres, 1962 ; et notre propre édition : *Jean Pélerin, dit le Viator, De la Perspective artificielle*. Éd. crit. comparée des trois éd. autorisées ; trad. du latin et adapt. de l'ancien français par J.-P. Le Goff. Prépubl. de l'IREM de B.-N. Caen, IREM de B.-N., déc. 2001.

En revanche, le peintre flamand, rompu à l'usage de deux points de fuite latéraux pour la saisie en vue d'angle des paysages, préférera le système de la cordelette rayonnant autour d'une épingle qui tient lieu du point de convergence des apparences de parallèles, et qui autorise le tracé direct du réticulage perspectif sur la toile ou le fonds de fresque. Une récente exposition autour de l'œuvre picturale de Sanredam<sup>6</sup>, et nos propres recherches sur deux panneaux de Hendrick II van Steenwick (1580-1649) au Musée des Beaux-Arts de Caen<sup>7</sup>, montrent l'existence de tels tracés derrière la couche de pigments, que l'on peut détecter en s'appuyant sur les techniques modernes de réflectographie ou de radiographie.

Ces tendances n'empêchent pas que l'on trouve frontalité et obliquité chez les uns comme chez les autres, les flamands adoptant la frontalité pour les vues d'intérieur, par exemple, avec éventuellement des variations latérales du point de vue, tandis que l'on repère des architectures en vue d'angle chez les italiens, même si celles-ci dominent dans la vue de paysage des flamands ; ce qui importe, c'est que des techniques différentes de report des tracés demeurent, qui résultent de certains partis-pris initiaux.

Alberti fixait-il l'objet de la peinture *au-delà* de la "fenêtre" formant cadre et limitant tout autant l'espace considéré que l'étendue du dessin ? C'était compter sans les jeux de cadre, trompe-l'œil ou surcadrage : c'est par exemple une arcature de pierre feinte qui donne à voir *Saint-Jérôme dans son cabinet de travail* d'Antonello de Messine (ca. 1430-1479) et qui fait office de porte à son *studio* ; on y voit l'esquisse d'un escalier dont la première marche supporte deux volatiles – paon et perdrix – et un bol en métal<sup>8</sup> ; ce sont encore des consoles et des portes ajourées de bibliothèques qui semblent tout droit sortir des marqueteries dans le *studiolo* des Montefeltre à Urbino. Le procédé sera repris plus tard par Philippe de Champaigne<sup>9</sup>, posant négligemment la main d'un homme sur le cadre en trompe-l'œil du tableau, transgression moins agressive que celle du Parmesan (1503-1540)<sup>10</sup> mais ô combien signifiante en ce premier XVII<sup>ème</sup> siècle français. Ce que nous tentons de mettre en évidence dans cet article c'est que l'étape conceptuelle qui fait suite à l'invention albertienne de l'*au-delà* de la fenêtre du point de vue d'une perception d'un espace globalisé et homogène, consiste à représenter l'*en-deçà* du tableau, visible d'un œil orienté vers lui : cette étape sera franchie par Bordon, faisant ainsi du plan de projection – le tableau –, un écran ou un filtre "désorienté" plus qu'une fenêtre. Le dernier pas sera franchi par un contemporain et ami de Champaigne et de Laurent de La Hyre, le lyonnais Girard Desargues, qui, pour les besoins de sa théorie des coniques, projettera aussi les points qui se trouvent derrière l'œil, comme autant d'idées *venues de derrière la tête*, la projection centrale ou conique ne se limitant plus aux demi-droites issues de l'œil (les rayons de la pyramide visuelle).

Certes, il existe des variations sur ce thème, antérieures au parti-pris que nous pensons pouvoir attribuer à Bordon : c'est par exemple *La Vierge et l'Enfant* de

---

<sup>6</sup> Cf. *Perspectives : Saenredam and the architectural painters of the 17th century*, catalogue de l'exposition au Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam (15/09-24/11/1991).

<sup>7</sup> *Intérieur de corps de garde* (anciennement : *Prison de Saint Pierre*, 1617) et *Intérieur d'église ou Office nocturne dans une église* (cuivre doublé de bois).

<sup>8</sup> National Gallery, Londres.

<sup>9</sup> *Portrait d'homme*, Musée du Louvre, Paris.

<sup>10</sup> Francesco Mazzola, *detto il Parmigianino*, a peint un *Autoportrait au miroir convexe*, sorte de manifeste du Maniérisme que l'on peut voir au Kunstmuseum de Wien, nous donne à voir le reflet de sa main légèrement déformée et exagérément grossie au premier plan d'un miroir où son visage apparaît en second plan.

Sandro Botticelli (1445-1510)<sup>11</sup>, tableau dans lequel les personnages sont situés devant une arcature faisant office de fenêtre ouverte sur la nature ; mais l'épaisseur de cette arcade fait plutôt penser à un arc qu'à une fenêtre, et la lumière naturelle qui éclaire les protagonistes contribue à l'impression de scène en extérieur plutôt qu'à une scène d'un intérieur qui ouvrirait sur le monde par la dite fenêtre ; l'arc en question fonctionne comme un surcadrage plus que comme un cadre devant lequel serait disposé le sujet essentiel du tableau. De ce point de vue, *La Vierge à l'Enfant avec deux Anges* de Fra Filippo Lippi (ca. 1406-1469)<sup>12</sup>, dans laquelle les protagonistes sont situés devant une fenêtre, est plus ambiguë : le bord de la dite ouverture, qui est de peu d'épaisseur et donne sur un paysage, fonctionne plus comme un encadrement de tableau que comme un cadre de fenêtre ; néanmoins il s'agit plus de la juxtaposition deux plans successifs, qui peut donner à penser que le paysage est délibérément donné comme une "toile" de fond plutôt que comme un fond véritable et la "vitre" du spectateur reste bien située entre le sujet et son objet. Cette dissociation du *cadre* et de *l'au-delà du cadre* est très perceptible encore dans les fresques que Raphaël a peintes pour les *Chambres* de Jules II au Vatican et très nettement affirmée dans celles que Pintoricchio<sup>13</sup> a imaginées pour la Salle Piccolomini de la Cathédrale de Sienne : pour chacune des arcatures qui encadrent des scènes de la *Vie d'Enea Piccolomini* (le futur Pie II), situées en hauteur pour être vues *de sotto in sù*, le point de fuite principal est bas, de façon à correspondre au point de vue idéal d'un spectateur situé debout dans la chapelle et de sorte qu'il donne à voir ces arcades feintes comme autant de fenêtres en trompe-l'œil ouvrant sur l'extérieur (voir le Hors-Texte II) ; mais les scènes qui sont censées se dérouler au-delà de ces fenêtres sont peintes en vue frontale avec un point de fuite central situé au milieu du cadre et ne coïncidant pas du tout avec le point de fuite des cadres : le spectateur ne peut donc que conclure à deux espaces dissociés plutôt qu'à un espace homogène : une peinture plane placée trop haut pour son regard et un cadre feint et accessible à sa perception, qui pourrait donc être en demi-bosse, plutôt qu'une fenêtre et ce qui se passe au-delà.

