

Le génie artistique n'est pas une illusion d'optique !

Le livre de l'artiste contemporain David Hockney brise des tabous. Le qualifier de « découverte sensationnelle qui défraye la chronique et provoque un débat parmi les scientifiques de haut niveau et les directeurs des musées » est un peu trop fort.

Formé à la Bradley School of Art en Angleterre, où il dessina quatre jours par semaine d'après modèle vivant, Hockney affirme fièrement qu'il est « probablement l'une des dernières personnes formée à l'art "à l'ancienne" ».

Bien que ses conclusions se résument souvent à des observations brillantes de quelqu'un qui « sait comment regarder », le « savoir secret » que Hockney prétend mettre en lumière n'a que la dimension de ce que les vieux poètes anglais appelaient « une tempête dans un verre d'eau ». Ici, le dicton qui dit que « au royaume des aveugles un borgne est roi » semble bien plus adapté.

On pourrait même penser qu'il est regrettable que toute cette ferveur sur les techniques de représentation évacue un débat bien plus profond : comment l'art peut-il « rendre visible l'invisible » selon l'expression de Léonard de Vinci.

Savoirs Secrets, livre sympathique et utile, bien qu'un peu brouillon, est le fruit d'une enquête de deux ans, d'échanges épistolaires et de prises de bec entre Hockney et ses amis, parmi lesquels quelques spécialistes, comme le réputé Martin Kemp, sommité parmi les experts de Léonard de Vinci bien qu'adepte farouche de Newton.

Hockney raconte d'abord comment il a eu sa « révélation » lors d'une visite de l'exposition consacrée au peintre français Ingres à la National Gallery de Londres en janvier 1999. Un regard attentif des dessins de Ingres le conduit alors à identifier

KAREL VEREYCKEN

« SAVOIRS SECRETS
Les techniques
perdues des maîtres
anciens »

David Hockney,
Seuil 2001, 295 pages,
65 euros.



Ingres, Portrait de Mme Louis-François Godinot, 1829, Collection d'André Bromberg, Paris.

le contraste prononcé qu'on peut observer entre deux manières bien distinctes qu'a l'artiste d'employer le crayon, parfois dans un même dessin. A titre d'exemple : la différence de traitement donnée au dessin du visage par rapport au vêtement dans le portrait de Mme Louis-François Godinot de 1829.

La première manière, Hockney l'appelle « eyeballing » (littéralement : saisir avec le globe oculaire), une démarche encore plus visible dans d'autres petites études de bras et de mains. En tâtonnant, l'artiste multiplie les lignes hésitantes à la recherche de celle la plus apte à capter la manifestation éphémère de la vie à travers les formes. Cette manière a été employée pour le visage de Mme Godinot.

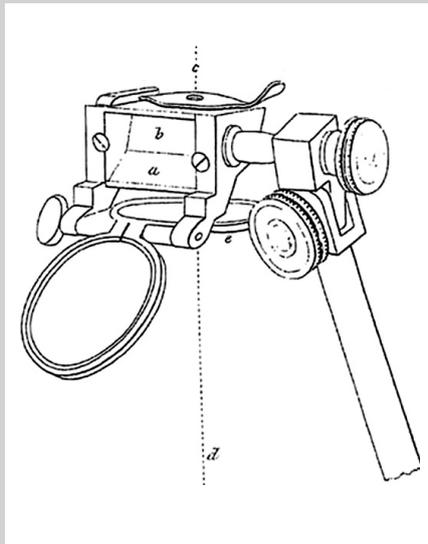
L'autre façon de faire, très visible dans le rendu des vêtements, produit une ligne ininterrompue, pleine de confiance, semblable à celle qu'on voit dans les productions d'Andy Warhol quand ce dernier délimite les images projetées par un dia-projecteur sur un carton. Les dessins d'Ingres ont conduit certains chercheurs à soupçonner l'emploi de la « camera lucida » (chambre claire), instrument inventé et fabriqué pour les artistes en 1806.

