La perspective Spirituelle

Dr. Afif BAHNASSI

Pour bien définir la perspective arabe, il paraît utile de donner d'abord la signification de la perspective linéaire.

La perspective comme loi géométrique appliquée dans l'art plastique (peinture et dessin) est connue depuis l'Antiquité. Elle est présente dans la majorité des fresques et des oeuvres grecques. Pline le jeune a souligné l'intérêt des grands peintres grecs pour la perspective en décrivant les travaux d'Apollonios, de Zeuxis ou de Parahasiu Ptolémée et Vitruve ont essayé de préciser les lois de la perspective optique à l'époque classique, mais ce sont les savants et les architectes de la Renaissance, les héritiers des traditions de l'Antiquité qui ont cherché à élaborer une véritable doctrine de la profondeur basée sur les mathématiques et la géométrie. Brunelleschi, Giotte, Alberti et d'autres ont été les pionniers qui ont énoncé les grandes lois de la perspective linéaire devenue une propriété exclusive de l'Occident. (12)

Le principe de la perspective occidentale est determiné par des conditions optiques: la ligne d'horizon est située au niveau de l'oeil du spectateur, et les lignes de fuite partant de tous les points du premier plan convergent vers la ligne d'horizon qui est toujours au fond du paysage.

La perspective linéaire donne donc les moyens de reconstituer, par la seule théorie, l'aspect du réel, l'aspect que doit avoir le réel, mais en tant que doctrine elle limite la liberté créatrice et impose à la vision artistique des lois a priori. C'est ce qui incite les artistes des temps modernes à dépasser les méthodes de la perspective linéaire pour adopter les principes de la perspective orientale. (13)

Les impressionnistes, Cézane, Van Gogh et Gauguin ont été les premiers à résister à la subordination de l'art à la science. Ils ont été inspirés, sans doute, par l'esthétique et les techniques orientales de l'art japonais et de l'art égyptien ainsi que des arts de l'Océanie. Matisse et Paul Klee,

---

(12) S.Y. Edgerton Jr : La perspective linéaire et l'esprit occidental, Paris - Cultures, VIII n° 3 (1976)

(13) Voir: notre ouvrage (arabe): L'influence arabe sur l'art moderne, p. 228 ss.

après leur visite aux pays arabes, se sont définitivement détachés de la perspective occidentale et optique et se sont plongés dans la recherche de l'application de la perspective arabe spirituelle et non rationnelle.

e - La perspective en Orient

La perspective orientale adoptée par excellence en Chine est très différente de la perspective occidentale. Entre les deux se situe la perspective indienne qui se rattache à l'Occident à de multiples égards probablement sous l'effet des influences que l'Inde a historiquement subies. La perspective chinoise, délibérément, s'en tient à ses propres formules et les répand vers l'Est, au Japon en particulier, où elle a déterminé l'éclosion du plus grand art décoratif qui aie jamais existé.

La perspective indienne se rapproche donc de la perspective européenne. Comme en Europe, le peintre indien utilise une ligne d'horizon, mais, au lieu de n'y situer qu'un seul point de fuite, il en distribue plusieurs. Parfois même les lignes d'horizon sont multipliées dans une même scène . (14)

Le spectateur n'est pas supposé être immobile hors du tableau comme dans la peinture occidentale, mais il y est introduit par l'artiste, qui l'y fait évoluer, lui montrant simultanément la façade d'un édifice et son côté fuyant, tels qu'il les verrait réellement en se déplaçant lui-même le long de cet édifice.

La perspective en Chine est toute différente. Selon la théorie chinoise, la ligne d'horizon n'est pas placée en avant du spectateur comme en Europe, mais derrière lui; aussi, les points de fuite convergeant vers cette ligne sont-ils projetés sur le tableau en divergeant vers le lointain, ce qui renverse pour l'oeil occidental la loi à laquelle il est traditionnellement soumis. Le peintre chinois donne une valeur concrète au vide et ouvre l'horizon sur l'infini .

