

Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture au xvii^e siècle

Il ne s'agira pas ici de confronter, voire d'opposer les deux notions d'imitation et de trompe-l'œil, mais d'introduire la question du trompe-l'œil dans le champ immense de la *mimésis* picturale, c'est-à-dire de mesurer les enjeux du trompe-l'œil comme question, une question qu'il pose à la représentation en peinture et, cela, à travers quelques textes du xvii^e siècle français, et quelques images.

Le trompe-l'œil, comme question *de* ou *dans* la représentation de peinture au xvii^e siècle, qu'est-ce à dire ?

A vrai dire, le mot « trompe-l'œil » lui-même fait question, en histoire. A consulter les dictionnaires, la première occurrence, paraît-il, du terme, est de 1803. Il entre dans le Dictionnaire de l'Académie en 1835.

Au xix^e siècle, de Littré à Larousse, et encore aujourd'hui, on remarque de notables hésitations dans sa définition. J'en citerai deux. Voici la première : « Sorte de tableau où les objets de nature morte sont représentés de manière à faire illusion. » Le trompe-l'œil désignerait, ici, un sous-genre du genre de la nature morte, où la représentation en peinture des objets caractéristiques de ce genre, produiraient au regard une illusion dont il ne nous est pas dit en quoi elle consiste. La deuxième définition, à peu près contemporaine, est la suivante : « La peinture qui, à distance, donne l'illusion de la réalité. » Ici, l'objet de l'illusion est précisé, la réalité ; précisée aussi, si j'ose dire, sa condition : à distance. Mais, en revanche, son domaine se trouve singulièrement évanescant.

Même si nous quittons le terrain des mots pour considérer les choses et les concepts que les mots désignent, on est frappé par l'incertitude de ses frontières. Pour certains, relève du trompe-l'œil tout art dont l'imitation semble le souci majeur. Le trompe-l'œil ne serait donc que la fabrication, en face de la réalité, d'un « monde illusoire » qui ne se justifierait que par sa ressemblance avec elle : « Trompe-l'œil, toute la peinture — selon Malraux — lorsqu'à la fin du xv^e siècle elle renonce à la grandiose invraisemblance du sacré. » Trompe-l'œil, les procédés du vérisme psychologique de la mise en page photographique. Relèveraient du

trompe-l'œil — selon Yves Bonnefoy — toutes les conceptions et les facilités qui rendent un tableau capable d'émouvoir et d'édifier les foules. Trompe-l'œil, pour Michel Faré, une forme très particulière de nature morte : « Contre une planche feinte de bois veiné, des livres aux pages froissées, des gravures, des cartes à jouer, mais représentés de telle façon que le regard ne peut vaincre l'illusion. » Mais trompe-l'œil aussi, pour le même auteur, que les architectures feintes de Piero della Francesca, que les monuments illusoire de Véronèse et de Tiepolo, les bas-reliefs de faux-bronzes et de faux-ors, les décors de grisaille, les morceaux de virtuosité, les perspectives... Pour nous résumer, le trompe-l'œil serait donc à la fois un petit canton détourné du royaume de l'imitation, mais il serait aussi co-extensif à son immense domaine et peut-être, en fin de compte, le dépassement de la représentation par le simulacre de la réalité.

Le trompe-l'œil, comme question, c'est aussi le passage au substantif. Est-ce que tromper les sens, ou tromper les yeux, formule que nous rencontrons dans nombre de textes du XVII^e siècle français consacrés à la peinture en général, ou à telle ou telle œuvre en particulier, sont de simples synonymes de trompe-l'œil ? Pour évoquer, au début de cette communication, un des textes qui m'occuperont, je veux parler du *Songe de Philomathe* de Félibien (1666-1668), lorsque l'allégorie de la Peinture, dans ce texte, déclare : « J'expose des choses qui paraissent si réelles qu'elles trompent les sens. Je découvre mille sortes d'objets qui n'existent que par des ombres et des lumières et par le secret d'une science toute divine avec laquelle je sais tromper les yeux », parle-t-elle véritablement, avec Félibien, de trompe-l'œil ? De même lorsque Roger de Piles, dans son *Dialogue sur le coloris* (1673), affirme que la fin de la peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux, ou quand, dans son *Cours de peinture* (1699), il évoque un portrait de Rembrandt que le maître avait fait de sa servante « pour l'exposer à une fenêtre et tromper les yeux des passants », s'agit-il, dans un cas comme dans l'autre, de trompe-l'œil ? Devons-nous penser que seul le second en est un véritable ?

Question, enfin, que le trompe-l'œil pose à la représentation picturale elle-même. Ainsi, lorsque l'Abbé de Monville, dans sa *Vie de Mignard* (1730), raconte cette anecdote à propos du peintre : « Parmi un grand nombre d'ouvrages à fresques capables de faire juger, quoique peu considérables, de ce que l'on devrait attendre de Mignard à l'avenir, il avait peint pour s'amuser — je souligne — une perspective au fond de la maison où il logeait et il y avait représenté avec tant de vérité un chat qui guette une tortue cachée sous les feuilles que l'on dit avoir vu plus d'une fois les chiens séduits accourir, s'y blesser, et y laisser la trace de leur sang. » Ainsi, Dezallier d'Argenville, dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745-1752), décrivant, dans les jardins du Château de Rueil, une perspective due au peintre Jacques Rousseau qui « par sa beauté, attirait tous les amateurs. Elle était si naturelle que les oiseaux, voulant passer à travers les arcades feintes, se cassaient la tête. Si le peintre Zeuxis fut célèbre pour avoir peint une corbeille pleine de raisins que les oiseaux venaient becqueter, celle-ci mérite également notre admiration pour une imitation si parfaite de la nature. »

Même ainsi renvoyés à l'une des histoires fondatrices de la *mimèsis* picturale et un de ses mythes d'origine, nous pouvons nous demander si, en ayant conquis depuis la Renaissance la représentation de la réalité par l'organisation tridimensionnelle de l'espace sur le plan de représentation du tableau, l'artiste réalise le trompe-l'œil par excellence en figurant sur une toile avec un soin tout particulier le relief et la profondeur.

