

B i b l i o t h è q u e
des
**SCIENCES
HUMAINES**

**La Figure
et le Lieu**

**L'ordre visuel
du Quattrocento**

par

PIERRE FRANCASTEL

nrf
Éditions Gallimard

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© Éditions Gallimard, 1967.

A la mémoire de mes Parents.



PRÉFACE

Un système de signification

« Je suis à qui m'a compris. »

(MICHELET,
La Sorcière, L. I, VIII.)

Ce volume part de l'hypothèse fondamentale que la configuration matérielle d'une peinture ne reflète pas uniquement le souvenir des choses vues par l'artiste en fonction d'un ordre immuable de la nature, mais également des structures imaginaires. L'aménagement d'un champ figuratif à deux dimensions dépend, à la fois, d'un réseau de perceptions sensibles et des cadres problématiques de la pensée, communs à l'artiste et à ses contemporains. Les signes et les ensembles artistiques constituent des systèmes complets de signification parce qu'ils ne constituent point un cas d'application d'une sémiologie générale, mais laissent apparaître les mécanismes et la portée d'une fonction autonome de l'esprit.

Les générations qui nous ont précédé ont principalement aiguisé leur esprit sur des textes et sur des figures de géométrie. Elles ont concrétisé leurs logiques dans des rhétoriques et des algèbres — sans parler bien entendu des métaphysiques. L'âge des expérimentateurs n'est venu qu'en dernier lieu et il n'a pas encore créé un type aussi complet de systèmes globaux de signification. Il n'a manqué, bien entendu, ni d'architectes pour ordonner le cadre, toujours construit, de l'existence humaine,

ni de sculpteurs et de peintres pour le peupler de formes et de figures, ni de musiciens pour le doter d'espaces imaginaires sonores. Cependant, les artistes sont demeurés longtemps frappés d'une sorte de diminution, voire de flétrissure, à la fois parce que trop engagés dans la matière et parce qu'on se méfiait, à l'opposé, de leur capacité d'emprise sur les masses. Il leur fut plus malaisé qu'à tout autre de surmonter, en conséquence, les contraintes sociales. Le livre court sous le manteau; il répand des vérités dans les mémoires et disparaît. L'œuvre d'art reste. Une fois apparue, il est difficile d'en contrôler l'exacte portée. Elle informe les mœurs comme les pensées. Mais elle n'existe, en revanche, que si elle trouve la commande.

La véritable révolution de l'art au XIX^e et au XX^e siècle est venue du fait que les peintres surtout ont cessé d'être la main mise au service des autorités pour la diffusion des thèmes et des valeurs reconnus par la société. Non sans erreurs et sans heurts, ils ont su atteindre et intéresser des publics élargis. Non seulement ils ont été des premiers à poser les problèmes du réalisme et du collectif, mais, par un curieux paradoxe, ils ont été aussi des premiers à substituer à la description conventionnelle d'une nature-spectacle, constituée d'objets découpés *a priori*, l'analyse phénoménologique des réactions intimes de l'esprit ébranlé par la vue du monde extérieur, mais ordonnateur toujours orienté du champ mouvant de ses activités sensibles. L'art social, sorti du domaine de la caricature, et l'art abstrait, sorti de l'analyse impressionniste des données pures des sens, attestent conjointement l'existence d'une nouvelle phase de l'histoire des arts.

Or, il ne semble pas que les historiens et les critiques aient senti la profondeur de ce changement, soit pour appréhender le fait esthétique pur, soit pour réviser et pour élargir, à la lumière de cette nouvelle forme de l'expérience artistique, notre connaissance et notre interprétation traditionnelle des arts anciens et actuels. La critique et l'histoire de l'art demeurent des annexes de l'histoire, de la philologie, de l'histoire des littératures et des idées classiques. Tandis que les artistes se détachent, de plus en plus, du contenu — au sens ancien du terme —

et portent toute leur attention sur les moyens de l'art et sur leurs possibilités spécifiques d'expression et de signification, nous continuons à les juger comme de simples décorateurs, comme des amuseurs, ou au contraire comme des distributeurs de vérités reçues.