---

(14) Voir J. Auboyer : Les esthétiques de l'Inde et de la Chine, Dans (L'art et l'homme) de R. Huyghe, p. 65, T. 2

f - La perspective spirituelle

Nous avons montré que la perspective linéaire est très développée, au point d'être devenue une branche des sciences mathématiques, mais elle reste comme mesure dans la peinture. Comme la règle optique pour exprimer la réalité, la perspective constitue un principe préalable qui engage la vision de l'artiste. C'est pourquoi les artistes, dès la fin du siècle passé, se sont révoltés contre les lois optiques et ont fait table rase des doctrines de la perspective linéaire qui étaient alors enracinées dans l'esprit occidental. La pénétration de l'esprit oriental dans les styles modernes est évident. Nous en distinguons facilement l'influence de l'art japonais, égyptien et de l'Océanie. D'autres peintres se sont libérés, définitivement, de l'illusion optique pour adopter la perspective arabe basée sur des doctrines qui font table rase de toutes les lois optiques pour s'inspirer de doctrines spirituelles transcendantales. Mais que signifient ces mots "la perspective spirituelle" ?

La perspective linéaire sert à limiter dans l'art les positions et les volumes des choses situées ultérieurement dans la troisième dimension.

a. La perspective spirituelle, au contraire n'est pas une règle imposée, a priori, sur l'esprit de l'artiste, mais une vision spontanée, libre , qui ressemble à la vision enfantine et naïve.

b. La perspective spirituelle précise la projection des choses sur une surface, où elle transforme les volumes en formes plates pour qu'ils deviennent un tranchant de l'objet. L'artiste musulman tient donc à présenter un dessin et non une scène vue à travers un trou.

c. L'artiste musulman a bien voulu s'échapper de la création attribuée uniquement à Dieu, c'est à dire la représentation de la troisième dimension qui est pour lui le contenu de l'esprit et de l'âme, l'oeuvre de Dieu. L'artiste occidental de l'antiquité et de la renaissance exprime le sublîme du divin par la perfection corporelle de l'Humain au contraire, il est interdit à l'artiste arabe de concurencer Dieu, les règles mathématiques deviennent donc pour lui la mesure de la Beauté Absolu et de l'Idéal.

d. D'après la doctrine de la perspective spirituelle, les êtres et le cosmos existent tous dans l'esprit d'Allah; ainsi l'artiste doit transfigurer la nature par une vision relative à Allah et non au croyant. La nature est vue alors par l'oeil d'Allah, un oeil absolu et prééminent, les objets vus par l'oeil humain se succèdent dans un foyer conique qui prend fin au point de fuite, un point qui ne peut exister dans la vision d'Allah puisque les multiples rayons de la vision divine se projettent parallèlement sur les objets qui gardent leurs propres dimensions superficielles sans qu'aucun illusion rende les objets lointains proportionnellement plus petits que les choses rapprochées.

e. Les sources des rayons divins, par conséquent, sont incalculables, puisque Allah est partout au coeur du cosmos. Ainsi les rayons de la vision divine se projettent verticalement sur toutes les faces de l'objet qui existent en elles-mêmes et pour Dieu, mais qui sont souvent invisibles pour l'oeil humain fixé en un point déterminé. L'artiste musulman est tenté de ramasser les meilleures projections des phases de l'objet et de les représenter sur une seule surface de papier. Picasso lui-même a essayé d'appliquer cette méthode sans en avoir adopté les fondements spirituels.

f. La multiplication des motifs plats d'une oeuvre d'art musulmane sert à multiplier les instants de la contemplation qui correspondent aux détails esthétiques des compositions. Tandis que les oeuvres réalisées d'après les illusions optiques sont complètement instantanées comme des photographies.

g. Les rayons de la vision divine qui déterminent la perspective sont parallèles comme ceux du soleil, et ne sont pas interrompus par le cristallin d'un oeil humain. Ainsi l'oeil qui est devant une scène plate est toujours libéré de toutes les illusions optiques imposées a priori à la vision.

h. Enfin il faut noter que la perspective spirituelle diffère également de la perspective indienne, bien qu'elles se ressemblent par la non-stabilité de l'oeil du spectateur. Dans la perspective spirituelle l'oeil agit librement. Dans la perspective indienne, le mouvement de l'oeil correspond

à la multiplication des lignes de l'horizon ou bien avec les multiples points de fuite formés sur chaque ligne d'horizon Les deux perspectives diffèrent entièrement dans tous les cas où les caractères de la perspectives indienne rejoignent ceux de la perspective occidentale.

i. La différence avec la perspective chinoise est moins nette, car les points de fuite chez les artistes chinois convergent vers une ligne d'horizon placée derrière le spectateur et non devant lui. Dans l'art arabe, au contraire, les rayons sont toujours parallèles dans l'espace, ils convergent dans l'infini derrière le spectateur.

j. L'espace dans la peinture musulmane (les miniatures persanes et les illustrations arabes) est également organisé d'une manière spirituelle. Papadopoulo dans sa thèse,(15) et recemment dans son oeuvre L'Islam et l'Art Musulman a bien analysé les secrets de cette organisation de l'espace. Il précise t trois manières que l'artiste musulman a adoptées pour bien organiser l'espace dit autonome.