Pour en revenir à d'Argenville ou à de Monville, demandons-nous si le trompe-l'œil est seulement une imitation parfaite de la nature, tout en marquant notre question de cette réserve que sa perfection serait si parfaite que seuls les oiseaux et les chiens s'y tromperaient. Les spectateurs humains, eux, l'admirent seulement, sans s'y écarter ou s'y casser la tête, quoique leur admiration trouve le critère objectif de sa vérité et son bien-fondé, dans le fait même que ce sont les oiseaux et les chiens qui y cassent la leur.

Autrement dit, le fait même que Jacques Rousseau peigne selon une exacte perspective des arcades feintes à Rueil n'est pas en soi merveilleux, ni non plus Mignard à ses débuts et pour s'amuser, avec sa perspective, son chat et sa tortue, sinon que l'application des lois de la perspective et la distribution des jours et des ombres permettent au peintre de rendre compte des trois dimensions de l'espace naturel et du volume des objets, de les « imiter » parfaitement. Seuls les oiseaux et les chiens prennent cette représentation tridimensionnelle de l'espace et des objets pour de l'espace et des objets tridimensionnels mais, en s'y tuant ou en s'y blessant, ils découvrent au spectateur, qui ne s'y méprenait nullement par ailleurs, la puissance du dispositif de représentation mimétique.

Les traces de sang des chiens de Mignard, et les cadavres des oiseaux de Rousseau au pied d'un mur de peinture, ne laissent pas d'interroger la *mimèsis* picturale dans ses fins, ses moyens et ses effets, mais, si l'on peut dire, à ses marges, à ses bords. Celle-ci n'est pas pour le spectateur (la représentation picturale, j'entends) un leurre, mais pour l'animal. Cette puissance de leurre, toutefois, confirme par le fait brutal qui concerne l'un, les plaisirs esthétiques, voire esthètes, qu'elle donne à l'autre. La mort avec le trompe-l'œil rôde sur les bords de la représentation de peinture, mais pour en être, sinon expulsée, du moins contrôlée, voire maîtrisée par le dispositif.

Toutefois, à lire de près ces deux anecdotes que je viens de citer — et il en est d'autres, nombreuses, du même genre — à les lire avec toute l'attention théorique qu'elles méritent, l'effet de leurre et de mort qu'elles évoquent, au sens où l'on évoque et conjure à la fois les spectres et les fantômes, relève de deux ordres assez différents. A propos de Mignard, cet effet renvoie non à l'œuvre peinte à fresque, au fond de sa maison, mais à un objet qui est partie de cette peinture : le chat immobile, guettant la tortue cachée sous les feuilles. A propos du peintre Jacques Rousseau, il renvoie à la perspective d'arcades creusant son illusoire profondeur au fond du parc de Rueil. Dezallier d'Argenville marque discrètement sa différence d'avec la corbeille de raisins de Zeuxis : à l'origine de la peinture les oiseaux venaient becqueter la grappe feinte ; avec Rousseau, ils cherchent à passer à

travers le plan du mur vers le fond que la peinture, par ses merveilleux moyens, y a ouvert. Dans le cas de Mignard, comme pour l'œuvre mythique de Zeuxis, le leurre n'opère les pièges de sa puissance que sur un fragment de la représentation de peinture, la peinture d'un animal tapi dans l'immobilité de la chose. Et nous sommes renvoyés à la définition que je citais au début, du trompe-l'œil comme cette sorte de tableau où des objets de nature morte sont représentés de manière à faire illusion. Dans le second, c'est l'œuvre totale, dans sa construction même, qui l'institue comme représentation de la nature, précisément dans la construction de l'espace représenté par la perspective légitime, et dont la représentation de l'architecture est à la fois la figure la plus prégnante et le moyen le plus efficace, c'est l'œuvre comme représentation, qui piège les oiseaux par son espace même ; le ressort du piège étant la neutralisation du plan du mur — nous reviendrons sur ce terme. Et nous voilà renvoyés à l'autre définition du trompe-l'œil : la peinture qui, à distance, donne l'illusion de la réalité.

C'est donc cette question du trompe-l'œil comme question, que je voudrais suivre dans le domaine de la représentation, de la représentation picturale mimétique, en balisant mon parcours par quelques textes philosophiques et esthétiques classiques.

Tout d'abord, je vous dois quelques explications sur l'usage que je fais, et que ces textes font, du terme de représentation, d'imitation et de ressemblance.