Toute tentative pour renouveler l'histoire de l'art et la critique exige, d'abord, de nous la prise de conscience de cette situation. Il ne peut y avoir d'histoire moderne des arts, et plus encore naturellement de sociologie des arts, si l'on se fonde sur des jugements de valeur, voire sur des interprétations soi-disant précises des œuvres conçues dans une perspective historique désormais dépassée. Nos prédécesseurs ont lu dans ces œuvres qui demeurent ce qui convenait à leur formation, à leurs connaissances, à leurs desseins. Il nous appartient de reprendre non les théories mais les œuvres dans nos propres perspectives, de les réinterpréter, de les relire si l'on veut. Or, nous ne pouvons valablement le faire que si nous suivons nous-mêmes la voie tracée par les artistes, aussi bien ceux du passé que nous interrogeons que ceux du présent qui nous éclairent sur les conditions générales de la production et de la conception de l'œuvre d'art.

Ce volume est écrit pour affirmer la nécessité de traiter les œuvres d'art — et spécialement les peintures — comme des objets de civilisation qu'on ne peut connaître et juger qu'après les avoir déchiffrés, c'est-à-dire confrontés autant avec leurs sources perceptives d'origine — souvent fort difficiles à reconstituer — qu'avec nos propres modes d'appréhension du monde extérieur et simultanément de la peinture elle-même. On ne peut connaître, et juger, d'un tableau, comme d'un texte, que si l'on possède un minimum de connaissances historiques et techniques. Comme un texte, un tableau doit être lu, déchiffré. Et il existe, pour guider cette étude, des lois, des méthodes encore très peu connues. La longue primauté de notre culture a été due au fait que, pendant des générations, nos prédécesseurs ont dépouillé des textes, sources presque uniques de l'histoire et de l'histoire de l'esprit. Le moment paraît venu où il nous appartient, dans ce domaine aussi, d'élargir notre information. Sans perdre, évidemment, de vue que, pour chaque forme d'activité de notre

esprit, les œuvres et les méthodes d'approche possèdent nécessairement leur caractère spécifique. L'analyse visuelle ne peut être conçue comme un cas d'application d'une méthode générale, elle ne peut se calquer ni sur la linguistique, ni sur la mathématique, ni sur aucune science née d'un mode d'activité également fondamental et permanent de l'esprit. Elle doit ainsi trouver sa place à côté des autres grandes disciplines en devenir de notre temps. Elle constitue un système d'interprétation non moins digne de notre attention que les mathématiques ou les physiques, les psychanalyses ou les linguistiques, si heureusement prospères depuis quelques générations. Il appartient, enfin, à la critique de rejoindre dans ce domaine les artistes qui ont été, eux, parmi les grands initiateurs d'un nouvel esprit.

En achevant, il y a quinze ans, la préface d'un ouvrage — *Peinture et Société* — consacré au problème de l'espace, je croyais pouvoir écrire assez rapidement un second essai complémentaire du premier et je l'annonçais même comme devant être consacré à l'étude des « Mythes politiques et sociaux du Quattrocento ». Il m'avait paru alors, en effet, qu'ayant montré comment, du xv^e au xix^e siècle, les sociétés occidentales avaient élaboré puis conservé dans ses lignes générales un système figuratif et intellectuel concrétisé, notamment, par un certain traitement privilégié de l'espace, il convenait d'étudier les raisons qui avaient dicté néanmoins à ces mêmes sociétés, pendant ce même laps de temps, certaines adaptations. Renonçant à prendre en considération les moyens autres que l'espace utilisés conjointement par les artistes — le temps, la couleur, le dessin —, j'avais donc cru qu'il conviendrait de mettre en lumière le rôle joué par certaines motivations imaginaires, acceptées aussi bien par les artistes que par la société, et en fonction desquelles la sélection s'était faite tour à tour parmi les moyens pour organiser les œuvres.