Hockney dit « *la camera lucida n'est pas facile d'emploi. Il s'agit d'un prisme sur un bâton qui crée l'illusion, sur une feuille placée devant vous, d'une image de la chose vue. L'image n'est pas réelle – elle n'est pas sur le papier, bien qu'elle semble y figurer... Parce qu'il est facilement transportable, l'instrument convient à la perfection pour les paysages.* »

Cette découverte l'excita tellement qu'il se résolut à réexaminer tout le patrimoine visuel du passé, s'acharnant comme un détective traquant la moindre preuve, témoin ou indice

« Camera lucida »

Son inventeur, le chimiste anglais W.H. Wollaston (1766-1828) en donna la description suivante : « ...Les principes sur lesquels l'instrument se fonde s'expliquent mieux en livrant les étapes successives de son emploi. Pendant que je regarde directement sur une feuille de papier sur ma table, si je tiens entre mon œil et le papier un bout de verre plan, incliné devant moi vers le bas dans un angle de 45°, je vois par réflexion ce qui est devant moi, dans la même direction que je vois le papier à travers le verre. Je peux en faire un croquis ; mais la position des objets se trouve inversée.



Pour obtenir une vue directe, il est nécessaire d'avoir deux réflexions. Dans ce but, le verre transparent doit être incliné seulement de la moitié de 45° par rapport à la ligne perpendiculaire de la vue, de telle façon que l'image puisse se réfléchir une seconde fois à partir d'un viseur placé en dessous et incliné vers le haut d'un angle identique. Maintenant les objets apparaissent comme vu à travers le papier au même endroit qu'auparavant ; mais ils sont à l'endroit au lieu d'être à l'envers, et on peut suffisamment les distinguer pour qu'on puisse en noter les positions principales... ».

capable de prouver l'emploi d'instruments optiques par les maîtres anciens. Il allait de soi que la querelle récente sur l'emploi d'une « camera obscura » (chambre noire) par le peintre intimiste hollandais Johannes Vermeer ne faisait qu'accroître sa curiosité et son excitation.

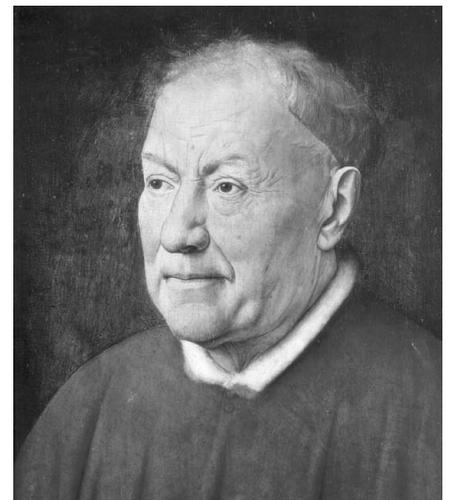
UN GRAND MUR D'IMAGES

Afin de visualiser son hypothèse, Hockney a investi le mur le plus long de son atelier de Californie et, organisant le tout comme une chronologie de l'humanité, il accrocha des centaines de reproductions de portraits, à la recherche d'une cohérence dans ses idées, sur l'évolution des images au long des siècles. En regardant ce « grand mur », il a pris conscience du changement soudain et brutal dans le traitement de l'image à l'aube de la Renaissance, en particulier dans les Flandres. L'éruption soudaine de « naturalisme » s'y manifeste par un goût prononcé pour des détails tels que la peau ou les plis dans les visages ou le double menton. Il y apparaît aussi de fortes ombres indiquant une source puissante de lumière. Hockney écrit : « Le changement soudain que j'identifiai me faisait plutôt penser à une invention technique qu'à une nouvelle façon de regarder le monde capable de conduire à un développement progressif de l'aptitude à dessiner ».

En même temps, Hockney constate que dans les tableaux flamands des années 1430, notamment ceux de Campin et de Van Eyck, apparaissent deux instruments optiques de base : les miroirs convexes, bien plus facile à fabriquer que des miroirs plans, et les lentilles.