→ Un premier texte, *La Logique de Port-Royal* (1662-1683) : pourquoi ce texte ? *La Logique de Port-Royal* qui résume, comme vous le savez, toute une histoire de la sémiotique en Occident, parachevant dans le champ de l'épistémè cartésienne la tradition augustinienne, définit la structure signifiante par la représentation. L'idée représente la chose pour un esprit, et le signe est la représentation de cette idée pour les autres esprits. Cette représentation de représentation est la signification du signe, d'autant plus vraie qu'elle est plus exactement adéquate à l'idée et, par là, à la chose ainsi signifiée. Son idéal — et nous entrons par là dans notre problème — pour ne pas dire son idéalité, est de s'effacer, transparente, devant la chose. Si toute la structure signifiante consiste donc dans un dédoublement, dans une duplication, à cette duplication, à ce dédoublement, est exactement contemporaine une substitution constitutive *ipso facto* d'objectivité de la chose au signe, une réduction du signe à la chose : tel est l'objet fondé en vérité. On peut s'interroger sur cette deuxième opération qui semble annuler la première. La réponse réside dans la fonction du signe et de la représentation, assurer la communication des esprits dans l'être et dans la vérité. Autrement dit le signe comme représentation est fonctionnel. Sa fonctionnalité définit sa structure objective comme l'objet, à l'inverse, manifeste sa structure dans la représentation de signe, c'est-à-dire dans sa fonction.

Par là même, dans cette réversibilité où se fonde leur communication, s'instaure une communauté d'esprits, transparente à elle-même, une socialité rationnelle. Telles seraient, pour aller à l'essentiel, la structure et la fonction du signe de langage, en vérité. L'on comprendra que cette théorie représentationnelle

du signe qui, soit dit en passant, n'a à peu près rien à voir avec la théorie saussurienne du signe, traverse allègrement les apories de la *mimésis*, dans la mesure même où la transparence de la représentation lui assure d'emblée sa dimension transitive. La représentation, c'est représenter quelque chose. La représentation porte, d'emblée, un effet d'objet.

Toutefois, cette substitution de la chose et du signe, caractéristique du signe-représentation en général, est un processus orienté. Il peut, certes, s'effectuer du signe à la chose et avoir ainsi cet effet d'objectivité dans l'universalité rationnelle du discours de connaissance, mais aussi de la chose au signe et, dès lors, les signes se substituant aux choses, et la représentation à l'être, le monde des signes s'autonomise pour se déployer en écran à l'univers des choses, monde d'autant plus trompeur qu'il en est l'imitation visible ; un monde où, à l'universalité objective de la connaissance vraie se construisant progressivement dans le discours rationnel du savoir, se substitue l'infini subjective des désirs singuliers, liés entre eux par leur accomplissement toujours différé dans les plaisirs variés de l'imagination et de la sensibilité. Une autre société se développe ici dont la valeur essentielle est — pour employer le langage de St Augustin — non plus *uti*, l'usage des signes, mais *frui*, la jouissance, et ses valeurs de plaisir, en perpétuel défaut sur sa réalisation. On aura reconnu ici un des thèmes familiers de la pensée augustinienne et janséniste, mais l'on aura reconnu aussi dans leurs excès et leurs insuffisances, les puissances et les pouvoirs de la *mimésis* picturale : la représentation-image, à la fois autosuffisante et ornementale, l'image de tromperie pour laquelle les apories de la *mimésis* s'évanouissent à la mesure de l'effacement de sa relation référentielle à l'objet. Mais elle pervertit également par ses effets sur la sensibilité et l'imagination, l'autre dimension de la représentation : tout signe se présente représentant quelque chose ; tout signe redouble, réfléchit l'opération de représentation dans sa présentation même : dimension réflexive, se présenter représentant. Tout signe a un effet de subjectivité, tout signe a un effet de sujet. Il peut le constituer en *ego cogitans*. Mais certains signes peuvent aussi, et surtout, et uniquement, avoir un effet sur le sujet, le constituer en Moi pathétique, en Moi de jouissance.

D'un côté donc, le signe de langage, dans la pureté idéale de son fonctionnement structural ; de l'autre, le signe d'image dans l'autonomie terriblement effective de son pouvoir mimétique perpétuellement actif. Naturellement, cette opposition est par trop schématique.

Le discours de vérité, pour devenir persuasif, peut viser à la délectation de son auditeur et à la mise en mouvement de sa sensibilité, en imitant par ses moyens spécifiques les mouvements du désir, en les mettant en mouvement et en les accomplissant dans la belle forme : se déploie alors le grand champ des figures de langage dont les logiciens que je cite, qui se souviennent d'avoir été d'éloquents prédicateurs, produisent la description normative, sans nullement les exclure, et dont le comble serait l'hypotypose et l'harmonisme, dites figures de style par imitation. « L'une peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un récit, d'une description, une image,

un tableau, et parfois même une scène vivante », comme s'il pouvait y avoir des discours qui, en tant que discours, seraient des trompe-l'œil ; l'autre où, « par le choix et la combinaison des mots, la texture et l'ordonnance de la phrase et la période, ton, son, nombres, chutes, repos, et autres qualités physiques, le discours a cette vivacité qui enflamme l'âme au point de lui faire voir comme présentes ou comme réelles des choses très éloignées et même purement fictives. » Ce sont très précisément ces figures qu'évoque Poussin à la fin de sa lettre du 24 novembre 1647, sa fameuse lettre sur les Modes, à propos du poème de Virgile, quand il écrit : « Le poète accommode le propre son du vers avec de tels artifices que proprement il semble qu'il mette devant les yeux, avec le son des paroles, les choses desquelles il traite. » Et c'est ce modèle-là que Poussin se propose de réaliser dans la deuxième série des Sept Sacrements.

Mais, à l'inverse, l'image de tromperie peut, par ses moyens spécifiques, faire connaître l'essence de la chose, sa vérité structurale et c'est par là qu'elle retrouverait sa légitimité, et sa puissance, sa justification. Car « la pureté du langage, le nombre des figures, sont tout au plus dans l'éloquence ce que le coloris est dans la peinture, c'est-à-dire que ce n'en est que la partie la plus basse et la plus matérielle, comme les peintres remarquent que ceux qui excellent dans le coloris n'excellent pas ordinairement dans le dessin ; ainsi ceux qui sont intelligents dans la peinture estiment infiniment plus le dessin que le coloris ou la délicatesse du pinceau. » Le dessin, sorte de visible invisible de la représentation de peinture, est ainsi la vérité rationnelle de la *mimésis* picturale, par opposition au coloris visible, deux fois visible, qui lui apporte sa puissance de séduction et de plaisir.