Dès que j'eus, cependant, commencé à inventorier des thèmes, à les classer, afin de mettre en relation des contenus et des formes, il m'apparut, très rapidement, que mon entreprise était mal conçue. Pour la raison, surtout, que les formes n'habillaient jamais exactement un contenu :

ou bien, le signe ne rendait compte que d'une partie du signifié; ou bien, au contraire, et simultanément, il lui ajoutait des sens; ou encore, il comportait des sens multiples. En aucun cas, il n'existait d'accord total, exact et stable entre les signes et les significations.

Renonçant, donc, à mon projet, je me suis demandé comment surmonter la difficulté et il m'a semblé qu'avant de mettre en parallèle des valeurs imaginaires et des techniques figuratives trop intimement unies pour être dissociées, il était nécessaire de démonter les mécanismes intellectuels suivant lesquels une peinture ne représente pas le monde sensible mais signifie. Les règles mobiles qui déterminent l'ordonnance d'un champ figuratif ne peuvent se confondre avec les mécanismes purement optiques de l'illusion; d'autre part, une image n'est jamais le strict substitut d'un concept ou d'une notion formés au terme d'une activité intellectuelle autre que celle de la pensée figurative. En bref, la mise en relation des moyens techniques et des représentations imaginaires exclut habituellement à tort, dans une société donnée, la considération objective d'une activité spécifique possédant, en soi, et sa réalité matérielle — puisqu'il s'agit d'œuvres — et sa fonction significative inassimilable à toute autre. D'où j'ai conclu qu'une nouvelle étude sur les rapports de l'art, de la peinture et de la société appelait une analyse méthodique de cette réalité à la fois concrète et imaginaire que constitue le *milieu visuel* où vit toute société et que reflète par privilège la peinture¹.

Aucun être vivant ne possède l'appréhension sensorielle ni intellectuelle du tout de l'univers. L'homme pas plus que les animaux. Or, il semble que nos civilisations, intellectualisées à l'extrême, aient perdu de vue, parmi les principales activités et les principaux systèmes qui orientent et justifient leurs conduites, celles qui dépendent immédiatement de la vue. Nous avons tendance à confronter une expérience globale et conceptualisée du monde extérieur avec les produits insuffisamment diversifiés de nos conduites opératoires. D'où il résulte que, pour la plupart

1. On trouvera une approche théorique et critique des thèses qui ont inspiré ce livre dans un ouvrage, *La Réalité figurative* (Paris, Gonthier, 1965), que j'ai dernièrement publié.

de nos contemporains — surtout cultivés, — l'art figuratif n'est qu'un instrument qui permet de concrétiser — et de communiquer — une expérience entièrement acquise avant toute élaboration des œuvres. Possédant une certaine représentation notionnelle du monde, les sociétés utiliseraient, pour la consigner dans des ensembles signifiants comme la peinture, la sculpture et l'architecture, des techniques de fixation qui ne transmettraient que des valeurs exclusives de toute activité autonome et véritablement créatrice. Les arts se trouveraient réduits à un rôle d'agents de communication; ils fourniraient un des systèmes, interchangeables, de diffusion d'une *information*.

Les arts figuratifs rendent, au contraire, possible la découverte par les individus comme par les sociétés de certaines relations entre les domaines du perçu, du réel et de l'imaginaire qu'aucun autre mode d'activité des sens ou de l'esprit ne permettrait d'atteindre ni d'exprimer. L'art est une des activités permanentes nécessaires et spécifiques de l'homme vivant en société. Il permet, non seulement, de noter et de communiquer des représentations acquises, mais d'en découvrir de nouvelles. Il n'est pas communication, mais institution. Il n'est pas langage, mais système de signification.