Dans un autre ordre d'idées, *Les époux Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434)<sup>14</sup>, le volet du triptyque du Maître de Flémalle, représentant *Heinrich von Werl sous la protection de Saint Jean-Baptiste* (1438)<sup>15</sup>, le *Saint Éloi* de Petrus Christus (1449)<sup>16</sup>, ou encore *Le changeur et sa femme* de Quentin Metsys (1514), probablement inspiré d'une œuvre perdue de Van Eyck<sup>17</sup>, témoignent tous d'une solution originale développée dans un premier temps en Europe du Nord et fondée sur l'image dans un miroir de ce qui fait face à la *fenêtre* du tableau, mais il est clair qu'il s'agit de mettre le peintre ou d'éventuels spectateurs de la scène en situation d'y être – *Hic fuit*, écrit Van Eyck renforçant le propos spéculaire<sup>18</sup> – plutôt que de donner à voir *l'en-deçà* de la dite

11 Musée du Petit Palais, Avignon.

12 Musée des Offices, Florence.

13 Bernardino di Betti, detto Pintoricchio (Perugia, 1454 – Siena, 1513) : *Storie della vita di Enea Silvio Piccolomini, Papa Pio II*, Siena, Duomo, Libreria Piccolomini.

14 National Gallery, Londres.

15 Musée du Prado, Madrid.

16 Collection Robert Lehman, New York.

17 Musée du Louvre, Paris.

18 Encore que, selon certains historiens, l'inscription serait apocryphe, car elle contiendrait certains caractères encore impratiqués à l'époque de Van Eyck ; le "*Hic fuit*" peut tout autant confirmer une inscription *post mortem* que l'affirmation d'un peintre *a posteriori* content d'avoir assisté à l'événement. Par ailleurs, d'aucuns, s'appuyant entre autres sur la présence d'une effigie de Sainte Marguerite, argumentent pour requalifier le tableau comme étant la représentation du mariage de Van Eyck lui-même, dont l'épouse se prénomme Marguerite, plutôt que de celui des

fenêtre comme élément de la représentation. En revanche, le diptyque de Hans Memling (ca. 1433-1494), où apparaissent *La Vierge et l'Enfant* d'une part et le commanditaire, *Maarten Van Nieuwenhove*, qui est daté de 1487, utilise cette solution de façon originale : le miroir que l'on voit sur le mur du fond situé derrière la Vierge met en évidence que les deux cadres du diptyque ouvrent sur deux aspects d'un même intérieur ; ce sont en fait deux fenêtres juxtaposées où se profilent en contre-jour les reflets des deux personnages principaux : l'espace du sacré et l'espace profane se rejoignent ici dans le reflet spéculaire, tandis que la composition en diptyque semble séparer ces deux mondes ; c'est ce type de dissociation/association que l'on peut repérer dans un grand nombre d'*Annonciations* de la Renaissance, qui est à l'œuvre dans celle de Bordon, sous une forme radicalement nouvelle cependant, comme nous allons le montrer.

Il est bien sûr d'autres variations que permet l'infinie distorsion des paramètres géométriques ou physiques : jeux d'intérieur/extérieur, sensibles chez Bordon, repérables encore dans l'opposition peinture italienne/peinture flamande ; jeux de lumière : zénithale et angélique chez Bordon, ou artificielle et porteuse d'ombre, chez un Steenwick, par exemple, qui multiplie les ombres *au flambeau*<sup>19</sup>. Enfin, la représentation perspective s'attaque même aux objets en apparence peu géométrisables. Brunelleschi n'avait-il pas, selon un biographe, fait du reflet des nuages sur un fond argenté qui tenait lieu de ciel dans ses *tavolette* la touche de véridiction, comme si une part de vraisemblance échappait à la géométrie et relevait du reflet spéculaire ? Et Léonard de Vinci ne donnait-il pas les nuées comme exemple de ce qui échappait aux règles de la perspective, dans un de ses *Carnets* ? Qu'importe, certains s'essaieront à la cubisation des corps informes, pour permettre la représentation géométrique d'une "charpente", d'une enveloppe planéifiée ou d'un "squelette", dont la chair se développe par "lissage" : certains dessins de Paolo Uccello pour la figure du *mazzocchio* ou de Piero della Francesca dans le *De Prospectiva Pingendi*, puis les corps cubisés gravés par Erhard Schön<sup>20</sup> ou dessinés par Luca Cambiaso (1527-1588), préfigurent les procédés modernes de l'infographie, et ces procédés permettent alors d'opérer des raccourcis savants sur le corps humain, comme dans le *Christ gisant* de Mantegna (1431-1506)<sup>21</sup>, la *Descente de Croix* du Tintoret<sup>22</sup> ou cette Vierge extatique et consentante de l'*Annonciation* de Bordon.

\*  
\* \*

---

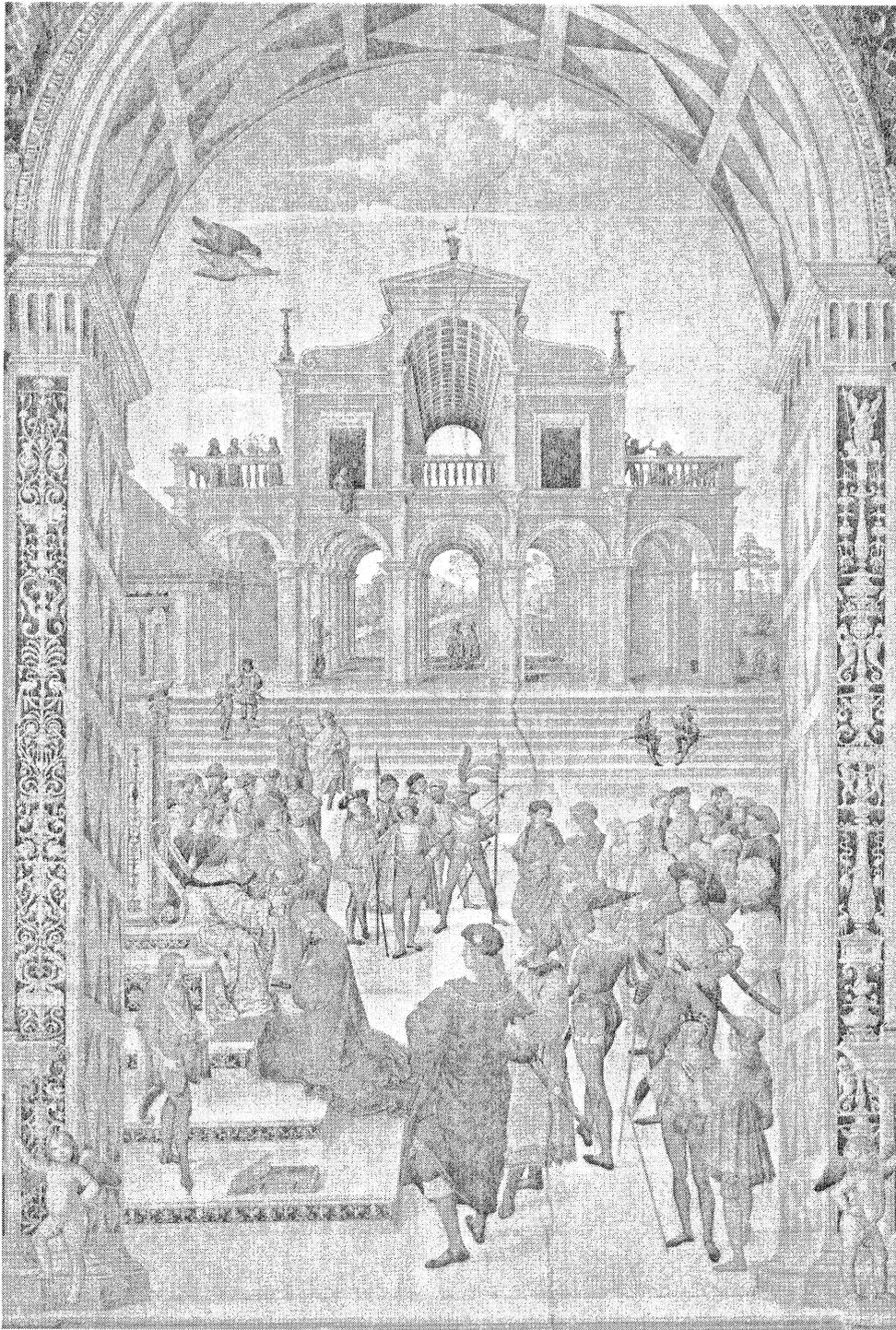
Arnolfini. Ces remarques ne retirent rien à la nature du procédé pour refermer l'espace et donner une image de l'en-deçà du tableau.

