

Colloque international
Jeudi 19 et vendredi 20 décembre 2013
à l'INHA (Salle Vasari)

“Ville et architecture en perspective”

Sous la direction de
Philippe Cardinali et Marc Perelman

Selon Giulio Carlo Argan, historien et théoricien de l'art, maire de Rome à la fin des années soixante-dix, « l'espace perspectif et le temps historique sont des coordonnées typiquement urbaines, de la Renaissance au siècle en cours ». Giulio Carlo Argan évoquait alors le xx^e siècle.

Pour Erwin Panofsky, et à la suite d'Ernst Cassirer, la perspective est une *forme symbolique* des conceptions philosophiques et scientifiques de l'espace entre le sujet (le spectateur) et l'objet (l'architecture, la ville, le paysage). Mieux encore, dès la prime Renaissance, la perspective, toujours selon E. Panofsky, « crée une distance entre l'homme et les choses. Mais elle abolit en retour cette distance en faisant en un certain sens pénétrer jusque dans l'œil humain ce monde des choses dont l'existence autonome s'affirmait en face de l'homme. [...] C'est pourquoi on est tout aussi justifié à concevoir l'histoire de la perspective comme un triomphe du sens du réel, constitutif de distance et d'objectivité, que comme un triomphe de ce désir de puissance qui habite l'homme et qui nie toute distance, comme une systématisation et une stabilisation du monde extérieur autant que comme un élargissement de la sphère du Moi ».

Le moment figuratif pictural et architectural des Trecento, Quattrocento et Cinquecento a ainsi été décisif dans la façon d'*anticipation* de l'architecture et de la ville à venir. La projection picturale sur des murs et des tableaux d'édifices, de villes et de paysages, parfois utopiques, à l'instar de ceux de Lorenzetti à Sienne et des expériences et des réalisations postérieures de Brunelleschi à Florence, fut commandée ou associée directement à la perspective, dont le nom même de « *perspectiva artificialis* », ou « *pingendi* », dit clairement qu'elle se pose comme le versant pratique de la science de l'optique, « *perspectiva* » dans le vocabulaire des clercs médiévaux, la partie théorique de celle-ci devenant alors « *perspectiva naturalis* » ou « *communis* ». L'établissement définitif et l'orientation spatiale des édifices architecturaux et des villes n'ont donc pu s'organiser

et se réaliser qu'au cours d'un processus mental dans lequel s'est inscrite l'invention ou la redécouverte de la perspective.

Contre l'interprétation symbolique de la perspective proposée et promue par Erwin Panofsky, Giulio Carlo Argan et tout leur courant d'analyse, les tenants de ce que Marisa Dalai Emiliani nomme « la thèse de la relativité de la perspective » ne veulent certes reconnaître en elle qu'un système de conventions figuratives comme il en a existé bien d'autres dans l'Histoire – position qui ne peut que convenir à un certain relativisme culturel prompt à oublier ce qu'Hubert Damisch a pourtant bien souligné : « La boîte photographique, et la caméra qui en est le prolongement technique, satisfont dans leur agencement optique au principe constructif qui est celui de la perspective dite "centrale" ». Or aujourd'hui, ce sont elles qui, *via* la photographie, le cinéma et la vidéo, façonnent le plus profondément la sensibilité, bien plus qu'une peinture et des arts plastiques « traditionnels » volontiers a- ou anti-perspectifs, dans la continuité de l'injonction lancée il y a cent vingt ans par Maurice Denis contre la fenêtre albertainne du tableau perspectif : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Le fait que les tenants de la thèse relativiste n'hésitent pas à parler de perspective égyptienne, chinoise ou autre, pour désigner tel ou tel des systèmes de conventions figuratives parmi lesquels ils veulent ranger la méthode mise au point par Brunelleschi à l'orée du Quattrocento devrait en un sens suffire à montrer la relativité de ce relativisme. Relativisme qui trouve au demeurant un puissant allié dans un historicisme positiviste prompt à crier *per majorem philologiam gloriam* à la surinterprétation, quand il n'est pas possible d'exhiber un corpus textuel dont les œuvres plastiques se déduiraient : comme si les créateurs de celles-ci ne pouvaient avoir de plus haute dignité que de traduire en images ce dont il existerait déjà des concepts – ainsi que le voulaient naguère ceux qui prétendaient reconnaître en eux les « ingénieurs de l'âme ».