C'est pourquoi il n'est pas sans intérêt pour notre problème de remarquer que la théorie représentationnelle du signe en général obéit à un double modèle : iconique d'une part, scriptural de l'autre. Il est frappant de constater que lorsque les logiciens de Port-Royal veulent donner une illustration de la distinction que nous venons schématiquement de produire ici, du signe-image et du signe de langage, du signe naturel et du signe conventionnel, c'est l'image d'un homme dans le miroir qui est le paradigme du signe naturel, et le mot écrit, celui du signe conventionnel. L'image d'un homme dans le miroir renvoie à un des mythes d'origine de la peinture : Narcisse se mirant dans l'eau calme d'une fontaine, et c'est le modèle du portrait que les théoriciens du signe représentation offriront aux lecteurs, lorsqu'ils légitimeront que l'on puisse *parler en figure* sans le déclarer explicitement : devant le portrait de César, on a le droit de dire « sans préparation et sans façon que c'est César ».

Le modèle du portrait exemplifie la dimension réflexive du signe. Tout signe qui entretient avec l'être dont il est le signe un rapport visible, un rapport de ressemblance, de rapport mimétique, tout signe, dans le moment même où il rend présent, par imitation et ressemblance, un être absent, redouble et réfléchit l'opération de représentation. La représentation de cette opération, comme étant le fait d'un sujet de représentation, est particulièrement évidente avec le portrait :

le Je se présente à soi-même comme Moi, dans le signe qui le présente. Rapport visible, relation mimétique.

Le portrait de César, cas particulier de l'image reflet d'un homme dans le miroir, est-ce si certain ? Dans le texte charmant auquel j'ai déjà fait allusion, *Le Songe de Philomathe* de Félibien, l'Allégorie de la Peinture racontant sa généalogie, évoque la mimétique naturelle du reflet : « Les divinités des eaux, considérant mes peintures avec plaisir — c'est-à-dire les choses du monde, les choses colorées du monde — en ont voulu faire des copies, et elles y ont si bien réussi que vous voyez avec quelle facilité elles savent faire un tableau. Les nymphes des rivières, des lacs et des fontaines — dont l'humeur est plus douce et plus tranquille que les torrents et les fleuves — ont pris un si grand plaisir dans cette occupation, qu'elles ne font autre chose que représenter continuellement ce qui s'offre à elles. Mais, lorsqu'elles avaient fini mon portrait — c'est l'Amour qui parle — je ne pouvais le tirer de leurs mains, et même, sitôt que je m'éloignais, elles effaçaient ce qu'elles avaient fait pour mettre une autre chose à la place. » La Peinture, à la demande de Jupiter, revient sur terre pour apprendre aux hommes tout le travail — et j'insiste sur le terme — et toute la science, toute la théorie et toute la pratique de la peinture, et c'est alors que le Portrait naît. « Je faisais voir aux amants la personne qu'ils aimaient, quoique absente, et j'en figurais des images, non pas semblables aux portraits qu'écrivit la Poésie, que chacun peut considérer à sa fantaisie et se représenter comme il lui plaît — dans toutes les images intérieures, subjectives qu'un portrait en poème peut produire —, mais des images — et je souligne ici — des images véritables où la nature semblait avoir formé une seconde personne. »

L'amant reconnaît sa maîtresse dans le portrait qu'il en reçoit. Il s'écrit, comme Saint-Preux dans une lettre célèbre de la *Nouvelle Héloïse* : « C'est Julie ! » Et, semble-t-il, Arnaud et Nicole de même devant le portrait de César : « C'est César ! » De même, est-ce bien sûr ? Le choix de l'exemple est révélateur : en 1683, un portrait de César et non pas un portrait de Louis XIV. Qu'est-ce qui les autorise à dire le nom ? Le rapport visible ? Mais comment l'acte de nommer le portrait par le nom de celui que le portrait représente peut-il être un rapport visible, c'est-à-dire de ressemblance et d'imitation entre le portrait et celui qu'il représente ? « Nous nous servons du nom de la chose, écrivent les logiciens, pour marquer le signe, comme lorsqu'on appelle un tableau d'Alexandre du nom d'Alexandre. » Ce rapport visible ne peut être celui mimétique de copie ou de ressemblance puisqu'il s'agit, justement, en 1683, de César et d'Alexandre. Aporie de la *mimésis*, mais que le nom résoud en vérité.

Ce rapport mimétique, certes, peut s'entendre du rapport des portraits de César entre eux, en ce sens qu'ils se ressemblent, mais je ne pourrai jamais attester cette ressemblance par l'original des portraits. Ou bien je dirai de ce portrait unique et singulier d'un individu que c'est celui de César car le nom de César est en quelque façon inscrit sur le portrait. Le portrait de César, c'est en fait un César en

portrait, où César est non pas le nom du modèle du portrait, mais le nom du portrait du modèle.