<sup>19</sup> En particulier dans les deux tableaux cités *supra*, Musée des Beaux-Arts, Caen.

<sup>20</sup> Cf. : *Underweisung der Proportion*, 1538.

<sup>21</sup> Pinacothèque de la Brera, Milan.

<sup>22</sup> Dont on peut voir une esquisse au Musée des Beaux-Arts de Caen.



[Hors-Texte II] Pintoricchio (1454-1513) :  
*Enea Silvio Piccolomini incoronato Poeta da Federico III*  
(*Enea Silvio Piccolomini couronné Poète par Frédéric III*).  
Sienne, Duomo, Libreria Piccolomini.

## La perspective de l'Annonciation de Bordon

L'Annonciation de Bordon ne peut qu'attirer l'œil d'un spectateur qui connaît cet épisode du Nouveau Testament, et *a fortiori* celui d'un perspcteur averti : les tailles respectives de l'Ange et de la Vierge, leur disposition relative dans le tableau, font immédiatement question pour qui sait qu'il assiste à la rencontre de deux êtres dont l'un est censé annoncer à l'autre son destin exceptionnel. La géométrie très élaborée d'un tableau qui reprend un principe acquis du *Quattrocento* (faire usage d'une architecture représentée pour structurer l'espace du tableau), induit une forte perception visuelle d'un espace – ou plutôt d'une boîte d'espace – à l'image du réel, quand bien même celui-ci apparaît idéalisé ; mais cette sensation est immédiatement et tout aussi fortement contredite par l'impression que les protagonistes ne peuvent s'y rencontrer. Dès lors deux questions se posent : l'une, technique, qui conduit à juger du degré de "maladresse" éventuelle d'un peintre qui semble "pourtant maîtriser" les lois de la perspective géométrique, l'autre qui tend à apprécier la part convenue ou arbitraire de la composition. Y'a-t-il, malgré le conflit perçu, une cohérence perspective de ce tableau, qui conduirait à s'interroger sur des choix ou sur une "solution" originale, fût-elle pratique, voire pragmatique ? Jusqu'où peut-on aller dans l'interprétation de ce *hiatus*, sans prendre le risque d'une vision rétrospective ? Avec, comme question corollaire : est-ce un tableau isolé, de ce point de vue, dans la production de Bordon, et si non, est-ce une manière isolée dans la peinture vénitienne ou italienne du XVI<sup>ème</sup> siècle ?

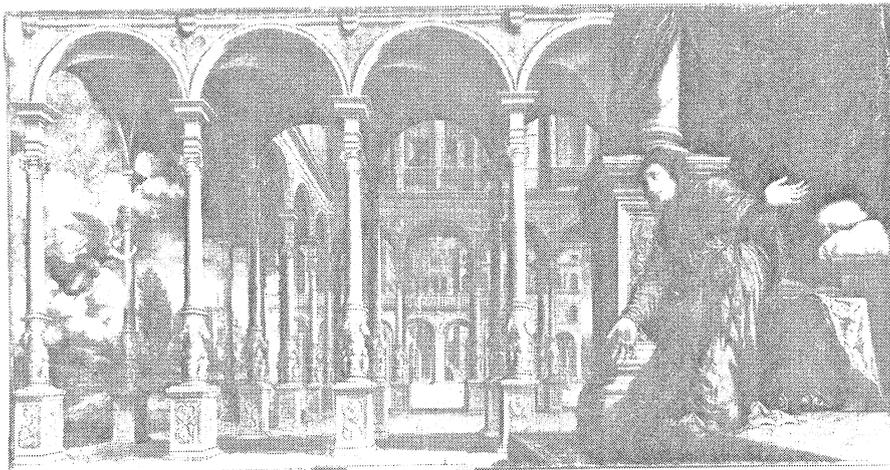


Figure 1. L'Annonciation de Paris Bordon. Musée des Beaux-Arts de Caen.  
Cliché Martine Seyve.

La restitution de l'espace d'un tableau construit selon les règles de la perspective linéaire est affaire de géométrie : nous renvoyons sur ce point à nos propres études. Rappelons seulement que l'existence de certaines régularités géométriques ou numériques, comme des systèmes rayonnants de lignes ou la scansion d'un plan itérée par des grandeurs linéaires en progression régulière, permet d'affirmer que l'artiste a usé d'une règle parmi celles, pour la plupart équivalentes géométriquement, qui furent élaborées à partir du *Quattrocento* ; un algorithme géométrique ou numérique produit de la régularité même dans le cas où il ne serait pas projectivement correct. Si l'on postule en outre que tel ou tel quadrilatère de la peinture est l'image perspective d'un carré – conclusion obtenue après une analyse purement géométrique ou après des remarques d'ordre

stylistique –, on peut même situer le point de vue idéal à partir duquel le tableau a été réglé, et duquel il devra(it) être regardé. Dans le cas du tableau de Bordon, le carrelage au sol joue assez naturellement ce rôle, puisque la mise en raccourci de ce type de dallage à maille carrée sert de tracé régulateur au moins depuis Brunelleschi et Alberti. Le plan au sol de l'architecture permet en outre de repérer la situation de l'Ange, tourné vers les fenêtres du fond à droite, qui donnent sur le *patio*, en une gestuelle contournée typiquement maniériste : il est nettement situé au-dessus du sol du déambulatoire, au premier plan de la colonnade.

Contrairement à la première impression reçue, sa taille est normale, car l'existence de personnages dans la galerie du premier étage permet de situer la hauteur moyenne d'un homme : s'il était placé près d'une colonne, sa tête avoisinerait celle des grotesques – peut-être des figures de la mandragore ? –, qui se trouvent sous les têtes de bélier – figure ambiguë, puisque parfois symbolique de fécondité et parfois satanique. C'est en fait la disproportion des tailles de l'Ange et de la Vierge qui suggère un certain "nanisme" de l'Ange. Mais alors, si le messager est de taille "convenable", la récipiendaire souffrirait-elle d'un certain "gigantisme" ? Cette impression est renforcée par sa posture, qui paraît, elle aussi, contournée ; si la gestuelle peut ressortir en première analyse de la *manière*, assez typique d'un contemporain du Titien ou du Tintoret, il n'en reste pas moins que l'effet visuel produit par la Vierge, et plus peut-être par l'entablement du pied de la colonne qu'elle côtoie, relève en fait d'une vision *de sotto in su*, qui accentue l'effet de posture, et non pas d'une disproportion : le sol de la chambre – que, par parenthèse on s'attend peu à trouver hors les murs de l'édifice –, apparaît ici comme celui d'un *podium* qui met la Vierge à proximité et en surplomb du spectateur. Un examen attentif du tableau permet d'ailleurs de discerner une, puis deux marches d'un escalier qui pourrait conduire du plan surélevé de cette chambre vers le sol situé en avant de l'édifice.

