

## CHAPITRE IV.

### CHOIX DU POINT DE VUE.

---

#### **Position de la ligne d'horizon.**

**255.** La hauteur qu'il est le plus naturel de donner au plan d'horizon est celle de l'œil d'un spectateur placé debout sur le sol prolongé jusqu'à lui. D'après cela, si le terrain est horizontal, la ligne d'horizon doit passer à peu près aux yeux de tous les personnages qui se tiennent debout (fig. 68). Cette règle, du reste, est bien loin d'être absolue, et l'on y déroge assez souvent.

Quand la scène a de la profondeur, il faut, pour qu'elle se développe sans confusion, que la ligne d'horizon soit élevée; le spectateur est alors supposé sur une éminence. Cette disposition est nécessaire pour les tableaux de bataille.

Lorsqu'on veut montrer tout l'ensemble d'une ville, et dans d'autres circonstances analogues, on élève la ligne d'horizon jusqu'à la transporter hors du tableau. Nous avons donné (fig. 112) un exemple de ces vues à vol d'oiseau.

En général, le spectateur doit être supposé dans une position possible, et d'où il puisse bien voir la scène, mais dans tous les arts il y a des choses convenues. Les vues à vol d'oiseau sont admises en peinture pour certaines représentations. On dessine les vues d'intérieur

comme si un mur était enlevé, et que le spectateur fût placé au delà, à la distance convenable.

**256.** On trouve deux lignes d'horizon sur quelques tableaux de grands peintres, de Paul Véronèse entre autres. C'est une licence qui paraît bien entendue. Lorsqu'on voit, en effet, la grande importance du plan d'horizon pour les restitutions, et l'impossibilité de le maintenir complètement invariable, par suite de la diversité des statures et des positions, on se demande s'il ne serait pas possible de donner de l'épaisseur à la ligne d'horizon de construction, de la changer en une zone. Plusieurs dispositions se présentent alors ; la plus simple paraît être de donner aux horizontales parallèles plusieurs points de concours sur une même verticale. Les plus élevées, celles de l'entablement, convergeraient vers un point de la ligne supérieure de la zone, celles du soubassement vers un point de la ligne inférieure. Si nous ne soumettons pas cette combinaison à une discussion géométrique, c'est que nous croyons que ces questions doivent être décidées par l'expérience et l'opinion des artistes, et qu'on ne doit y introduire les raisonnements mathématiques qu'avec beaucoup de prudence.

#### Position du point principal.

**257.** Le point principal est généralement placé au milieu de la ligne d'horizon. Le Poussin le rapprochait souvent du côté où le tableau présentait le plus d'intérêt. Quand une toile a une position assignée à l'avance dans un édifice, il est nécessaire d'avoir égard à cette circonstance.

Dans les dessins de front on éloigne quelquefois le point principal du milieu du tableau, soit pour éviter une trop grande symétrie, soit pour donner à une façade fuyante un plus grand développement, sans

diminuer la distance. Nous donnons des exemples de cette disposition, fig. 98 et 127.

On voit qu'il n'y a pas de règle absolue.

#### Distance principale.

**258.** La question de la distance principale ou rectangulaire est une des plus délicates de la Perspective. Nous rapporterons d'abord les opinions des principaux auteurs.

Léonard de Vinci donne deux règles : il exige, dans un premier passage, que la distance soit triple de la grandeur de l'objet ; dans un second, il la veut double de largeur du tableau.

Desargues et Bosse ont adopté deux fois cette largeur ; Peruzzi, Serlio et Vignole une fois et demie seulement.

Fréart de Chambray place le point de vue au sommet d'un triangle équilatéral construit sur la largeur du tableau.

Egnatio Danti dit que les limites admises par les plus habiles peintres sont une fois et demie, et deux fois la largeur.

Jeaurat prend le double de la ligne qui va du point principal au point le plus éloigné du tableau, et Montabert trois fois au moins le rayon du cercle circonscrit au plus grand objet.

Valenciennes fixe la distance à trois fois la largeur.

**259.** Léonard de Vinci n'a pas toujours suivi les règles qu'il pose : dans son tableau de *la Cène*, la distance est seulement égale à la largeur. Raphaël a adopté à peu près la même distance dans plusieurs de ses grandes compositions, notamment dans *la Dispute du Saint-Sacrement*, dans le tableau d'*Héliodore* et dans *l'Ecole d'Athènes*.