Nous retrouvons ici (fig. 1) les signes de langage et, avec eux, les valeurs du trait, du tracé, de l'inscription insistent. En ce sens, le portrait tiendrait à la fois de l'image d'un homme dans le miroir et du nom inscrit, moins au titre d'une opération théorique dont nous avons noté le caractère douteux (le portrait de cet homme est comme son nom visible, son signe naturel, et le nom propre de cet homme est comme son portrait écrit, son signe conventionnel) qu'au titre d'une opération d'inscription, de dessin et d'écriture. Et il n'est pas sans signification, à la fois sémiotique, historique et philosophique, de noter que ce qui est ici inscrit ou écrit à la marge du tableau, n'est pas le nom du modèle, mais son âge, soixante-deux ans, à la date de sa mort, 1643, alors même que le modèle est représenté vivant. La mort, disais-je, rôde sur les marges de la représentation.

Nous rencontrons donc ici un nouveau paradoxe au moment même où nous pensions voir se dénouer une des apories de la *mimèsis* picturale : portrait comme signe de représentation n'acquiert sa fidélité et sa vérité, sa dimension transitive, que dans un certain rapport à la mort qui, justement, le délie de sa référence, de sa transparence, pour lui donner sa définitive opacité de Moi singulier, dimension réflexive. Et c'est, sans doute, dans ce paradoxe que le peintre de Port-Royal met en question la représentation mimétique de peinture au moment même où il l'accomplit le plus parfaitement.

C'est précisément sur ce point que pourrait intervenir la question du trompe-l'œil dans l'écart ouvert, par les textes, entre l'effet majeur de la représentation picturale comme tromperie des yeux, et ses définitions normatives comme exposition de la vérité de l'idée de la chose. Revenons donc à ce *Songe de Philomathe*, et citons à nouveau deux passages du discours de l'Allégorie de la Peinture : « Je fais, par une agréable et innocente magie, que les yeux les plus subtils croient voir dans mes ouvrages ce qui n'y est pas. Je fais paraître des corps vivants dans des sujets où il n'y a ni corps ni vie. Je représente mille actions différentes et, partout, on dirait qu'il y a de l'agitation et du mouvement. Je découvre des campagnes, des prairies, des animaux et mille autres sortes d'objets qui n'existent que par les ombres et les lumières et par le secret d'une science toute divine avec laquelle je sais tromper les yeux. » Elle continue : « Si je m'applique à observer tout ce qui se présente à moi, c'est afin de ne rien imiter qui ne soit vrai. Il ne faut qu'avoir des yeux pour connaître la vérité de ce que je montre. Ce sont mes ouvrages qui parleront pour moi... Je vous laisse donc, dit-elle à la Poésie, ce langage sublime et ces expressions extraordinaires dont votre père Apollon se sert lui-même pour faire ses réponses ambiguës où l'on ne comprend rien. Imitiez-le, ma sœur, et abusez le monde par vos portraits. Pour moi, je ferai toujours voir les choses telles qu'elles sont. » Entre « tromper les yeux » et « faire voir les choses telles qu'elles sont », il est vrai que la Peinture avait développé tous les principes qui régulent le travail du peintre, les moyens qui permettent de les mettre en œuvre, principes et moyens qui dénouent en quelque sorte la contradiction entre



1.
Philippe de Champaigne,
L'Abbé de Saint-Cyran,
musée de Grenoble.



Détail

tromperie et vérité. En un mot — qui est celui, célèbre, de Cézanne — l'art doit à l'homme spectateur la vérité en peinture, et la peinture dit cette vérité par son effet sensible : la tromperie des yeux.

Manière de distribuer les jours et les ombres pour donner du relief aux corps représentés sur la surface plate du plateau, tel est le premier geste du peintre selon Félibien : illusion du relief sur le plan, moyen d'une parfaite imitation, mais qui est subordonné à une attention exacte et à une connaissance rigoureuse des choses. « Je dis aux hommes de quelle manière il faut regarder les objets, et leur fis comprendre de quelle sorte les choses paraissent plus ou moins grandes à la vue. Je leur appris à connaître que la beauté vient de la proportion des parties, tout cela ne visant que cette seule fin de représenter la beauté et les grâces mêmes qui se trouvent dans chaque chose. » Autrement dit, et pour résumer tout ce savant édifice de principes et de règles, de moyens et de procédés, de buts et de fins de l'imitation, la représentation dans tous ses états, dans tous ses effets, n'a pas pour effet de nous faire prendre une illusion pour une réalité, mais de nous faire savoir quelque chose sur la position du sujet moderne, pensant et contemplant le monde, de nous instruire de nos droits et de nos pouvoirs sur la réalité des objets comme sujets théoriques de vérité.