Mais l'articulation perspective du champ de la représentation du réel (peinture/sculpture) et de celui de son organisation effective dans ce *Gesamkunstwerk* qu'est la *città* (architecture/urbanisme + politique) ne relève pas d'une reconstruction *a posteriori*. Il n'y a pas que dans cette extraordinaire « petite ville » (Eugenio Battisti) qu'est l'Ospedale degli Innocenti, que l'œuvre de Brunelleschi se révèle tout autant celle d'un urbaniste *ante litteram* que celle d'un architecte, dont Argan dit à juste titre que « toute l'architecture [...] est perspective ». Les récents travaux de chercheurs italiens (Andrea Brogi et Francesca Bianciardi) font plus que suggérer que si sa logique était autre que celle de la Florence en voie d'« enseignement » médicéen de Brunelleschi, la Sienne de Lorenzetti et du Gouvernement des Neuf était déjà fort sensible à la liaison des systèmes figuratifs et architecturo-urbanistiques. Et cette liaison deviendra fusion pour les Maniéristes. « Le perspecteur ne fera rien sans l'Architecture, ni l'Architecte sans perspective » – écrira dans *Il Secondo Libro di Perspettiva* Sebastiano Serlio, concepteur de

décors de théâtre passé à l'architecture et à sa théorisation. Et Vincenzo Scamozzi, le dernier des grands trattatistes italiens, en même temps que l'auteur de l'extraordinaire décor urbain en « perspective accélérée » (Jurgis Baltrusaitis) venu compléter la scène du Teatro Olimpico de Palladio, écrira dans son introduction à l'édition des œuvres complètes de Serlio que « c'est l'office propre de l'excellent Architecte que d'ordonner les Scènes pour les spectacles, et choses semblables, et au premier chef quand il s'agit d'affaires publiques ». On retiendra la précision concernant les affaires publiques, dans une Italie qui a inventé les scénographies urbaines.

De création ou de fondation, grecque ou romaine, la ville antique ne se déploie pas comme un spectacle sous le regard de l'homme, qu'il l'habite ou la visite, ainsi que commencera à vouloir le faire la ville de la Renaissance sous l'œil de l'homme albertien des *Libri della famiglia*, « *speculatore et operatore delle cose* », qui préfigure celui que Descartes souhaitera rendre « comme maître et possesseur de la nature ». Ne pouvant s'insérer dans le macrocosme du monde qu'en y constituant son microcosme, comme en témoignent assez les rites de fondations ; et comme telle toujours exposée aux dangers de ce que les Grecs nomment l'*húbris*, contre lesquels s'ordonne l'essentiel de ses rites religieux, poliades ou non, la ville antique, développée par accrétiens même quand elle est de fondation, ne connaît d'espace qu'agrégatif au sens de Panofsky, et ne « donne à voir » que ses bâtiments et monuments, entre lesquels ne subsiste d'espaces qu'interstitiels – si amples qu'en soient les dimensions. Remarquable est à cet égard la façon dont Tacite s'étonne de ces Germains, qui « n'habitent point dans des villes [*urbes*], [...] ne supportent même pas des demeures contiguës, [mais] vivent isolés, séparés [et] non pas avec des édifices [*ædifices*] qui, comme chez nous, s'appuient et se tiennent les unes aux autres [puisque] chacun entoure sa maison d'un espace libre », quand la *domus* romaine, quand elle a les moyens d'être conforme à son Idée, enferme son jardin à l'intérieur d'un quadriportique préfigurant le cloître. L'agora et le forum ne sont pas des *espaces* publics, mais des *monuments* publics à ciel ouvert – comme le temple de Ségeste, s'il est bien vrai que son absence de couverture n'est pas imputable à quelque abandon du chantier avant achèvement.

Pour avoir changé de logiciel théologique, la ville médiévale n'en continue pas moins d'obéir à la logique spontanée du développement par accréition, même si celui-ci s'ordonne souvent en fonction d'un centre, celui du château, ou, mieux (n'est au principe « *city* » que la ville cathédrale, par opposition à ce qui n'est que « *town* »), de l'église, à l'intérieur de laquelle ses habitants n'ont pas de vœu plus cher que de pouvoir venir reposer « *ad sanctos* » le moment venu. Le moment venu, c'est-à-dire quand se refermera pour eux la parenthèse probatoire de la vie terrestre, dont la ville n'a d'autre valeur que d'être le cadre temporaire. En dégagant les grands monuments médiévaux pour permettre de les voir en entier, au lieu de ne pouvoir jamais les apercevoir que par bribes dans cette ville *herméneutique* plutôt qu'*optique* qu'était la ville médiévale, l'urbanisme haussmannien a irrémédiablement effacé son essentielle dimension labyrin-

thique, qui la mettait en consonance avec le labyrinthe du monde dont le péché des premiers humains avait décidé Dieu à se retirer.