On verra apparaître, au fil de ces pages, un certain nombre de problèmes théoriques. Mais l'esprit de cet ouvrage n'est pas dogmatique. Ailleurs, dans des livres de méthode, j'ai déjà eu — j'aurai encore — l'occasion de m'exprimer sur le plan théorique. J'ai souhaité demeurer ici au niveau de l'étude historique — au plus près des faits. Je me refuse absolument à croire que la seule sociologie de l'art possible se situe au niveau des études statistiques en considération de notions hautement conventionnelles comme celles des besoins et de la consommation. Je crois, surtout, qu'avant tout débat théorique, il est indispensable d'établir un fait qui conditionne toute réflexion ultérieure : à savoir qu'il est aussi difficile de déchiffrer un tableau que de lire un livre.

Il ne viendrait à personne l'idée d'écrire ni de bâtir

des théories sur une langue qu'il ne connaît pas. Il semble tout naturel, en revanche, à beaucoup, de commenter des « images ». Le résultat est tout naturel; on ne saisit dans l'image que ce que l'on sait ou croit savoir; on la désarticule sans aucune considération de sa nature ni de sa signification. Et, naturellement, on conclut qu'elle n'apporte rien de plus que ce que nous aurait appris les sciences ou le langage. Pourtant, l'image n'est pas le concept, ni davantage le miroir fidèle du réel perçu. Comme les mathématiques, la pensée figurative délimite un domaine précis de nos activités intellectuelles; elle possède ses lois, elle a son évidence; mais elle réclame aussi une longue approche lorsqu'on veut découvrir toutes ses relations internes et avec le monde extérieur.

Comme les problèmes ouverts par l'étude des différents systèmes figuratifs ne sont pas moins vastes et divers que ceux que pose l'étude des langages ou celle des sciences, un coup d'œil à vol d'oiseau jeté sur le développement des arts figuratifs à travers l'histoire aurait été illusoire, ou tout au moins prématuré. La seule solution qui permettait de rendre manifestes les conditions de lecture de l'image consistait à choisir une période au cours de laquelle sont apparus des changements, c'est-à-dire une mutation. Il devient ainsi possible, en effet, de saisir le fait figuratif à la fois dans sa stabilité mise en cause et dans son devenir créateur.

Or, il m'est aussitôt apparu que l'Italie du Quattrocento, qui m'avait fourni jadis le point de départ de mes réflexions sur l'espace, était également un terrain privilégié pour cette étude des fonctions et de la structure de l'expression figurative dans un milieu donné. Il s'y produit, d'une part, une évolution en fonction de laquelle un système bien établi, celui du moyen âge tout entier, qui avait satisfait la société occidentale pendant sept cents ans, cesse de répondre aux représentations, aux modes de liaison, aux causalités du temps. On y assiste, en même temps, à l'élaboration lente d'un autre système de conventions qui, une fois codifié, vers les années 1500, servira, à son tour, jusqu'à nos jours, de cadre fixe à la pensée figurative de tout l'Occident. J'ai donc choisi d'étudier les conditions intellectuelles et techniques, c'est-à-dire sociales, de cette

mutation, en refusant de les considérer, suivant l'usage, comme explicables en fonction d'une évolution interne de l'art ou comme reflétant, au contraire, la pression d'une évolution mentale collective.

Il m'a paru, en revanche, inutile de poursuivre, ensuite, cette fois, comme je l'avais fait dans l'ancien volume, la démonstration théorique en examinant les circonstances où s'étaient amorcés, puis dans une certaine mesure actuellement déjà fixés dans le monde actuel, les termes d'une nouvelle mutation, quasi universelle, destructrice cette fois des cadres de la Renaissance. Dans la mesure où j'ai réussi, en effet, à montrer, par le cheminement des faits dans une période clef de l'histoire, le rapport qui existe entre les techniques figuratives et des significations, la démonstration est valable non pas pour rendre compte d'une seule mutation mais pour justifier une méthode d'approche d'un certain type de problèmes.