La première consiste à établir un espace vertical au lieu d'une profondeur horizontale. Le foyer de vision est alors situé en face; il est horizontal et les personnages sont disposés les uns au-dessus des autres dans un plan organisé par une ligne d'horizon spirale.

Deuxièmement, l'espace autonome devient horizontal avec un foyer de vision à son niveau; l'organisation de l'espace se fait alors par une spirale , ou plus souvent par une arabesque.

Troisièmement, pour répondre au besoin de creuser l'espace en profondeur afin de montrer des personnages qui se trouvent derrière, l'artiste utilise, le plus souvent, une spirale ovalisée qui indique par sa déformation la projection en profondeur et qui creuse par conséquent l'espace autonome.

Enfin, un dernier effet de cette organisation de l'espace autonome sera d'arrondir l'horizon.

k. Papadopoulo a montré que la plupart des peintres persans et arabes ont organisé l'espace en utilisant l'horizon spirale ou arabesque. Mais comment peut-on signifier

(15) Papadopoulo: L'esthétique de l'art musulman, La peinture 6. vol. Paris 1972, Lille

l'utilisation de l'horizon spirale. Papadopoulo a démontré ailleurs que la spirale est un symbole du mouvement hélicoïdal qui descend de Dieu à l'âme et qui remonte de l'âme à Dieu, un schéma repris par les mystiques musulmans, comme le montrent nos analyses précédentes (16).

l. L'ombre, qui existe rarement dans la peinture arabe contrairement à l'ombre dans la peinture occidentale n'a pas de source lumineuse précise. Cette source est immobile ou éminente, puisqu'elle est spirituelle et divine, au contraire l'ombre est attribué occidentalement au désir du peintre.

m. Mais il faut noter que les images projetant une ombre sont absolument interdites dans l'Islam d'après une Tradition (Hadith) à laquelle se réfère Massignon. Les artistes appliquent par là le principe de l'invraisemblable puisque tout être réel projetant une ombre est modelé d'ombre et de lumière et que l'absence de ces éléments essentiels de l'univers sensible donne un caractère plat aux figures des êtres vivants.

n. Comme l'objet dans la perspective ~~linéaire~~ spirituelle est vu par l'oeil d'Allah et non par l'oeil de l'être humain, cet objet se détache de la réalité et devient une chose neuve ou une réalité neuve qui s'impose au spectateur. Quant aux objets subordonnés à la perspective, ils demeurent attribués aux conditions du spectateur, ils déterminent ses concepts scientifiques et ses lois artistiques, ce qui renverse les principes de l'art, la nouveauté et la création.

o. Cependant la perspective spirituelle ne nie pas la réalité ni le rôle de l'artiste. L'artiste qui applique les méthodes de la perspective linéaire, ayant recherché la réalité comme à l'aide d'un appareil de photographie afin de satisfaire la vision habituelle du spectateur, dessine les objets d'un point de vue choisi par lui-même et imposé au spectateur. Tandis que le peintre spirituel choisit de la réalité les motifs les plus esthétiques (le tapis, la table, la façade architecturale et les personnes) et dispose ses formes sur une seule surface plate pour présenter leur beauté artistique en abandonnant leur importance objective.

---

(16) A. Papadopoulo: L'Islam et l'art Musulman, p. 102

p. Il faut ajouter que les motifs autonomes du sujet d'une image musulmane ou d'une miniature s'harmonisent dans l'unité de l'oeuvre qui est souvent de petites dimensions, ainsi les miniatures ou les illustrations d'Al Wasiti (1237) dans les maqamats d'Al Hariri . Dans les grands sujets, qui décorent les façades et les murs des monuments, nous voyons chacun de ces motifs séparé pour qu'il soit un sujet autonome délibéré du phénomène des objets en soi, ce qu'on appelle l'arabesque. Il faut les regrouper pour en repeindre une miniature intégrale.