En ce Quattrocento inventeur d'un humanisme héroïque dont les Grecs eussent certainement dénoncé l'*húbris*, celui de l'homme « *speculatore et operatore delle cose* », pour lequel l'Histoire est à faire plutôt qu'à subir comme une épreuve probatoire imposée par Dieu –, la Renaissance italienne ouvre à une pluralité de temps ce qui devient vraiment l'espace de la *città*, dont Bettini dit que « la construction [et] la formation [...] coïncident avec la sortie du Moyen Âge. Par *città*, il ne faut pas seulement entendre la construction urbaine. La *città* est un ordre social, politique, juridique et même religieux ». Elle est le lieu de vie de *cittadini* dont on ne doit pas oublier qu'ils sont indissolublement *citadins* et *citoyens*. Et comme telle, elle n'entend plus, elle ne peut plus se réduire à un conglomérat contingent de bâtiments plus ou moins hétéroclites et autocentrés ; elle veut devenir le système duquel chacun (palais, église, chapelle, maison, villa, hôpital, rue, place, pont, etc.) ne sera jamais qu'un élément, devant pour cela être traité comme un espace en réduction –, la *piazza*, créée de manière concertée plutôt qu'au hasard des circonstances et/ou de la topologie, et qui du même coup cesse d'être résiduelle pour devenir ce autour de quoi les édifices limitrophes s'ordonnent, devenant alors le modèle-pivot.

Aux axes de propagation centripète du Moyen Âge se substituent à la Renaissance des axes de propagation centrifuge. Et dès le Trecento mais surtout au Quattrocento, certains édifices (coupoles, tours, campaniles, flèches...) intègrent dans leur construction une perspective dont l'axe principal tendra à devenir vertical et comme partant à l'assaut du ciel.

La Renaissance et le rationalisme architectural-urbanistique qu'elle a initié à travers Brunelleschi et Alberti ont ouvert la voie à une ambition que notre Modernité a pu orchestrer plus amplement et systématiquement que jamais, grâce en particulier aux possibilités nouvelles offertes par les progrès réalisés dans le domaine du matériau. Du fait de l'homogénéité que comporte par-delà la diversité de leurs formes leur conception, puis par le biais de leurs façades de verre et de métal et la disparition progressive de toute ornementation, enfin par le biais de leurs lignes épurées aux arêtes vives, par lesquelles ils se projettent et se déploient dans l'espace sinon en tant qu'espace –, des blocs de constructions, très compacts, de tout type, de toute échelle, agrégés, prennent la forme d'une masse de moins en moins différenciée ou distincte. Ces édifices sont liés entre eux par une certaine cohérence structurale (échelle, proportions...). Ils sont cependant séparés par un système viaire qui, bien que se complexifiant, continue de les structurer en tant que masse de blocs plus ou moins denses, solides, consistants. Puis, au fur et à mesure du temps historique, ces blocs s'étalant continûment et à l'infini recouvrent des territoires encore vierges et de plus en plus vastes. L'histoire de ce que le français n'appelle « ville » que depuis le début du deuxième millénaire – et pas nécessairement par hasard, ce temps étant celui qui voit « reflourir les villes » (Will Grohmann) – ressortit tout autant au développement et à la transformation de puissants tracés dont les

rues, les boulevards ou encore les avenues forment des lignes-axes : tracés qui percent en l'élargissant la matière d'un système urbain que nombre d'ingénieurs, de politiques et d'architectes, à l'instar de Haussmann, Cerdà, Hilberseimer et bien sûr Le Corbusier, n'ont cessé de transformer dans toute leur profondeur par le biais d'une véritable *économie perspective, ou néoperspective*. Se défendant d'avoir détruit quoi que ce soit d'essentiel, pour se féliciter en revanche d'avoir dégagé la vue des principaux monuments, Haussmann se pose en véritable *perspecteur* du Paris médiéval réhabilité par les Romantiques. Axes et édifices architecturaux – les axes des édifices et les édifices comme axes –, *organisent la ville dans sa totalité et comme totalité*. Et la perspective en est le mode opératoire conducteur, le vecteur efficient et efficace.