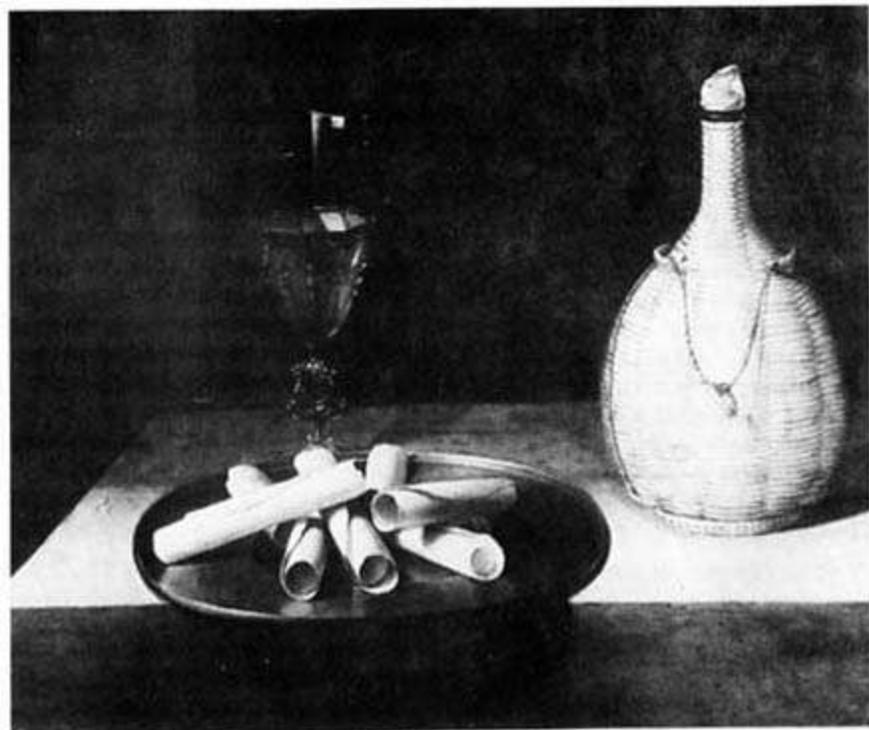
Or, le trompe-l'œil est en quelque sorte le comble de la représentation, et c'est par là qu'il en est la question. Le trompe-l'œil, c'est là le sens précis du mot « comble », est ce qui se tient encore dans la mesure de la représentation tout en dépassant le bord. Il se joue sur la limite de sa construction, en un lieu qui n'est pas encore hors d'elle, mais qui n'est plus tout à fait en elle. Il est, dirais-je, son excès interne, l'emballage du dispositif, comme si la représentation fonctionnait, en ce point, à trop forte puissance. Le trompe-l'œil, en ce sens — et je suis très précis ici — constitue une expérimentation de la représentation de peinture sur elle-même, une expérimentation picturale de la représentation de peinture sur elle-même, où elle pousserait si loin son intention mimétique, ou accomplirait si parfaitement sa capacité transitive — représenter quelque chose — que sa dimension réflexive serait en quelque sorte effacée ou, plus précisément, que le sujet de représentation en serait interdit dans tous les sens du terme, où, en un moment, en un lieu du tableau, tout se passerait comme si la chose même était là, présente, en peinture. Ou, pour reprendre la problématique du signe-langage et du signe-image que nous avons esquissée, le signe-image obéirait au processus caractérisant le signe de langage, s'effaçant dans la chose signifiée, à cette différence près — qui est capitale — qu'en l'espèce, la chose signifiée n'est pas le concept, l'idée, mais la chose même.

Autrement dit, la question du trompe-l'œil serait l'interrogation de la représentation par la représentation même. Le jeu de cache du signe représentant serait tel que, loin de faire reconnaître dans le signe la chose qu'il représente, la chose signifiée annulerait son représentant pour apparaître elle-même comme chose dans le tableau.

Le surgissement de la chose — je ne dis plus l'objet — dans le simulacre de sa présence réelle, manifesterait alors, eu égard au champ historique de la rationalité moderne, c'est-à-dire de la représentation, sans même que cette manifestation reçoive son nom « trompe-l'œil », sans même que l'événement de ce surgissement soit saisi autrement que comme un jeu plaisant sur les marges de la *mimésis* ou à son comble, ce surgissement de la chose manifesterait le retour d'un reste, la poussée d'un excès que le dispositif de représentation ne cesserait de tenter de maîtriser et qui se présenterait, à l'époque classique, ou au titre d'un ornement décoratif, ou dans le genre le plus humble de la peinture, la nature morte, comme une sorte de sublime minimal dans les codes, les règles et les normes du « système représentatif ».

Je terminerai sur deux exemples : il s'agit, avec le premier du célèbre *Dessert de gaufrettes* de Baugin (fig. 2).

2. Baugin, *Dessert de gaufrettes*, Musée du Louvre.



On pourrait, pour décrire ce tableau, reprendre tout ce que l'allégorie de la Peinture disait de sa science toute divine dans *Le Songe de Philomathe*, non seulement l'exacte manière de distribuer les jours et les ombres pour donner du relief aux objets, non seulement l'art de composer les couleurs, non seulement l'attention précise du regard aux choses, mais aussi la connaissance que la beauté vient de la proportion des parties, mais aussi la compréhension « de quelle sorte les choses paraissent plus ou moins grandes à la vue, afin que d'en représenter une image véritable où la nature elle-même semble avoir formé sa parfaite représentation. » La rigueur austère de la géométrie qui organise l'espace représenté se conjugue à la saveur visuelle des matières et à l'harmonie des couleurs et des formes. Peinture d'humbles choses, mais dont la densité d'être, la plénitude, semble, par leur contraste, être suspendue hors temps. Et, cependant, en un point, en un lieu du tableau, et à un moment du regard, un signe, peut-être plus ou moins qu'un signe, fait signe au regard pour travailler la démonstration optique et géométrique et ses effets visuels, la démonstration véridique des choses dans la fiction de la peinture.