Il s'agit donc de vérifier que la chambre de la Vierge appartient à la perspective d'ensemble, si l'on veut conclure à une cohérence spatiale des deux éléments apparemment hétérogènes du tableau, si l'on veut affirmer la co-existence coordonnée des deux lieux. Commençons par décrire la démarche suivie pour cette étude, que nous avons entreprise en collaboration avec Michel Grujard, auteur de quelques-uns des dessins qui l'illustrent (fig. 2 à 6) :

Observons d'abord la colonne "de la Vierge" : est-elle dans la continuité de celles du déambulatoire ? Certes, le fût cylindrique n'en est pas décoré des mêmes grotesques ; mais le piétement carré possède les mêmes proportions et montre les mêmes arabesques ; mais encore : les fuyantes des marches, du socle et de l'entablement carrés de la colonne, convergent vers le point de fuite principal. Est-elle du même gabarit que celles de la colonnade ? La taille de la Vierge, que l'on peut estimer en déployant la silhouette de ce corps à genoux, l'amènerait à un niveau de "sa" colonne, comparable à celui qui a été déterminé pour l'Ange. Tout concourt donc à estimer que la Vierge et son lieu ont été conçus dans la perspective d'ensemble ; il n'est pas jusqu'à l'architecture du corps lui-même qui ne réponde à des règles constructives : la ligne d'épaules de la Vierge, *a priori* horizontale et parallèle aux marches de sa chambre, et par conséquent perpendiculaire au plan du tableau, fuit – comme il se doit – vers le point de fuite principal.

Deuxième point, et non le moindre, car il permettra de reconstruire le plan et l'élévation *communs* aux architectures du premier et du second plan : si l'on cherche l'embase au sol de la colonne "de la Vierge", par projection au sol des arêtes de

son plan carré, il s'avère que cette projection s'inscrit dans la continuité des fuyantes qui déterminent les plans de base au sol de la série des quatre colonnes, série qui fuit en profondeur à gauche de la Vierge et à droite du point de fuite principal : en effet, si l'on projette la section carrée de la base de ce fût, les lignes de projection rencontrent les fuyantes de cette série de colonnes disposées en profondeur ; cette rencontre n'a rien d'extraordinaire en soit pour des lignes non parallèles, mais – et c'est là un point décisif – cette rencontre s'opère de façon telle qu'il en résulte un trapèze et non pas un quadrilatère quelconque, ce qui fait de ce trapèze l'apparence attendue de la base d'une colonne qui prolongerait cette série de colonnes dans la direction du point de vue et dont une face est vue de front (Fig. 2 & 6). Qui plus est : cet embasement de la colonne "de la Vierge" est situé à une distance de la colonne la plus proche de la série, exactement double de la largeur du déambulatoire, en tenant compte de l'empiètement des colonnes : autrement dit, l'espace situé entre la base de la colonne du déambulatoire la plus proche et l'embasement projeté au sol de la colonne "de la Vierge" est égal à deux fois la largeur intérieure du déambulatoire, plus une fois l'empiètement d'une colonne (Fig. 2 & 6). Ainsi la colonne "de la Vierge" s'inscrit, non seulement dans le prolongement d'une série, mais encore dans sa rythmique.

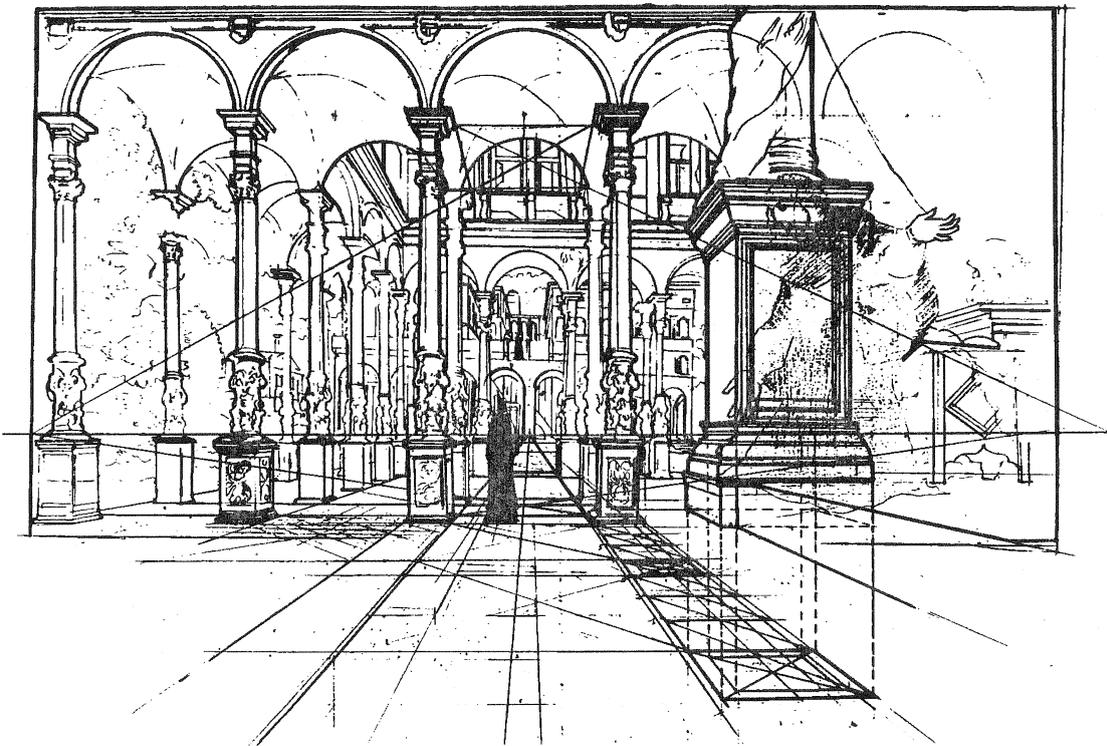


Figure 2. Analyse et reconstitution du schéma perspectif. Dessin de M. Grujard.

Cette vue perspective à fuyantes convergentes montre la cohérence géométrique du tableau et indique la taille de l'Ange. D'autre part, l'implantation au sol des colonnes virtuelles qui prolongeraient la rythmique des colonnes réelles permet de voir comment la colonne "de la Vierge" s'inscrit dans la géométrie et dans la rythmique de la colonnade en arrière-plan.

La reconstitution du plan au sol (cf. Fig. 6) n'est alors plus qu'affaire de géométrie plane, et l'élévation de la colonne "de la Vierge" permet de déterminer la hauteur du *podium* présumé : c'est une série de cinq marches de la hauteur de celle qui est visible sur le tableau, qu'il faut gravir pour accéder au sol de la chambre (Fig. 3). L'effet de "contre-plongée" n'est donc pas gratuit, mais résulte d'une

construction rigoureuse. Il reste à déterminer la situation relative du point de vue, du plan du tableau, et des différentes parties du sujet représenté.