N'ayant pas jugé souhaitable de donner à ce livre une forme dogmatique et n'ayant donc pas tenté de présenter mes remarques dans un ordre systématique, il m'a paru beaucoup plus révélateur d'associer le lecteur à la recherche. Les points de vue théoriques surgissent d'eux-mêmes, au fur et à mesure des lectures d'œuvres que je propose. Il me semble que certains points de vue — les parcours imaginaires et les signes perdus, l'étendue mentale distinguée de l'ordre des configurations, le rôle des réseaux intersignifiants, la théorie des milieux visuels, la distinction de l'événement et de l'ordre hiérarchique des temps, le passage au Quattrocento de la voie anagogique aux mécanismes variés de l'illusion, l'assimilation de l'art à une conduite significative de l'esprit, la nécessité surtout de l'analyse visuelle comme mode de connaissance des œuvres d'art — peuvent être retenus comme possédant une valeur normative et comme de nature à orienter la recherche sur d'autres terrains concrets d'application. L'essentiel est, à mes yeux, qu'il soit établi que la seule façon de fonder une sociologie — et une histoire — de l'art consiste dans la prise de conscience du fait que toute œuvre figurative est un objet de civilisation dont on ne peut pénétrer la nature et dévoiler le rôle que par une confrontation directe de ses procédés et de ses fins, qui

ne s'identifient jamais avec des valeurs unanimement et immédiatement reçues par les contemporains.

Les mécanismes de la pensée qui rendent possible l'appréhension de l'image figurative ne sont pas ceux qui commandent la fonction linguistique. C'est une hypothèse, et gratuite, de penser que la langue constitue le mode de développement type de l'esprit, comme c'en est une de croire que le rôle de l'image soit de restituer telle quelle, par la projection sur un champ figuratif à deux dimensions d'une vision arrêtée, la présence de quelque fragment que ce puisse être de la nature. La grande majorité de nos érudits reste enfermée dans une conception générale de l'esprit suivant laquelle la peinture est une fenêtre ouverte sur le monde. Mais la très grande majorité de la société — et le succès de l'art moderne le prouve — est beaucoup plus sensible que les intellectuels aux valeurs plastiques ou figuratives. La grande difficulté vient du fait que les hommes vraiment capables de s'exprimer par la main concrétisant la leçon du regard le font entièrement, et parfaitement, par la peinture et non par le langage. Un pont peut-il être jeté entre les visuels et les verbaux — je ne dis pas les intellectuels, ni les rationnels à dessein, — c'est ce que l'on a tenté d'examiner dans ce livre.

On s'étonnera, peut-être, de constater des divergences de vue marquées entre les précédents ouvrages et l'actuel lorsqu'il s'agit d'apprécier la valeur de certains artistes. Je m'étais placé, dans *Peinture et Société*, au point de vue de l'espace et j'avais constaté, par exemple, que Masolino avait, dans le courant des années 1425-1428, utilisé bien plus complètement que Masaccio les recherches liées à la perspective linéaire. J'en avais conclu qu'il avait, tout compte fait, pesé davantage sur l'essor du Quattrocento. Au fond, bien qu'ayant observé l'impossibilité d'envisager la perspective linéaire comme la raison suffisante du renouveau de l'art de la Renaissance, j'étais demeuré attaché à la notion du caractère projectif de l'espace — et par là même de la peinture. Il me semblait encore que les artistes utilisent des procédés divers, parmi lesquels la perspective