G L'application de la perspective spirituelle en Occident

Une rupture très prononcée entre la peinture moderne et les traditions artistiques et esthétiques occidentales s'est produite au cours de ce siècle. C'est ce que René Huyghe appelle " la révision des valeurs ". Une création qui ramenait l'art vers son rôle principal représenté par la détente, la joie, l'intimité et qui le sauverait de la tension de l'inquiétude et de la lassitude de l'homme. Les peintres occidentaux ont choisi cette fois-ci l'Orient. " L'Orient, comme disait le Bon, offre un spectacle tout différent du nôtre ou bien de nos visions et de notre vie fiévreuse, il représente le tableau de la tranquilité et du repos ".

Matisse est l'un des grands peintres européens qui ont adopté la perspective spirituelle. (17)

La forme chez Matisse n'est plus le but, elle est simplement un espace pour y distribuer les couleurs et la lumière entourées de ces lignes évidentes de l'arabesque. Ce trait qui résume tous les éléments qui constituent la présence d'un sujet, l'arabesque est le seul pour le signifier. Dans sa toile "Les Marocains - 1910", composition inspirée de ses voyages au Maroc, les formes suggèrent une mosquée tandis que les cercles ocres figurent les turbans des Marocains accroupis, vêtus de burnous verts. Au premier plan, à droite, un Marocain se détache en bleu et ocre sur un fond mauve rosé. " Matisse, écrit Escholier, résuma dans cette composition tout ce qu'il doit à Tanger ". Dans cette composition à peu près abstraite, l'objet a disparu ou bien il est déformé par le

---

(17) A. Bahnassi. L'influence arabe, ibid, pp. 157 ss.

sujet, ce qui restera, c'est une image, un tableau. " J'ai, écrit Matisse, répondu à quelqu'un qui me disait que je ne voyais pas les femmes comme je les représentais. Si je rencontrais de pareilles dans la vie, je me sauverais épouvanté. Avant tout, je ne crée pas une femme, je fais un tableau " .

Dans la nature arabe ainsi que dans la peinture, pas de place pour le volume. La lumière éclatante qui efface l'ombre et qui la laisse en bleu sans dégradation éxige de préciser le contour noir qui sert à démontrer la forme, mais après qu'elle détruit les détails et ne met en valeur que l'essentiel. La forme, redevenue plate, n'en a pas moins une grande puissance qu'elle doit aux lignes qui l'entourent, aux tons qui suggèrent la masse, aux rythmes qui l'animent avec une franchise directe. " L'Asie - 1946 ", c'est une charmante jeune femme aux yeux bridés qui a donné le nom d'Asie au tableau. Ce portrait perd le volume et devient des espaces plats pour des couleurs ocres écarlates, blanches, violet, vertes et bleues avec ça et là des accents d'un noir pur.

Dans la plupart de ses oeuvres, Matisse reste emprisonné dans les deux dimensions, ce qui le fait considérer comme un décorateur. " C'est l'apport de ma génération ", défendait simplement Matisse. Chez lui, les traits purs, sans le secour de l'ombre, présentent la grande quantité de réalité. Car " l'exactitude n'est pas la vérité ".

" La lumière du Maghreb, écrit Escholier, invitera Matisse dès lors, à simplifier encore sa composition, à supprimer tout détail inutile, toute nuance superflue ". (18)

Nous voyons que l'art arabe a négligé également l'ombre et la troisième dimension. Malgrè les arguments avancés par Makrizi, nous croyons que le volume ne coexiste pas avec l'image. Matisse, influencé par l'art arabe, n'a pas voulu utiliser le trompe-l'oeil afin de ne pas exprimer une profondeur qui n'existe que dans la sphère.

Au Maroc et dans tous les pays arabes, les couleurs sont très nuancées à cause du soleil éclatant. Pour cette