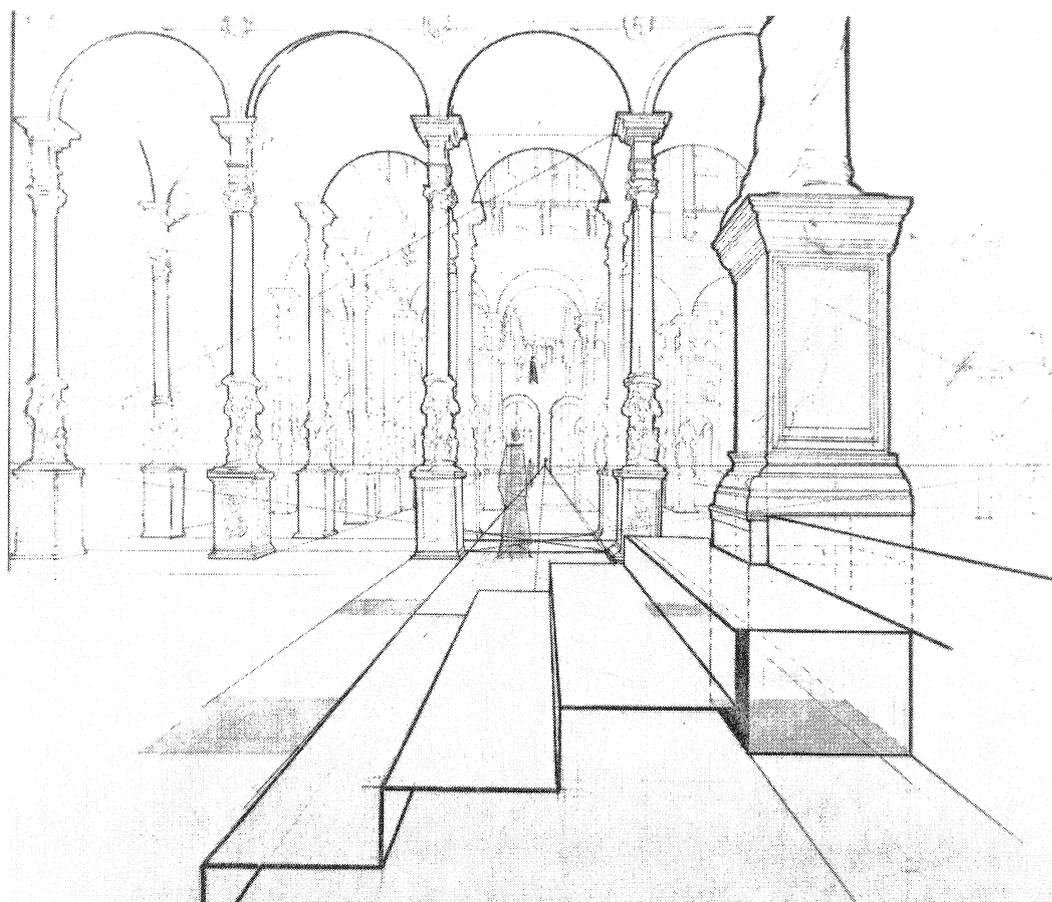


Figure 3. Reconstitution du *podium* et de l'emmarchement. Dessin de M. Grujard.  
Cette vue perspective à fuyantes convergentes révèle les éléments hors cadre ou virtuels, tels que l'emmarchement et l'implantation au sol du prolongement de la colonnade.

La position du point de fuite principal détermine l'horizon dans le tableau. Compte tenu du fait que cette ligne est plus basse que celle des têtes des grotesques, cela signifie que le point de vue, celui du peintre comme celui du spectateur, est plus bas que la hauteur d'œil d'un homme moyen : ce point de vue bas se traduit, par exemple, par le fait que le peintre se tiendrait debout sur un plan en contre-bas du sol du déambulatoire, et ce choix place *de facto* l'horizon à peine au dessus du niveau du sol de la chambre de la Vierge telle qu'elle est figurée au premier plan : un tel choix accentue encore l'effet *de sotto in sù*. Quant à la distance de ce point de vue au tableau, elle est déterminée par les points de distance, situés de part et d'autre du point de fuite principal, et qui sont eux-mêmes les points de fuite des diagonales horizontales inclinées à  $45^\circ$  par rapport au rayon visuel principal : c'est là qu'intervient véritablement une hypothèse sur l'existence d'un carré dont on posséderait l'image déformée ; outre le carrelage au sol déjà évoqué, les plans de base des colonnes, le plan de base de la colonnade composée de plusieurs quadrilatères identiques, et l'existence de croisées d'ogive à l'aplomb de ces quadrilatères, sont autant d'éléments qui conduisent à penser le carroyage au sol comme étant à maille carrée et à retenir comme points de distance les points de fuite des diagonales de ce carrelage ; ce sont deux points de l'horizon, situé pour l'un sur le bord gauche du tableau, et l'autre symétriquement par rapport au point de fuite principal. La cohérence de ces résultats manifeste la connaissance de Bordon en

matière de théorie : elle n'implique pas qu'il ait fait usage des points de distance ainsi déterminés ; mais, même s'il ne connaissait que la *construction légitime* d'Alberti ou ses variantes, la convergence des diagonales assure de son usage d'un procédé projectivement correct.

Notons que le point de fuite principal n'étant pas exactement centré dans le tableau – qui est un quasi-double carré, puisque de dimensions 196 cm sur 102 cm – et que le second point de distance est un peu hors du tableau, à droite ; précisément,  $d$  étant cette distance, la largeur du tableau est double à peu de chose près :  $L \approx 2d$  ; le point de distance  $D$  à gauche du point central  $F$  est tel que  $DF = d = L/2$ , et  $D'$ , à droite est tel que  $D'F = d$  mais à très peu de chose près tel que  $D'F \approx L/2$ . Ce fait, complété du constat que le tableau est à peu de choses près un double carré dont le côté serait la distance œil-tableau, pourrait incliner à penser que le tableau avait été conçu initialement de façon absolument symétrique et qu'il aurait été rogné à droite, cet écart marginal résultant, par exemple, d'une réduction à l'encadrement. Quoi qu'il en soit, cela n'infirmes pas la position du point de vue ; mais cela laisse à penser que la construction qui a prévalu chez Bordon est probablement la construction par points de distance, qu'il a pu connaître lors de son séjour en France ; lorsque l'on compare l'architecture de cette *Annonciation* avec celles des tableaux de Hans Vredeman de Vries (1527-1604) ou des gravures qui en ont été tirées – qui n'ont circulé qu'à partir de 1555, mais dont la conception est bien antérieure –, on ne peut qu'être frappé par une certaine similitude ; les choix stylistiques qui président à ces décors d'un genre nouveau sont assez éloignés de ceux auxquels les peintres italiens avaient habitués leurs contemporains.

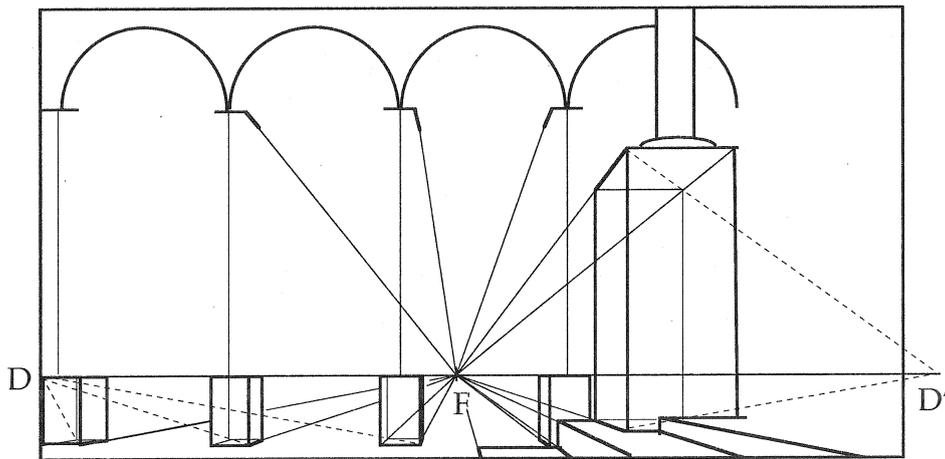


Figure 4. L'Annonciation de Paris Bordon. Schéma perspectif de principe.