L'assiette d'étain qui porte les gaufrettes (et, soit dit en passant, le nom du tableau) est posée sur une table, à son bord, un bord qui parcourt la partie inférieure de la toile où le cadre interrompt à droite sa continuité, et à gauche, de la nappe inscrit un pli qui vient se loger dans l'angle inférieur gauche de son cadre. Ce petit triangle aigu est important, car il donne à l'œil, sans que celui-ci y prête garde, au regard, sans qu'il y pense, l'exacte mesure de la distance entre la table, sa nappe et, ce que je nommerai le plan de représentation, ce plan, dont l'innocente et agréable magie de la *mimèsis* picturale a établi la transparence afin que le regard puisse entrer dans le monde des apparences vraies du tableau, ce plan qui est une des limites théoriquement infrangibles du dispositif de la représentation et une des conditions à la fois esthétiques et scientifiques de sa constitution. L'assiette se projette en avant, la lumière souligne d'ombre cette avancée. Elle se projette vers notre œil, à la rencontre de notre regard et peut-être de notre goût, au point d'excéder le plan de représentation par un de ses bords, pour pénétrer dans notre espace réel de vision. Dès ce moment, l'assiette de gaufrettes tend à substituer à sa propre image, transparente, allusive que nous attendions du « peintre de la réalité », l'opacité de sa présence : un moment, un fragment de trompe-l'œil, effet de présence, le comble de la représentation. En effet, il n'est point alors senti comme imitation ou reflet. En ce point-là, il ne renvoie qu'à lui-même. En ce point-là, le tableau moderne excède ses règles et sa loi, en les retournant contre elles-mêmes, par leurs moyens propres.

Le déjeuner de gaufrettes, par ce qui apparaît étranger et familier à l'œil, par une partie d'un de ses objets représentés, est dès lors globalement investi, moins peut-être par la présence des objets que par la poussée tranquille, la puissance illimitée de la chose dont la poussée hors plan de l'assiette d'étain serait à la fois le signal et la manifestation. Par son excessive ressemblance d'apparence peinte, l'assiette délie la forme peinte de sa référence à l'assiette réelle qu'elle représente

pour la muer en apparition d'une inquiétante familiarité. Aussi loin que le simulacre de la chose et avec lui, l'effet de présence dans le trompe-l'œil n'apparaissent ici ou là que pour pervertir ou violer les règles du jeu représentatif, ici ou là, il les accomplit *presque trop bien* en les portant au comble de leur fonctionnement, induisant alors le soupçon que la représentation, la théorie moderne de la *mimèsis*, n'aurait d'autre fonction que de dissimuler, de contrôler l'inquiétante familiarité des choses dans l'univers de la fiction.

Le deuxième exemple (fig. 3) nous permettra de faire retour à Port-Royal et à la théorie représentationnelle du signe, tout en offrant à la méditation quelque chose comme le comble et l'envers du trompe-l'œil.

Il s'agit d'une des « Véronique » attribuées à Champaigne. J'attire votre attention sur un trait singulier : la toile, c'est-à-dire le voile de Véronique, sur laquelle s'inscrit la Sainte Face, est tenue dans les angles supérieurs du tableau par deux éléments d'un châssis de bois peint et feint (il y en a deux autres dans les angles inférieurs), à partir desquels le voile ou la toile flotte librement : châssis feint et peint, précisément le revers du tableau que, nous, spectateurs, ne verrons jamais, qui nous restera à jamais invisible, refermé sur le défaut de la présentation de ce qu'il représente.



3.
Le voile de Véronique,
attribué à Philippe de
Champaigne, musée des
Beaux-Arts de Caen.

Le tableau qu'en revanche nous voyons et contemplons, est la fiction, la feinte de son revers, de son cadre et de son châssis. Nous sommes donc, par les marges et les bords de l'œuvre, conviés à contempler l'invisible de toute représentation, c'est-à-dire d'abord son support matériel et, plus précisément, la charpente de bois sur laquelle elle est bâtie. Mais la toile, en son verso, manque. Seul un châssis est peint sur fond de nuit et, à la place de la toile manquante, le voile avec ses plis gonflés et tombants en tuyaux et volutes qui, bien évidemment, frôle, effleure et parfois excède un peu le plan de la représentation.

Le voile de Véronique, le tissu de toile de la « Vera Icona », est le trompe-l'œil d'une toile, de la toile de la représentation de peinture, *mais à son revers* : trompe-l'œil de la face invisible de la *tavola* représentative, de la face invisible de la *mimēsis*, comble de la *mimēsis*, mais négatif. Et, sur le voile de Véronique, la Vera Icona, la Sainte Face, qui s'y est imprimée, mais qui n'est pas peinte ou feinte, qui s'y est inscrite lors d'une séquence célèbre de l'histoire de la Passion ; qui n'est pas donc sur la toile mais dans le voile, tissée dans son tissu. Or, vous le constatez, le trompe-l'œil du voile avec ses plis en excès de bord du plan de la représentation, n'affecte en rien le visage qui est en elle. Il est en elle, mais hors d'elle, avançant au-delà, entrant tout entier dans l'espace de vision comme vision du spectateur : celui-ci, dès lors, ne regarde plus, ne contemple plus, mais est saisi, j'allais dire interdit par l'apparition, comme fixé, épinglé par le regard de Jésus, Vraie image, image de la vérité, *et trompe-l'œil*, ou plutôt, monstration de la vérité de l'image et l'image de la Vérité même *par* le trompe-l'œil de peinture, un trompe-l'œil de trompe l'œil de trompe-l'œil ; un trompe-l'œil à la troisième puissance, mais où chaque degré de puissance ne s'exerce que pour nier ou neutraliser celui qu'il domine et où, du même coup, l'imitation représentative ne s'institue que pour s'annuler par son parfait accomplissement. La *mimēsis* ouvre par le trompe-l'œil un espace qu'elle déserte, dont elle est exilée, afin qu'elle devienne une des plus prégnantes figures, un des signes les plus forts du sacré.