---

(18) R. Esholier: Matisse ce vivant, Lib. A. Fayad 1956, p. 107

raison, les Arabes ont toujours utilisé des couleurs vives, lumineuses et intenses qui composeront la palette des Fauves, et de Matisse en particulier. Ce ne sont pas les couleurs des impressionistes découvertes par Rood ou Chevreuil, ce sont des couleurs particulières et non les couleurs de la nature ni de l'atelier. " Le choix de mes couleurs disait Matisse ne repose sur aucune théorie scientifique, il est basé sur l'observation, sur le sentiment ". Mais le "Maître du Soleil" était obsédé par le bleu du paysage arabe, dans " Les Jardins Marocains " 1912, " Tanger, paysage vu d'une fenêtre - 1912 ", " Ananas ", " La robe violette - 1942 ", " Femme avec anémone - 1937 ", c'est le bleu, couleur de l'ombre arabe,qui domine, qui évoque la lumière, pénètre les traits et les couleurs. Mais ce n'est pas une question de couleurs dominantes autant qu'une question de combinaison ou du voisinage des couleurs. Noir et orange, bleu et vert, brun et ocre, nous pouvons remarquer cette combinaison ravissante dans " Jeunes filles au paravent Mauresque - 1921 " et dans " Intérieur au rideau égyptien " 1948 et dans " Zulma " 1950, papier découpé où il cherche l'harmonie dans la dissonance. Matisse expliquait l'effet de son choix des couleurs dans un manuscrit de Wasili / dans une coupe de Rhagès (IXème siècle, Musée du Louvre) ou dans un panneau de faïence de la Derwishiya à Damas 1571. " La porte de la Casbah " offre l'accord fragile d'un vieux rose assourdi aux successives nuances du bleu, dans une expression à peine indiquée. L'effet lumineux est accentué et les couleurs plus intenses dans le " Paysage de Tanger vu d'une fenêtre " . " La couleur, écrivait Matisse, contribue à exprimer la lumière, non pas le phénomène physique, mais la seule lumière qui existe en fait, celle du cerveau de l'artiste. "

Dans toutes ses oeuvres, peut-être, la lumière n'est plus un éclairage, mais une valeur, une couleur éclatante. Le corps ou les visages ne comptent pas plus dans l'organisation de la toile que les arabesques des tapis, des rideaux et des papiers peints.

Plusieurs artistes ont visité les pays arabes et particulièrement l'Afrique du Nord, certains sont même considérés comme orientalistes, comme: Dehodenoq - Chasseriau-

Delacroix. Mais aucun n'a pu découvrir les secrets de l'art arabe, ni le pratiquer d'une façon nouvelle, en éliminant son extérieur d'imitation et découvrant son origine telle que l'a précisément fait Paul Klee. (19)

La visite de Paul Klee aux Pays Arabes ne fut pas cependant le point de départ de l'intérêt qu'il portait à cet art arabe, mais le résultat de son penchant vers les pays de culture arabe. Dans son journal, Klee écrit " Ma main n'est que l'instrument d'une lointaine volonté " . L'art arabe qui repose sur une perspective de fond métaphysique ou religieux, le rapproche des conditions de l'art moderne ou " dénaturé ". C'est à ce propos que Herbert Reed déclare: " L'art de Klee, est un art métaphysique. Il réclame une philosophie de l'apparence et de la réalité. Il nie la réalité ou la suffisance de la perception normale ". (20)

La vision de l'oeil est arbitraire et limitée, elle est dirigée vers le dehors. L'intérieur est un autre monde et plus merveilleux. Il faut l'explorer; l'oeil de l'artiste est fixé sur son crayon, le crayon bouge et la ligne rêve ". Klee lui-même, ajoute citant le mot célèbre de Liberman: " L'Art du dessin, c'est l'art de l'omission ". C'est la raison pour laquelle l'art de Klee était comme l'art arabe, plein d'un monde plus restreint que le monde possible, d'un monde qui se dépouille de toute sa croûte et de son écorce pour faire apparaître son essence; et c'est ici même qu'on retrouve la définition de Brion et l'abstraction de Klee " . " Le passage de la figure à l'abstraction se fait par l'opération d'un dépouillement majeur, d'une élaboration de l'essence, non par l'oeuvre de l'artiste, mais bien plutôt, semble-t-il, par celle de l'objet lui-même . " Mais Klee exprime toujours selon Brion le symbole de sa propre réalité. Nous ne pouvons pas oublier non plus que Paul Klee, l'artiste fécond qui nous a offert d'innombrables styles, a trouvé dans l'art arabe un champ très vaste, qui s'étend du réalisme naïf à l'abstraction. il n'est pas difficile de découvrir les liens de correspondance entre Klee et l'art arabe, car la plupart de ses oeuvres portent des noms arabes, de même qu'elles présentent une adaptation complète de l'absence de l'ombre et de la projection sur une surface plate sans profondeur et hors de toutes les lois de la perspective linéaire

(19) L'influence arabe, ibid, pp. 195 ss.
(20) P. Klee: Journal Paul Klee, Grasset, Paris 1959