L'angle de visée, qui résulte du choix " $d = L/2$ " et qui embrasse le tableau en largeur est très voisin de  $90^\circ$  : l'effet produit est de légère anamorphose en marge du tableau : rappelons en effet que, pour des questions de convenance visuelle, Piero della Francesca et, plus tard, Léonard de Vinci, recommandaient de limiter l'ouverture de l'angle de vision à  $60^\circ$ , voire moins, pour éviter l'effet d'anamorphose en marge des tableaux ou des fresques, ce qui suppose de choisir une distance supérieure, ou au pire à peine inférieure, à la largeur du tableau ; Piero della Francesca donne d'ailleurs l'angle de  $90^\circ$  comme une limite supérieure de l'angle de visée pour éviter que les grandeurs ne produisent des apparences de taille supérieure à la grandeur elle-même, à l'encontre de l'un des principes qui régissent l'optique euclidienne. Un tel choix de  $90^\circ$  conduit d'ailleurs à des déformations quasi-anamorphosantes, puisque certaines grandeurs fuyantes en marge peuvent avoir

des apparences qui leur sont égales<sup>23</sup> : il n'est qu'à regarder les ouvertures du déambulatoire qui fuit sur la gauche et la croisée d'arête de l'angle gauche du cloître pour s'en convaincre.

Le dernier point est le plus délicat : qu'en est-il de la position du tableau – *i. e.* de la *vitre* – dans le dispositif imaginé par le peintre ? On considère en général, qu'il est déterminé par son intersection avec le plan au sol et que cette ligne, dite de terre, est celle que détermine le bord inférieur du tableau sur l'image du sol. C'est une convention qui fait de la *fenêtre* d'Alberti une porte-fenêtre. Dans cette hypothèse, que nous avons retenue pour le dessin en plan-élévation comme pour celui en perspective cavalière, le plan de la *fenêtre* de Bordon, dont le tableau n'est alors qu'une vue en réduction, serait élevé au-dessus d'une ligne située en avant de la colonnade (Fig. 5 et 6), à environ deux carreaux et demi de distance : ce qui signifie alors que ce plan sépare l'architecture située dans son au-delà de la chambre de la Vierge, située dans son *en-deçà*, c'est-à-dire du même côté de ce plan que le peintre ! C'est une chose absolument nouvelle à ce moment de l'histoire de la perspective et de la peinture figurative : dans les cas évoqués plus haut, il ne s'agissait pas d'un *en-deçà* du tableau délibérément rapproché de l'œil. Le procédé est nouveau, pour ne pas dire en rupture avec la tradition, qui consiste à projeter sur un plan des points qui seraient situés entre l'œil et le tableau, alors que la théorie albertienne fonctionne par intersection de la pyramide visuelle qui joint l'œil ponctuel à des points nécessairement situés au-delà du plan de coupe.

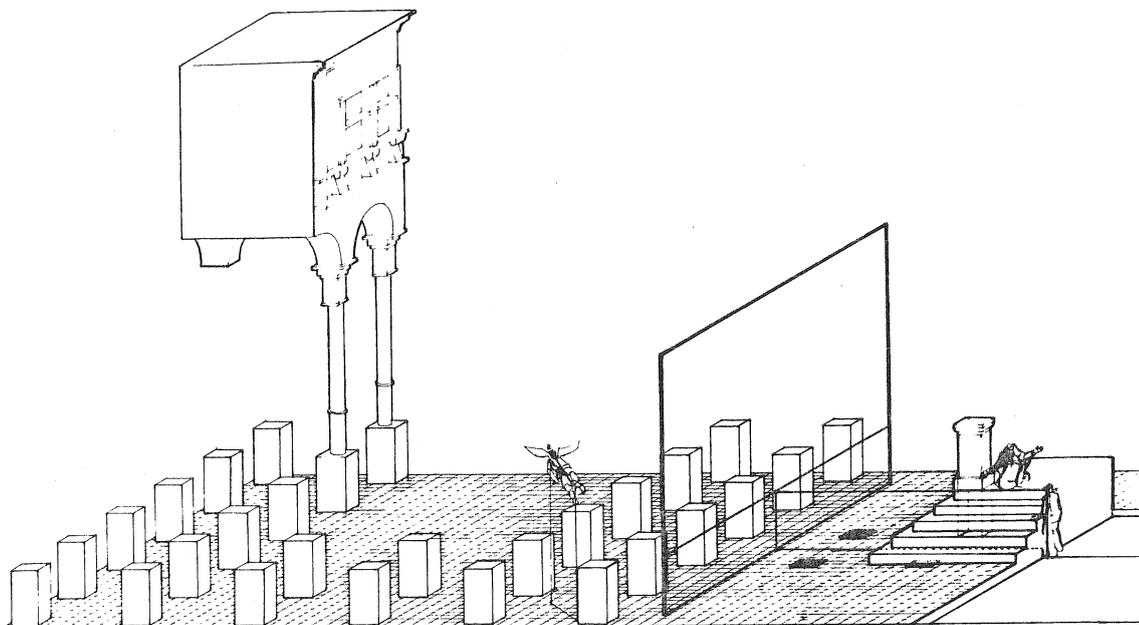


Figure 5. Perspective cavalière (*i. e.* à fuyantes parallèles) :

Cette vue cavalière montre l'espace représenté dans le tableau de Bordon, en vue de profil, et situe de manière simultanée les positions relatives du point de vue, du tableau et des deux éléments de la scène, dans l'hypothèse du tableau "interposé". Dessin de M. Grujard.

Figure 6 (page suivante). Plans de situations de l'espace représenté dans le tableau de Bordon : *ichnographie* (ou plan au sol) et *orthographie* (élévation, ici en vue de profil, à gauche) de l'ensemble, qui mettent en évidence la situation relative des personnages, la position et la hauteur du point de vue (en contre-bas) et du *podium*

<sup>23</sup> Cf. LE GOFF, Jean-Pierre : "Une œuvre aux confins de l'art et de la science : *De Prospectiva pingendi* de Piero della Francesca", in : *Cahiers de la perspective*, n° 4. Caen, IREM de B.-N., 1987.

relativement au géométral de l'architecture, l'angle de visée et les parties cachées par le podium, dans l'hypothèse de "la porte-fenêtre".