Avec un simple miroir de rasage¹ l'auteur s'est lancé dans une expérience amusante. « Pour rendre les images projetées encore plus claires, j'ai découpé dans un carton une petite fenêtre identique à celle qu'on voit dans les portraits hollandais. J'ai installé le carton dans l'ouverture d'une porte et j'ai fait le noir dans la chambre. Sur le carton, juste à côté de la fenêtre, j'ai scotché une feuille de papier, et à l'intérieur de la chambre j'ai tourné le miroir légèrement vers le papier tout en captant la lumière du jour. Dehors, un de mes amis posait comme modèle en plein soleil. A l'intérieur de la chambre, je voyais distinctement, bien qu'à l'envers, son visage sur le papier. Puisque l'image n'était pas en négatif, je pouvais noter les « repères clefs », comme l'emplacement des yeux, du nez et de la bouche, de la même façon que j'avais réussi à le faire avec la camera lucida. Ensuite, je décrochai ma feuille, je la retournai et je travaillai directement d'après le modèle vivant... ».

Jan Van Eyck, portrait du cardinal Alberghati, 1431, dessin à la pointe d'argent, Kunsthistorisches Museum, Vienne ; huile sur bois, Kunsthistorisches Museum, Vienne.



ERREURS D'ANALYSE

L'amusement jusqu'à présent est total et salutaire. Mais à partir de là, Hockney a du mal à ne pas céder à une petite tentation de tricherie. Emballé par sa découverte, Hockney fait défiler une série impressionnante « d'anomalies » et d'accidents qu'on peut facilement pointer du doigt dans un grand nombre de tableaux appartenant à l'histoire de la peinture européenne. Perdant tout sens critique, l'auteur s'avère tellement aveuglé par son enthousiasme qu'il n'y voit plus que des preuves supplémentaires de l'absence, ou du bon ou du mauvais emploi d'instruments optiques. En cela, il rappelle fortement ces découvreurs de la « libido » ou ceux de la « génétique », chacun considérant que sa découverte fournissait enfin la clef cosmique pour pénétrer l'alpha et l'oméga de l'univers.

Hockney finit par élaborer une classification chronologique des peintres selon deux écoles : l'école qui opère à l'œil nu (« eyeballing ») et la géométrie (mentale), et l'école qui se sert de lentilles et d'instruments optiques. De toute évidence, il existe quelques peintres appartenant aux deux, tandis que d'autres pencheraient soit pour une école ou pour l'autre. Puisque le gros de ces arguments sont « démontrés » par les quelques 460 illustrations du livre, il devient fastidieux, ici, de les discuter en détail. Force est de constater que beaucoup possèdent une crédibilité non négligeable, tels que l'Italien Caravage ou le Hollandais Honthorst ; deux peintres à la mode et à la recherche de gloire facile et revenus rapides, et donc forcément intéressés par le gain de temps que des instruments optiques pouvaient leur procurer. D'autres arguments, comme le commentaire sur le tableau des buveurs qui boivent de la main gauche, représentation supposée indiquer des projections en image miroir ou des compositions à foyers multiples et d'autres perspectives non-linéaires le sont beaucoup moins.²

Le pire cas de manque de rigueur, présenté comme une pièce maîtresse de la thèse, est l'analyse du portrait qu'a fait Jan van Eyck du cardinal Alberghati, l'homme qui présida le fameux Concile Œcuménique de



Campin, triptyque Heinrich von Werl, 1438, détail, Prado, Madrid.



Le dispositif construit par Hockney avec le miroir de rasage. Ici le rideau est levé pour montrer l'installation.



Portrait du Fayoum, Louvre, Paris.