On voit que les opinions que nous avons rapportées sont trop ab-

solues; mais en les considérant dans leur ensemble elles représentent bien les pratiques des peintres. La plus grande distance qu'elles indiquent est de trois largeurs; la plus petite est peu inférieure à une largeur: ce sont en effet là les limites ordinaires de la distance.

Nous allons présenter les considérations qui doivent, dans chaque cas, déterminer le choix de l'artiste.

**260.** On a dit qu'il fallait éviter les petites distances, parce qu'elles produisent des déformations. Cette assertion est juste, pourvu que l'on applique le mot *déformation* à l'objet restitué et non au dessin. La Perspective déforme toujours sur le tableau, et ses effets résultent précisément des raccourcis, et de l'inclinaison des lignes fuyantes. La question consiste non pas à éviter ces altérations, mais à faire en sorte que l'objet restitué, pour les diverses positions de l'œil, ne diffère jamais beaucoup de l'objet véritable. Les grandes distances sont avantageuses sous ce rapport, comme nous allons le voir.

Supposons qu'un spectateur prenne diverses positions sur une ligne perpendiculaire à un tableau AB (fig. 197). Soient O et O' ses stations extrêmes.

Si une figure MNRS située sur le géométral est dessinée du point de vue O', lorsque le spectateur sera en O, il restituera en  $M_1N_1R_1S_1$  (art. 227). Si elle avait été mise en perspective du point de vue O, la restitution pour la station O' serait  $M_2N_2R_2S_2$ , figure plus déformée et plus déplacée.

Le mieux est sans doute de placer le point de vue entre O et O', mais on voit qu'il devra être plus rapproché de ce dernier point.

**261.** Nous avons vu (art. 249) que chaque surface devait être dessinée d'après un point de vue particulier placé au-devant d'elle. Il est nécessaire de modifier les résultats partiels ainsi obtenus pour les faire concorder avec l'ensemble général de la perspective. Quand la distance est petite, ces altérations sont difficiles à combiner pour les

contours apparents voisins du tableau. On peut se trouver ainsi conduit à placer le point de vue un peu loin.

**262.** A côté de ces avantages les grandes distances présentent l'inconvénient de réduire excessivement la longueur perspective des lignes fuyantes, surtout dans les vues de front, de sorte qu'il peut en résulter de la confusion. Nous avons déjà indiqué le déplacement du point principal sur la ligne d'horizon comme un moyen de remédier quelquefois à ce défaut (art. 257).

Nous avons cru remarquer que les vues de front comportent les petites distances mieux que les vues obliques. Cela tient probablement à ce que dans les premières les angles des édifices paraissent droits en quelque point du rayon principal que se place le spectateur (art. 231); tandis que dans les vues obliques, les angles sont altérés, du moment que le spectateur est plus rapproché ou plus éloigné du tableau que le point de vue.

**263.** Quand la distance principale est petite, le spectateur se place souvent au delà du point de vue, et alors tous les objets paraissent plus éloignés qu'ils ne le sont réellement (art. 226). Cela est un inconvénient si la scène a déjà une profondeur naturelle considérable.

Au contraire, lorsque les divers objets sont sur des plans rapprochés, une petite distance est utile en rendant la dégradation perspective plus sensible, et donnant de la profondeur au tableau.

S'il y a une scène secondaire à un plan de front éloigné, pour qu'elle soit vue d'une manière distincte, il faut faire la distance un peu grande <sup>(1)</sup>.

(1) Nous sommes ici en opposition directe avec M. Leroy, qui a écrit : « On peut descendre jusqu'à rendre la distance égale à la moitié de la largeur du tableau, lorsque la scène a beaucoup de profondeur et présente des détails éloignés qu'on veut faire apercevoir. »

Plus on rapproche le point de vue du tableau, et plus les objets éloignés sont réduits

**264.** En résumé, quand la distance est petite, il est plus difficile d'agencer la perspective générale des lignes avec les contours apparents voisins des bords de la toile, les objets éloignés sont plus réduits, le tableau a plus de profondeur; enfin les objets éprouvent dans leur forme et dans leur position des altérations plus grandes lorsque le spectateur se déplace, surtout si la vue est oblique.

Un artiste doit choisir entre les limites que nous avons indiquées (art. 259) d'après la composition de la scène et les effets qu'il veut obtenir; il doit aussi avoir égard aux dimensions des plus grands objets.