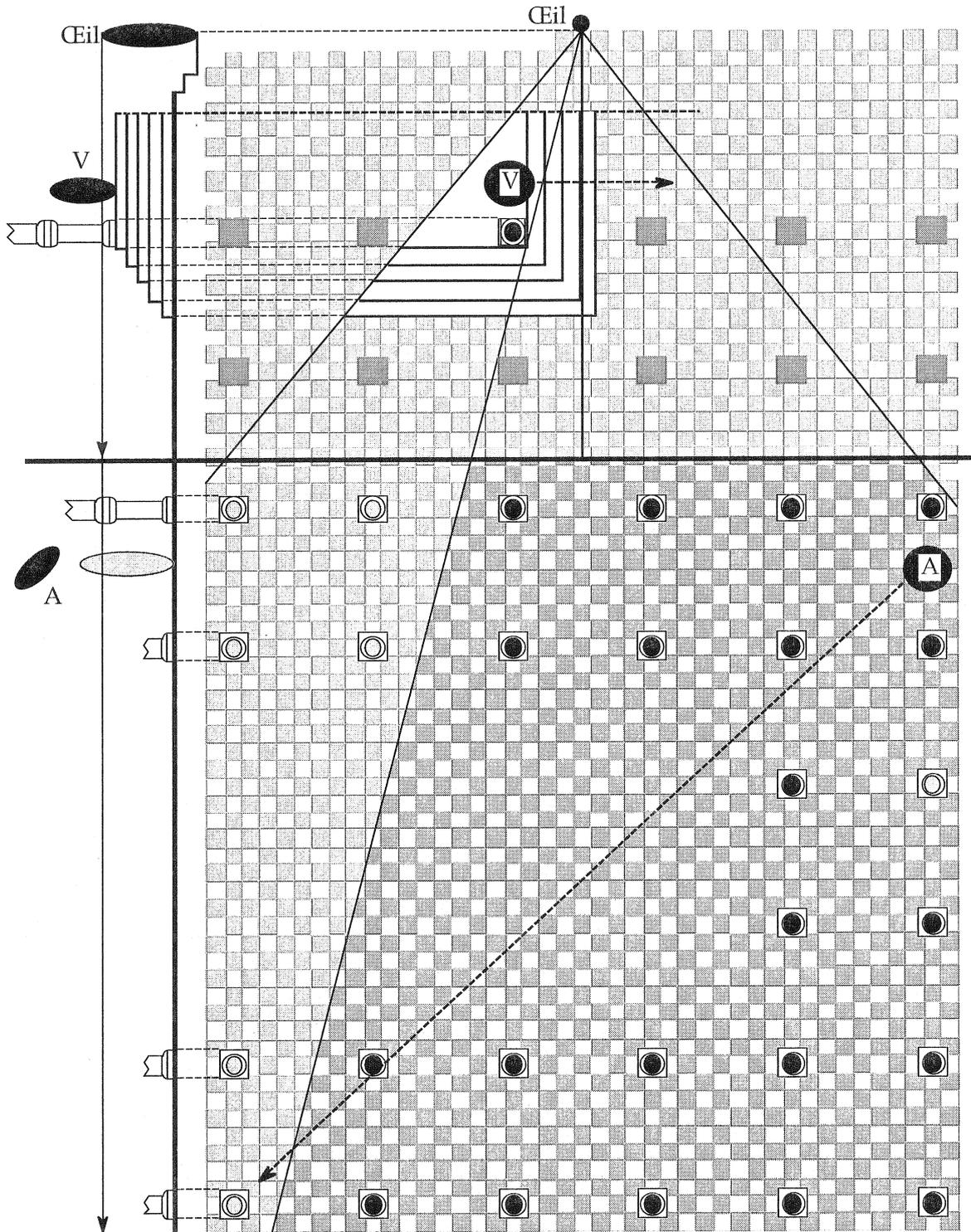


Figure 6. Les lettres "V" et "A" indiquent les positions de la Vierge agenouillée et de l'Ange en vol, incliné selon deux directions de l'espace donc raccourci, et les formes elliptiques noires donnent une idée de leurs tailles apparentes dans ces positions, lorsqu'il sont vus dans le profil. La forme elliptique grise donne une idée de la taille d'un personnage debout sur le géométral.

Cependant, une autre hypothèse est possible : celle du recadrage d'un ensemble conçu (au sens du dessein) sur un poncif plus grand qui aurait intégré le *podium*, et projeté (au sens du dessin) partiellement par la technique du *spolvero* (technique attendue chez Bordon, et qu'une réflectographie récente a mise en évidence) : la peinture, obtenue par report du poncif, aurait alors été conçue dans le cadre d'une "porte-fenêtre" mais serait lue dans celui d'une fenêtre, la ligne de terre serait très proche du pied de l'observateur, et le *podium* serait bien dans son au-delà théorique : on peut alors imaginer que l'Ange apparaît dans un rêve d'architecture, comme une vision ou un songe de la Vierge, ou que la chambre fait partie du palais, et qu'elle figure en gros plan, projetée en avant comme dans une image "à tiroir" ; l'un des espaces représentés servirait alors d'écran ou de fond à l'autre. Quoi qu'il en soit de l'intention, il reste que ce recadrage volontaire produit le même effet visuel : la colonnade du premier plan détermine deux espaces ; l'Ange est dans un au-delà de ce plan, et la Vierge est dans un *en-deçà* commun avec celui du peintre ou du spectateur, figure d'intercession, dans le droit fil des thèmes marials développés par l'Église romaine.

Cette étude perspective permet donc la mise en évidence de plusieurs parti-pris qui peuvent expliquer l'effet d'étrangeté du tableau, et aboutit à quelques conclusions inattendues :

1°) le point de vue est à distance courte du sujet, compte-tenu de la largeur du tableau ;

2°) la position et la proportion de la colonne devant laquelle la Vierge se tient à genoux ne sont pas arbitraires : cette colonne est en fait dans la continuité de celles du déambulatoire, tant dans sa localisation et dans la rythmique d'ensemble, que dans les proportions du modèle (fût cylindrique sur base carrée) ; ceci ne peut être l'effet du hasard, géométrie oblige : la probabilité que cette co-incidence soit une coïncidence fortuite est quasi-nulle (un sur la puissance du continu) ;

3°) il en résulte que l'on peut déterminer l'implantation au sol du *podium* de la chambre de la Vierge : celui-ci serait situé très en avant de la colonnade et à proximité du point de vue ; de ce fait le tableau ne serait pas composé de deux lieux dissociés d'un point de vue constructif, et les deux éléments en apparence hétérogènes que sont l'architecture visitée par l'Ange et la chambre habitée par la Vierge, seraient rigoureusement construits dans une seule perspective unifiée ; à noter qu'il en résulte en outre un effet d'anamorphose accentué dans cette zone du tableau, du fait que le point de vue est encore moins distant du plan où se situe la Vierge – en situation latérale – que de celui où se trouve la face antérieure de l'architecture ;

4°) toujours dans cette hypothèse, le nombre de marches qui est nécessaire pour relier le sol du déambulatoire à celui de la chambre, serait égal à cinq, si on se fonde sur la dimension des deux premières dont on peut discerner la présence dans le tableau : le *podium* de la Vierge, bien qu'à peine visible, serait donc élevé, ce qui explique l'effet *de sotto in su*. L'égalité de hauteur des contre-marches ainsi restituées renforce l'argumentaire en faveur d'un dispositif délibéré et calculé : une mise en espace qui aurait dissocié l'architecture de la chambre – celle-ci ayant fait l'objet d'un tracé ultérieur indépendant du reste de l'architecture – n'aurait pas plus tenu compte de la hauteur de la première contre-marche (seule visible) vis-à-vis de la position apparente du plan horizontal du *podium* que de la position de la colonne de la chambre en regard de celles des piliers de la colonnade ;

5°) de surcroît, l'horizon du tableau détermine un point de vue bas et suppose que le peintre ou le spectateur soit situé en contrebas du sol de l'architecture – comme dans une fosse d'orchestre –, ce qui renforce encore l'effet *de sotto in su* en regard de la Vierge ;

6°) le tableau final, s'il avait inclus l'escalier menant à la chambre aurait eu d'autres dimensions ; le choix adopté pour le cadrage – nous parlerions aujourd'hui d'un plan américain –, qu'il ait été obtenu par recadrage du poncif et mise hors cadre de l'escalier, ou par choix d'une *fenêtre* haute, placée entre le point de vue et le *podium*, conduit visuellement au placement implicite du plan de projection (le tableau) *entre* l'architecture du second plan et la chambre du premier plan, c'est-à-dire à la *séparation visuelle* des deux espaces suivant un mode inexploré jusque là : la peinture, selon Alberti était une trace de l'au-delà de la *fenêtre*, voilà qu'avec Bordon, elle livrerait trace d'un *en-deçà*, situé entre le point de vue et le tableau.