A la fois infiniment proche de l'assiette, et infiniment distant d'elle, dans les deux cas, le trompe-l'œil s'épuise dans ses effets dont le simulacre de présence réelle n'est que la somme. Dans les deux cas, ce n'est plus l'objet qui est en représentation sur la toile, mais la chose même, intransitive, suffisante à soi, *étonnante*. Le beau mensonge de l'apparence est devenu troublante hallucination ; la belle image, fantôme ; la représentation, évocation quasi magique. Mais, alors que l'objet en trompe-l'œil de la nature morte, un fragment d'assiette, une goutte d'eau, une mouche, une feuille de papier, etc. reconduisait notre regard au geste de toucher, et la contemplation de l'œil à la perception de la main pour nous livrer, en-deçà de l'objet et de sa représentation, à la chose, dans la *Véronique*, c'est un visage qui renverse notre « voir » en un « être vu », où la représentation mimétique devient, si l'on peut dire, tout entière. Méduse, angoisse et sidération, où vous reconnaissez l'irrésistible intrusion du sacré.

Les deux trompe-l'œil que nous venons rapidement d'évoquer s'opposent, plus précisément encore, en ceci qu'ils questionnent, ou expérimentent picturale-

ment les deux dimensions de la représentation mimétique que j'ai nommée réflexive et transitive. Du même coup, ils en exhibent les conditions de possibilité et de légitimité, celles-là même que toute représentation présuppose. Ils mettent, si l'on peut dire, les fondements à la surface.

L'assiette de Baugin, par la poussée de sa forme peinte hors plan, montre l'espace de présentation ou de réflexivité de la représentation de peinture, par la peinture d'une chose qui, tout en restant prise « réellement » dans le dispositif de la représentation, entre plan et support, apparaît l'excéder de sa fiction dans le réel même. Et c'est le réel qui, alors, devient fiction.

La *Véronique* de Champaigne exhibe, présente la surface du tableau qui n'est ni son support ni le plan de représentation, support que la peinture cache par l'épaisseur de ses couches et de ses revêtements, plan que les objets qu'elle représente dans leur relief neutralisent comme diaphane. La Sainte Face joue l'effet de sa présence sur le bord de la limite, entre bord et rebord, dans un intervalle presque plat qu'elle vient occuper, non pas comme tête, ni même à proprement parler comme visage, mais précisément comme *face*, face en excès, sur-face, hyperface, dont le regard, captant celui du spectateur, le transforme en adorateur écrasé par la transcendance.

Si la première rejoue dans la représentation moderne mimétique, un des gestes originels de la peinture — celui de Zeuxis peignant une grappe de raisins —, la seconde répète et déplace la réponse non moins originelle, non moins mythique, à Zeuxis, le geste de Parrhasios peignant une toile recouvrant un tableau invisible, mais il la transmute en ce qu'il donne à cette toile qui aveugle le tableau, qui aveuglait le tableau comme objet du regard, un regard qui aveugle le regard du tableau.

Un dernier mot à ce sujet. Il n'est pas sans intérêt philosophique et historique de noter que le trompe-l'œil de la Vera Icona de Champaigne, en faisant advenir la présence réelle de Jésus dans le champ de la *mimēsis* picturale, jouerait, *dans ce champ*, la fonction que jouait le théologème de la présence réelle du sacrement eucharistique à la marge de la théorie du signe en général dans la *Logique de Port-Royal*, celle d'en être la secrète et puissante matrice théorique. Le trompe-l'œil de la Sainte Face, dans son archaïsme même, pourrait bien être, du côté de Port-Royal, la matrice fondatrice de la représentation mimétique classique.

**Bibliographie sommaire
des ouvrages ou articles consultés ou cités**

- Baudrillard (J.), « Le trompe-l'œil », *Prépublications de l'Université d'Urbino*, n° 62, série F, marzo 1977.
- Bonnecroy (Y.), *Rome 1630*, Flammarion, Paris, 1970.
- De Brosses (Ch.), *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, éd. Club français du Livre, Paris, 1961.
- Charpentrat (P.), « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue française de Psychanalyse*, Effets et formes de l'illusion, Gallimard, Paris, n° 4, 1971.
- Chéronnet (L.), « Le trompe-l'œil », *Marianne*, nov. 1937.
- Dezallier d'Argenville (A.N.), *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1745-1752.
- Dorival (B.), *Philippe de Champagne*, 1602-1674, Laget, Paris, 1976.
- Faré (M.), *La Nature morte en France*, P. Cailler, Genève, 1962.
- Félibien, *Le Songe de Philomathe. Entretiens sur les vies des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. IV, cité dans l'édition D. Mortier, Londres, 1705.
- Freud (S.), « Das Unheimlich », 1919 ; trad. *Ise, Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933, p. 163-211.
- Gavelle (R.), « Aspects du trompe-l'œil », *Amour de l'art*, juillet 1938.
- Larousse encyclopédique du XIX^e siècle.
- Latré, *Dictionnaire*.
- Logique de Port-Royal*, 5^e éd. Paris, 1683.
- Milman (M.), *Les Illusions de la réalité. Le trompe-l'œil*, Skira, Genève, 1982.
- Marin (L.), *La Critique du discours*, Minuit, Paris, 1975.
- De Monville, *La Vie de Mignard*, Paris, 1730.
- Orcibal (J.), « Frontispices gravés des Champaigne », *Bulletin de la société des Amis de Port-Royal*, 1952.
- De Piles (R.), *Dialogue sur le coloris*, Paris, 1673.
- De Piles (R.), *Cours de peinture*, Paris, 1699.
- Poussin (N.), *Correspondance*, Archives, nouvelle période, t. V, éd. Ch. Jouanny, Paris, 1911.
- Recanati (F.), *La Transparence et l'énonciation*, le Seuil, Paris, 1979.
- Robert, *Dictionnaire*.
- Wilhelm (J.), « Magie du trompe-l'œil », *Plaisir de France*, mars 1947.