linéaire ne joue qu'un certain rôle, afin de fixer sur une surface à deux dimensions, mur ou panneau, une vision, combinatoire mais homogène, du monde perçu par leurs sens. En approfondissant le problème, je me suis aperçu qu'on ne pouvait expliquer la « mutation » survenue dans l'art occidental au début du Quattrocento à partir de cette vue qui présuppose l'unité de l'image et surtout la soumission de la pensée figurative à des lois stables de la vision. Au moyen âge, en fixant des attributs, l'art concrétisait une Connaissance surnaturelle de l'univers; le temps est venu avec la Renaissance où il décrit une Nature, stable et dont les derniers principes coïncident, par hypothèse, avec le savoir et les conduites de l'homme occidental du moment; il est alors, avant tout, une technique de l'illusion. Lassé de ses succès, il s'efforce de nouveau, depuis un demi-siècle, de concrétiser, derrière des apparences trompeuses, des essences, en fonction d'une appréhension non plus rationnelle mais intuitive des valeurs. On verra comment, dans cette nouvelle perspective, l'invention décisive appartient bien ici à Masaccio, mais indépendamment des raisons habituellement invoquées. Masolino est, sans aucun doute, un artiste qui a, davantage que Masaccio, approfondi, développé les principes inclus dans la perspective linéaire suivant la voie qui devait, par la suite, s'affirmer comme la plus commune. Mais Masaccio a apporté tout autre chose : il a montré que le rapport de l'œuvre figurative à deux dimensions et de l'imaginaire n'exigeait ni l'unicité des méthodes proprement figuratives, ni une distinction absolue entre l'espace projectif et l'espace vécu. Aussi bien, ne manque-t-il pas d'exemples d'œuvres où règne, dans d'autres styles, la pluralité des lieux. Il s'agit pourtant, ici, d'autre chose. A la chapelle Brancacci, *Adam et Ève* ou le *Soldat* de César qui reçoit le tribut sont, à la fois, dans ce que Focillon appelait l'espace limite et dans l'espace milieu, c'est-à-dire à la fois dans l'espace de la composition et dans celui du spectateur. Mais ce n'est pas encore en cela que réside l'absolue nouveauté. Le signe de la mutation est dans le fait que Masaccio ne combine pas simplement une double technique qui remonte loin dans la tradition en vue de rendre plus variés les moyens de son œuvre. Il est dans le

fait qu'il puise parmi les procédés quasi éternels de la peinture pour rendre manifestes, dans le contexte de son époque, des valeurs indissolublement liées aux spéculations rationnelles de son entourage. Il utilise et la rhétorique médiévale qui juxtapose dans un temps abstrait les moments du récit dans le cadre clos d'une image, et la perspective linéaire qui établit le lien entre lui-même et la situation conventionnelle et arbitraire d'un spectateur, mais aussi la forme-couleur qui annonce Poussin et l'art moderne. Toutefois, son œuvre évite l'éclectisme, parce qu'il utilise tous ces procédés comme supports d'un nouveau mécanisme mental de représentation, celui-là même qui, durant plusieurs siècles, renouvellera la culture. De Giotto et de Lorenzetti à Masaccio, le moyen âge finissant avait déjà exprimé le rôle de la figure humaine comme instrument de la pensée figurative. Mais personne encore n'avait rendu manifeste le double aspect intérieur du rôle de l'homme, à la fois acteur et juge de sa propre aventure. Les grandes figures de la chapelle Brancacci matérialisent l'homme moderne, présent par son corps dans les événements historiques, mais ordonnateur, simultanément, de conduites et de représentations intellectuelles conçues à son échelle et génératrices d'une nouvelle aventure, d'une nouvelle problématique, de nouvelles conduites, de nouvelles relations entre la représentation non pas mythique mais utopique que l'homme se fait de son destin et la manière dont il se situe dans son entourage sensible. Sans rien renier des méthodes et des conclusions anciennes, on pense donc avoir atteint un niveau d'interprétation supérieur des œuvres figuratives et on croit aussi que ce réglage plus précis de l'analyse ne constitue pas un accident de parcours, mais une approche progressive, assez révélatrice des difficultés que soulève la lecture et surtout la transposition en langage d'un mode de pensée figurative.

Par l'art, comme par la parole et les techniques, l'homme, en le façonnant, concrétise un univers dont les dimensions correspondent à sa nature, dans les limites de sa capacité temporaire d'intervention rendue manifeste par des actes consécutifs à des représentations. Toute action, toute image feinte est créatrice de réalité. Une société n'applique pas une Vérité, elle la fonde.