Problème : dans le système perspectif, « une seule personne peut être à la fois à l'endroit le plus propice pour voir le tableau » (Léonard de Vinci), puisque celui-ci s'ordonne autour du point de fuite, projection dans le plan tableau du point de vue. Qu'on s'écarte de cet endroit le plus propice, et l'image se brouille, comme le (dé)montre l'anamorphose, baptisée au XVII^e siècle, mais dont les deux premières se trouvent dans un folio de 1490 des *Carnets* de Léonard. Comment réaliser une ville conforme aux réquisits perspectifs autrement qu'en recourant (comme Haussmann en un sens) à la solution prônée pour la scénographie, dans son *Raisonnement sur la perspective*, par le lyonnais Ennemond Alexandre Petitot, élève de Soufflot devenu en 1753 Premier Architecte de la Cour, au service des Bourbons de Parme : placer dans la loge du prince le point de vue retenu pour la construction du décor. Comment échapper à cet « absolutisme de la perspective » (René Taton) ? Comment réaliser ce que paraphrasant le Machiavel des *Discorsi*, on pourrait appeler un « *vedere comune* » ?

C'est peut-être dans la visée inconsciente d'y parvenir que les cités italiennes soucieuses de conformer la ville à la nouvelle langue architecturale formalisée au début du Quattrocento par Brunelleschi et Alberti, ont entrepris assez systématiquement d'abattre ces ancêtres médiévaux des modernes gratte-ciel que furent les *case torri* italiennes, emblèmes et instruments de puissance des grandes familles.

Ironie de l'Histoire...

Du début du XX^e siècle et jusqu'à nos jours, le gratte-ciel, dont les lignes de fuite verticales, qui sont celles d'un espace privé, prédominent sur celle de la rue, espace public – au point de rendre possible la disparition de celle-ci (les promoteurs dubaïotes du Burj Khalifa et de son complément, le Mall of Emirates, se félicitent de proposer un complexe architectural d'où on n'a plus besoin de sortir) – se présente comme le parangon d'une modernité poussée à son comble, et qui ressortit d'une nouvelle direction perspective. Il s'agit du *basculement historique d'un axe* : non plus la permanence de la ligne d'horizon et sa puissance d'attraction entre la terre et le ciel mais une nouvelle ligne verticale et la fascination de l'infini céleste ; non plus la ligne d'horizon naturelle, mais celle-ci intégrée à l'appareil de l'architecture et transformée en support de la vision elle-même ; la ville devenant par extension une masse visuelle illimitée, infinie, la ville-perspective et la

possibilité d'un urbanisme infini, soit littéralement la ville à perte de vue et peut-être *comme perte de vue*. Les formes des édifices et les espaces urbains qu'ils ont engendrés participent ainsi d'une mise en ordre rationnelle par les puissantes lignes auxquelles ils sont désormais assujettis. Le Corbusier est certainement l'architecte qui a su le mieux associer cette double perspective (linéaire et ascensionnelle) à la forme urbaine nouvelle en ceci qu'à partir de l'une il a propulsé l'autre. « Les lotissements à redents, précise-t-il, étendent loin les perspectives architecturales. Des jardins, des jeux, des terrains de sport. Partout le ciel domine, étalé, loin. L'horizontale des toitures en terrasse découpe des plans nets frangés des verdure que font les jardins suspendus. La régularité des éléments de détail ponctue le tracé ferme des grands massifs étalés. Déjà adoucis par l'azur au loin, les gratte-ciel dressent leurs grands pans géométriques tout en verre. Dans le verre qui habille leurs façades du haut en bas, l'azur luit et le ciel étincelle » (*Urbanisme*).

Ainsi s'est peu à peu organisée une perspective qui non seulement dessine l'architecture mais tout autant une perspective se dessinant ou se projetant par l'architecture. Et ce nouveau modèle perspectif, toujours actif en tant qu'outil, méthode, et qui est le mode même de la projection, a fabriqué une architecture devenue urbaine. Architecture et urbanisme forment dès lors un tout, désormais indissociable, une unité matérielle dont la perspective est à la fois l'organisation visuelle, la vue et une vision.

Dans le cadre de ce colloque, on s'intéressera sans limite à :

- L'outil, l'instrument, la technique de maîtrise ou de manipulation de l'espace à l'usage des peintres, des architectes ou des urbanistes. La perspective ne sera cependant pas appréhendée comme le seul moyen de fabriquer des édifices architecturaux.

- Analyser la perspective en tant que vision du monde, soit la mise en œuvre matériellement effective de l'architecture et de la ville, dont on sait que la peinture a été le moment anticipateur, mais qui s'appuie désormais sur des structures ou appareils techniques en apparence plus sophistiquées : photographie, cinéma, télévision, vidéo ; et naturellement la multiplication infinie des écrans... propre aujourd'hui et précisément à toute vision architecturale et urbaine tant dans leur conception que dans leur réalisation.

- La perspective n'est plus un point de vue sur le monde détaché. Elle est intégrée aux édifices eux-mêmes, à la ville en tant qu'appareil de vision.