Florence en 1438. L'analyse présentée est essentiellement le résultat d'un échange épistolaire entre Hockney et le professeur Charles Falco de l'université d'Arizona à Tucson. Ce dernier affirme que : « *Le dessin qu'a fait Van Eyck du cardinal correspond approximativement à 48% de la taille du vivant, mais la peinture est de 41% plus grande que le dessin. Ce qui est étonnant au plus haut point est le fait que si on agrandi le dessin de cette proportion et qu'on le surimpose sur l'image du tableau, beaucoup de traits se retrouvent à l'identique : le front et la joue de droite, le nez et les narines, la bouche et les lèvres, les yeux et les plissures du rire – tout s'aligne à la perfection. Maintenant bougez le dessin de deux millimètres vers la droite et vous voyez que le cou et le col s'aligne avec le tableau ; montez le dessin maintenant de 4 mm et l'oreille et l'épaule gauche se retrouvent aussi.* » De toute évidence, la « preuve » semble ici fortement contaminée par le désir de vouloir « prouver » qu'on a raison. Soyons honnête : ou « ça colle » ou ça ne tient pas la route. Quand ça colle, c'est une « bonne preuve », et quand ça ne colle pas, le peintre est quasiment accusé d'avoir fait un faux mouvement ! De plus, je peux affirmer, à partir de ma propre expérience dans l'enseignement du dessin, qu'on peut former des élèves capables de reproduire la taille d'un objet donné, et ceci au millimètre près !

PIECES MANQUANTES

Les chaînons manquant de son « Grand Mur » sont un autre point faible de la thèse de Hockney. Manquent, en particulier, la peinture figurative du peintre grec Appelle et l'école de Sycione décrite par Pline l'Ancien et leurs héritiers en Egypte (comme on les connaît grâce aux « portraits des momies » du Fayoum trouvés en Egypte et très réalistes, bien que datant des premiers siècles après J.C.³). Hockney semble si enthousiaste qu'il prouverait bientôt que les peintres grecs employaient le miroir parabolique d'Archimède...

Le cas ambigu du peintre intimiste hollandais Johannes Vermeer qui n'est pas réellement élucidé, est encore plus regrettable. Vermeer, qui était un ami d'Anthonie van Leeuwenhoek, l'inventeur du microscope qui était en relation avec Leibniz, semble effectivement fasciné et surtout

charmé par le pouvoir poétique des images produites par les instruments optiques de type « camera obscura » connu aussi sous le nom de « lanterne magique ».

Mais pour Hockney, les arguments techniques ont bien plus de poids que les idées ou la poésie : « *Les objets et les personnes qui figurent sur le premier plan sont parfois très grand ; certains objets sont peints légèrement et parfois totalement flous. Dans le tableau de la laitière, par exemple, le panier, au premier plan, est flou en comparaison du panier qui est accroché au mur de derrière. Une distorsion que Vermeer n'aurait pas vu à l'œil nu. Aussi, il n'aurait pas pu rendre dans la partie floue l'effet « d'auréole » des rehauts qu'on identifie ici sur le panier, le pain, le vase ou la cruche, s'il ne les avait pas vus.* »

Un expert d'instrumentation d'optique ancienne, l'astronome Allan Mills, souligne qu'il n'existe aucune base pour l'existence d'un tel instrument. Selon lui, la qualité des images obtenues par les lentilles de l'époque aurait été si pauvre qu'elle les auraient rendues sans valeur pour les peintres. Mills affirme que les lignes se courbent, perdent en netteté et en luminosité au fur à mesure qu'on s'éloigne du centre de la lentille, un phénomène connu sous le nom de « vignettage ». Mills affirme que ceux qui disent le contraire sont aveuglés par la qualité des images obtenues par les caméras modernes.

Après de nombreuses demi-démonstrations acrobatiques, Hockney réalise que sa thèse « avec les instruments optiques, c'est simple comme bonjour », gâche sa crédibilité scientifique et sa stature artistique, car elle réduit l'art à une performance purement technique. Après tout, les miroirs et les lentilles n'ont pas de cerveau, alors, si tout est si simple grâce aux instruments optiques, exit l'art... et exit l'artiste.

Afin d'éviter que le lecteur lui-même saute à cette conclusion désagréable, Hockney se voit obligé de dire

qu'il « *vaut la peine de répéter ici, je pense, que les instruments optiques ne tracent pas des lignes – ils ne produisent qu'une image, un regard, un moyen de mesure.* ».