Il se pourrait, un jour, *si fata sinent* comme disaient les Anciens, que je propose aux lecteurs un dernier mode d'approche des significations figuratives. Je me garderai bien, cette fois, d'en annoncer le thème! Pourtant, après l'ouvrage consacré à la démonstration du fait qu'une société fabrique son espace imaginaire, après celui-ci, qui veut établir la nécessaire difficulté de toute lecture et qui met en relief le rôle combinatoire d'éléments figuratifs dont l'unité et le sens n'apparaissent qu'en fonction d'une reconnaissance des modes de signification autonome de l'image, il reste à aborder de front ce problème même de l'image. C'est un mot piège, auquel chacun donne le sens qu'il veut. Je crois, dans une certaine mesure, que le présent travail aidera à dégager les traits pour ainsi dire extérieurs de l'image figurative, permettant de mieux comprendre comment elle est faite techniquement parlant. Mais, si l'on admet que des signes figuratifs posés sur un support à deux dimensions ne commencent à signifier que lorsqu'ils donnent un corps, une figure, à des rapports précis entre une matière tirée de la perception visuelle et des schèmes de pensée mobiles, inventés pour les besoins du temps et liés aux différentes activités mentales d'une époque, la question se pose non plus seulement des méthodes d'approche de l'image mais de sa fonction particulière parmi les autres activités institutionnelles de l'esprit. On revient ainsi, une fois de plus, au problème clef de toute sociologie de l'art : quels sont les éléments du passé comme du présent — connaissances pratiques et savoirs théoriques commandant la conduite de l'esprit — que l'art, et l'art seul, intègre dans des œuvres à un moment donné?

Préparé comme je l'ai dit par la publication de la *Réalité figurative*, j'ai souhaité que l'ouvrage actuel reste au plus près du déchiffrement des œuvres; qu'il invite le lecteur patient à me suivre dans l'approche progressive des thèses finales du livre. C'est une méthode que je compte reprendre pour présenter la fin de cette étude sur les rapports de la peinture et de la société. Mais il convenait de préciser les limites de l'ouvrage actuel. On se serait sans doute étonné,

PIERRE FRANCASTEL

La Figure et le Lieu

L'ordre visuel du Quattrocento

La place accrue des images dans notre société ne s'accompagne pas, jusqu'ici, d'une réflexion critique sur la nature du signe figuratif. On considère trop volontiers que les différents arts n'offrent que des procédés techniques destinés à fixer des représentations acquises en dehors d'eux, ce qui autoriserait à les étudier en fonction des théories à la mode de la re-présentation automatique du réel et de l'information.

L'auteur de *Peinture et Société* se livre ici à une pédagogie de l'œil en partant de l'étude d'un cas historique précis : le Quattrocento. Il examine le « milieu visuel », puis l'ensemble des conditions, sociales et mentales, qui, de Giotto et de Masaccio à Botticelli, Bellini et Giorgione, contribuent à l'écllosion d'un nouvel ordre visuel, d'une nouvelle géométrie de l'œil et d'un nouveau pouvoir d'association combinatoire des formes.

Ainsi se dégage l'idée que la peinture, loin de n'être qu'un doublet des langages, constitue un système autonome de signes conventionnels qui, de façon active et non passive, organise un champ déterminé et limité de l'expérience pour constituer un des modes permanents de la raison sélective.

Né en 1900 à Paris, Pierre Francastel soutient sa thèse sur *La Sculpture de Versailles* en 1930. Après un séjour de six ans à l'Institut français de Varsovie, il est professeur à l'Université de Strasbourg en 1936. Directeur d'études à la VI^e Section de l'École pratique des hautes études depuis 1948, il enseigne la sociologie de l'art. Il a organisé des colloques internationaux sur *L'Art mosan* (1953), *Les Origines des villes polonaises* (1960), *Utopies et institutions* (1963), *L'Urbanisme parisien au temps de Henri IV et de Louis XIII* (1966). Il est notamment l'auteur de *Peinture et société* (1951, 1965), *Art et Technique* (1956, 1964), *La Réalité figurative* (1965), *Histoire de la peinture française* (1967).

nrf