Le point de vue ainsi déterminé pourra se trouver hors de la salle où le tableau sera placé. Cette considération ne doit pas arrêter le peintre. Les salles de théâtre n'ont pas une profondeur triple de la largeur du rideau, et cependant on n'hésite pas à adopter cette distance quand elle paraît convenable pour la peinture qui doit le recouvrir. Quelquefois l'artiste réduit par une large bordure la partie de la toile qui forme tableau, mais cette disposition n'est pas nécessaire.

En faisant beaucoup de croquis, et en analysant les œuvres des maîtres sous le rapport géométrique, on arrive à apprécier d'avance, et avec sûreté, les conséquences perspectives d'une distance.

Une petite distance produit souvent de grands effets; elle donne plus de mouvement au tableau, mais on doit la considérer comme une hardiesse. Le dessinateur peu expérimenté doit préférer une grande di-

stance en perspective. Pour les faire paraître aussi distinctement que ceux du premier plan, il faudrait non pas diminuer la distance, mais la rendre infinie, et faire un dessin géométral.

On voit à quelles erreurs on est conduit quand on suppose, comme on le fait ordinairement, que le spectateur va se placer au point de vue. Des objets éloignés sont nécessairement réduits par la perspective, et pour les bien distinguer le spectateur doit être près du tableau. On en conclut qu'il faut adopter une distance exceptionnellement petite; cela diminue excessivement la grandeur perspective des objets, de sorte qu'en cherchant à les faire bien voir, on arrive à les rendre invisibles.

stance : le tableau est plus froid, mais les déformations disgracieuses sont impossibles.

**265.** Un portrait doit être fait d'après une distance très-grande, parce que la dégradation perspective ne peut pas être assez accusée pour que la réduction de certaines parties produise l'effet de l'éloignement, et qu'alors la disproportion choque l'esprit sans donner du relief.

On peut remarquer que les peintres dessinent toujours à la même échelle les longueurs de front sur les mains et le visage.

M. Gavard, inventeur d'un instrument délinéateur, qui lui permet de tracer à volonté des figures géométrales et des figures perspectives (art. 295), a écrit : « J'ai dans mes cartons des portraits faits, les uns avec le diagrafhe ordinaire, les autres avec le diagrafhe à deux montants ; de très-grands peintres les ont regardés, et ont toujours plus approuvé les portraits géométraux que les autres, sans savoir qu'ils avaient été obtenus d'une autre manière. »

D'après le savant M. Babinet, il n'y a de portrait daguerrien fidèle que celui qui est pris à dix mètres du modèle. Avec cette distance, la représentation n'est pas perspective, mais géométrale.

**266.** Il ne pourrait pas y avoir accord entre les diverses parties d'un tableau, si elles étaient établies d'après des points de vue différents. La règle de l'unité du point de vue comporte cependant quelques exceptions : nous en avons déjà établi une pour les contours apparents.

On doit dessiner un personnage isolé sur un tableau, comme un portrait, c'est-à-dire qu'on doit prendre un point de vue spécial et assez éloigné pour qu'il n'y ait pas de dégradation perspective sensible.

Quand un détail est nettement circonscrit, on peut le dessiner d'après un point de vue spécial. Cette observation s'applique aux échappées de vue, et, dans certains cas, aux images produites par la réflexion d'une glace.

**267.** On fait quelquefois des tableaux d'une grande longueur, qui ne sont pas destinés à être vus en entier, d'une seule station. Ils représentent un ensemble de scènes enchaînées les unes avec les autres, ou une série d'épisodes d'un même événement. Nous citerons pour exemple *la Prise de la Smala d'Abd-el-Kader*, de M. Horace Vernet.

Cette disposition ne peut être adoptée que quand on représente principalement des personnages, des animaux, et plus généralement des objets dont les formes n'ont pas entre elles une connexité géométrique certaine. Pour des édifices formant un ensemble, et qui devraient être assujettis à un même point de vue, l'obliquité des rayons extrêmes produirait dans les restitutions des déformations inacceptables.

Il est évident que dans ces tableaux la distance ne doit pas être fixée d'après la largeur de la toile. On peut la régler sur la grandeur des objets du premier plan, et la faire double, par exemple, de leur plus grande dimension, suivant une des deux règles de Léonard de Vinci.

---