C'est ce dernier point qui apparaît comme une clé de lecture possible du tableau de Paris Bordon ; le fait est que cette manière de hors cadre est une des spécificités de la peinture du peintre vénitien et qu'il utilisera le procédé à l'envi : c'est le cas, sans l'ambiguïté que nous relevions à l'instant pour l'*Annonciation* de Caen, dans sa seconde *Annonciation*, conservée à la Pinacothèque de Sienne (fig. 7), dans ses *Joueurs d'échecs* que l'on peut voir au Staatliche Museum de Berlin, ou dans l'une au moins de ses deux *Bethsabée au bain*, à savoir celle de la Pinacothèque de Hambourg.

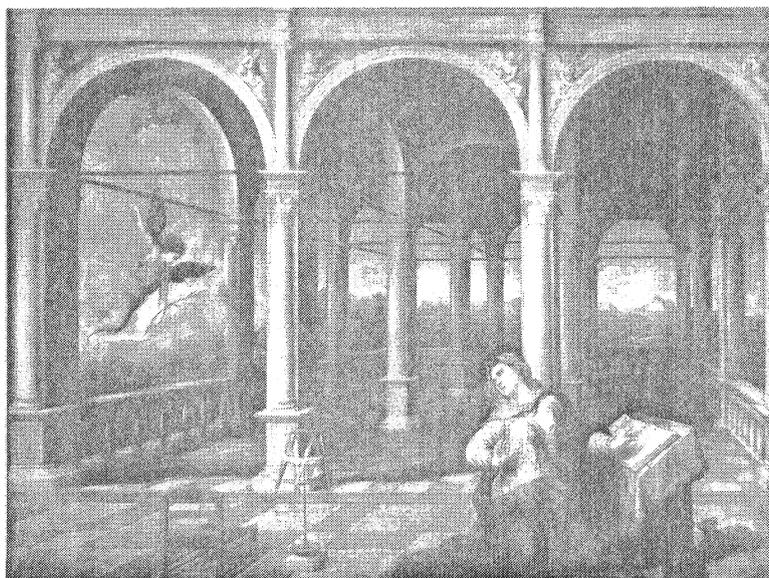


Figure 7. L'*Annonciation* de Paris Bordon. Pinacothèque de Sienne.

Le traitement de l'*Annonciation* par les peintres italiens conduit de façon assez systématique à une séparation marquée des espaces de l'Ange et de la Vierge, même s'ils s'inscrivent dans une perspective architecturale unifiée. Mais dans le cas singulier des *Annonciations* de Bordon, on peut faire l'hypothèse que le schéma renvoie, que ce soit de façon consciente ou inconsciente, à la thématique mariale de l'intercession de la Vierge, chère à l'Église romaine : en effet, que le tableau soit une sorte de frontière, qui rendrait la tâche de l'Ange problématique ou qu'il soit un écran qui ferait de l'annonce une sorte de songe, la mère du *Dieu-fait-homme* s'y trouve (délibérément ?) placée du même côté que le spectateur qu'elle semble inviter à partager le mystère du choix divin. Quoi qu'il en soit des choix du peintre, il s'agit d'une formule extrêmement novatrice pour séparer le monde temporel de la Vierge

du monde spirituel de l'Ange : cette séparation se traitait jusque là dans le plan même du tableau, par le choix d'un espace couvert pour la Vierge et d'un *patio* à ciel ouvert pour l'Ange par exemple, comme chez Piero della Francesca et bien d'autres, ou par un changement de perspective, comme chez Fouquet : une partie de la scène est traitée de façon telle que les parallèles semblent s'incurver, comme si elles obéissaient à une perspective angulaire empirique.

On a pu parler de maîtrise ou de mise en évidence de l'espace, voire d'actualisation de l'infini, à propos de l'invention de la perspective linéaire au *Quattrocento*. L'usage des mots "espace" et "infini" est malheureux parce que prématuré : si la perspective semble ordonner l'espace que nos yeux perçoivent, c'est d'abord qu'elle coordonne des lieux ; mais cette structuration de l'étendue passe par la mise en scène de la matière architecturale, par une "architecturation" si l'on peut dire : ce sont les variations sur la représentation des boîtes d'espace, feintes sur des surfaces, puis dans le volume clos de la scène – l'unité de lieu étant assise pour la représentation théâtrale, dès lors qu'un unique point de fuite de la perspective centrale en rassemble l'éclaté médiéval –, qui vont en matérialiser l'idée même ; et le concept ne sortira de sa gangue *solide* que tardivement : Descartes lui-même, dans la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle ne distingue pas encore étendue et matière.

La notion d'espace, actuellement infini et antérieur à la matière qui l'habite, appartient au lyonnais Girard Desargues, son contemporain et ami, géomètre et architecte, théoricien de la perspective et de la stéréotomie, praticien des arts *mécaniques* donc, que notre philosophe qualifiait pourtant de "*métaphysicien de la géométrie*", et à Blaise Pascal, disciple du géomètre lyonnais : l'un et l'autre vont faire de la *scientia perspectiva* un outil de la géométrie, alors qu'elle était cantonnée jusque là dans les applications pratiques de la géométrie. Et l'infini actuel, qu'une pensée par formes et figures avait exhibé dès le *Quattrocento*, trouve alors, et alors seulement, son expression discursive dans la géométrie.

Cependant, s'il faut se souvenir que parler d'espace au XVI<sup>ème</sup> siècle, c'est céder à une vision rétrospective, nul doute que des tentatives de mise hors-cadre comme celle de Bordon n'aient conduit, par degrés insensibles à la perception de cet espace habité d'abord par les plans et les lignes matérielles de la représentation architecturale, puis "fibré" et "feuilleté" par les plans illimités et les lignes droites infinies de la géométrie projective. C'est pourquoi une œuvre comme *l'Annonciation* de Bordon nous importe : la hardiesse des choix de Bordon s'explique, certes, par les besoins de la composition, mais elle contribue aussi à un nouvel *habitus* visuel, propre en particulier à engendrer la réflexion théorique des géomètres ; l'œuvre informe alors autant l'histoire de la géométrie que l'histoire de l'art : une certaine émancipation de la peinture perspective l'a conduite vers ses limites – certains jeux maniéristes, par exemple –, voire ses perversions ou ses "dépravations" – l'anamorphose, qu'elle soit subie, même si "rectifiée" comme chez Véronèse, ou qu'elle soit volontaire – ; ce faisant, l'espace se fait jour et se structure de cette vision géométrisée même, qui inclut le spectateur et ne se restreint pas à un au-delà du plan de section ; bref, il est des avant-scènes qui furent des avancées décisives.

\*

\* \*

\*