LA VRAIE PUISSANCE DE L'ART

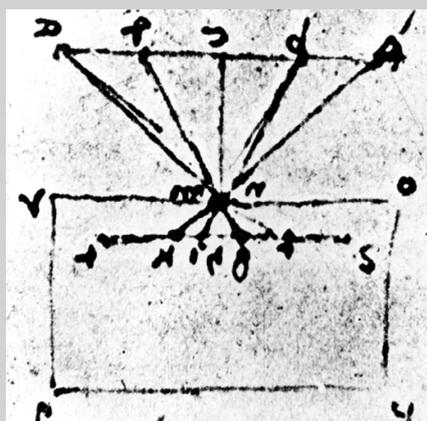
Bien que ce livre aiguise quelque peu notre esprit et forme nos yeux à ne pas seulement voir « ce qui est », mais aussi « comment l'image a été réalisée », il le détourne de secrets bien plus importants de la peinture qui dépassent de loin le besoin de savoir si une image fut forgée ou non avec l'aide d'instruments optiques. Le véritable défi artistique d'aujourd'hui ne se borne pas aux problèmes techniques de la représentation, mais se présente comme le défi de « l'invention », de la génération d'idées sous forme de paradoxes métaphoriques puissants, capables d'élever l'espèce humaine à une beauté immortelle. Ce défi prométhéen dépasse largement l'obsession réductrice d'un simple désir aristotélicien d'imitation sans faute de la nature.

NOTES

1. Les miroirs de rasage sont concaves et non convexes. Hockney évite soigneusement les défis techniques requis pour les fabriquer.
2. Pour l'élaboration du concept de « perspective non-linéaire » voir Karel Vereycken, « L'invention de la perspective », Fusion n°60, Mars 1996.
3. Philippe Messer et Karel Vereycken dans « Un Regard d'au-delà », Nouvelle Solidarité, n°21, IV, 25 décembre 1998.

« Camera obscura »

Surtout connu par les études et croquis de Léonard de Vinci (figure ci-contre), la camera obscura est un phénomène naturel. Dans sa forme la plus simple ce n'est rien d'autre que le phénomène observé quand la lumière d'un jardin ensoleillé passe par un petit trou vers une chambre noire, projetant une image renversée sur le mur arrière. La taille de l'ouverture affectera la netteté de l'image. Aristote le décrit au quatrième siècle avant JC, à peu près au même moment que des philosophes chinois enregistraient leurs observations sur les images de pagodes, projetées par les trous de fenêtres condamnés. Dans le monde arabe, c'est Alhazan (Ibn al-Haitman 985-1038) qui en parle tandis qu'en Chine, l'érudit Shen Kua écrit en 1086 dans « Meng Chhi Pi Than » : « Quand un oiseau vole dans l'air, son ombre le suit



sur terre dans la même direction. Mais si son image est ceinturée (captée) à travers un petit trou d'une fenêtre, alors les ombres bougent dans la direction opposée de celle de l'oiseau. L'oiseau se déplace vers l'est tandis que les ombres bougent vers l'ouest et vice versa. Prenons un autre exemple :

l'image d'une pagode qui passe par un trou ou une petite fenêtre, et qui est renversée, après avoir été ceinturée. Ceci est le même principe qu'un miroir permettant d'allumer un feu. Un tel miroir possède une surface concave ; il reflète l'image d'un doigt debout si l'objet est très près, mais si le doigt s'éloigne, il arrive à un point où l'image apparaît renversée (...) Est-ce que les êtres humains ne sont pas pareils ? Il y a peu de gens dont la pensée n'est pas bornée d'une façon ou d'une autre. Combien de fois n'ont-ils pas une compréhension totale et pensent que leur véritable intérêt est nuisible, et que le bien est le mal. Dans des cas plus graves ils prennent le subjectif pour l'objectif et vice versa. Si on ne se débarrasse pas de ces idées fixes, il est vraiment difficile de ne pas voir les choses sens dessus dessous ».