

Mauvais œil

Il n'y a rien d'original à affirmer que le trompe-l'œil partage son histoire et sa généalogie avec celles de la peinture. Parmi les nombreux mythes qui traversent l'antiquité de cette dernière, l'anecdote la plus célèbre et la plus explicite en la matière est sans doute celle que rapporte Pline l'Ancien au Livre XXXV de son *Histoire naturelle* :

« [Zeuxis] eut pour contemporains et pour émules Timanthès, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter ; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demande qu'on tirât enfin le rideau pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis. »¹

On sait également que le trompe-l'œil fut particulièrement prisé au XVII^e siècle, au point de devenir un genre voire un sous-genre de la représentation picturale, déployant ses artifices sur les plafonds ou les murs des bâtiments dont il prolonge illusoirement la perspective, comme sur de nombreux tableaux dont il semble, un moment, tromper la surface. Au XV^e siècle déjà, Petrus Christus dépose un mouche peinte sur le cadre — peint lui aussi — figurant l'avant-plan du *Portrait d'un Chartreux* (1446, Metropolitan Museum of Art, New York). Une autre mouche flamande stationne sur le *Portrait d'une femme de la famille Hofer* (vers 1470, anonyme, National Gallery, Londres), posée sur sa coiffe et vue de dessus, comme si elle était posée sur la tableau lui-même. Qu'il s'agisse encore d'œuvres comme la *Nature morte aux lettres et à la plume* (1658, Vaillant Wallerand, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), assemblage d'objets épistolaires retenus sur une planche par un ruban (tous peints), ou du fameux *Dos d'un tableau* de Cornelis Norbertus Gysbrechts (vers 1670, Statens Museum for Kunst, Copenhague) que le titre dispense de commentaire descriptif, chacune de ces images partage avec les autres le même point commun : elle joue, si l'on peut dire, sur deux tableaux. Elle assure d'une part la fonction transitive de toute représentation, à savoir désigner un objet (un chartreux, une femme, des lettres, une plume, l'envers d'un tableau) auquel il est fait référence par mimétisme, mais aussi — et c'est en cela que les trompe-l'œil comme ceux évoqués à l'instant forment, à l'intérieur du champ de la mimésis picturale, un groupe si particulier qu'il mérite l'attention — fait retour sur cette représentation en désignant en même temps le moyen par lequel elle s'opère. Faire retour, qu'est-ce à dire ? Que l'ensemble des procédés que l'image met en œuvre pour figurer quelque chose est d'autant plus efficace que ces procédés ne sont pas eux-mêmes visibles : la reproduction fidèle des effets visuels, et en particulier l'usage de la perspective, ne livreraient aucune figure ni aucun objet s'ils faisaient écran à ce qu'ils représentent, écran que le regard traverse pour reconnaître directement telle figure ou tel objet (le latin *perspicere* signifie, justement, regarder à travers). Mais que ces mêmes tableaux, tout en se conformant à cet impératif de transparence, font en quelque sorte remonter l'écran à la surface : précisément celle du tableau lui-même et de sa nature définitivement plane que soulignent ces multiples pièges visuels, en superposant une seconde transparence à la première, les révélant l'une et l'autre, voire l'une par l'autre. C'est la raison pour laquelle, dans l'étude qu'il consacre au sujet, Louis Marin ne relègue pas d'emblée le trompe-l'œil peint à une sous-catégorie mineure, devoyée et négligeable, de la nature morte ou du portrait, mais s'en empare comme d'une question de fond tacitement posée au principe de la représentation elle-même :

« [les trompe-l'œil] questionnent, ou expérimentent picturalement les deux dimensions de la représentation mimétique que j'ai nommée réflexive et transitive. Du même coup, ils en

1. PLINE L'ANCIEN, *Histoires naturelles*, Livre XXXV, trad. fr. Émile Littré, Paris, éd. Dubochet, 1848-1850, t. 2, pp. 472-473.

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 »².

L'analyse de Marin, cependant, s'inscrit explicitement dans l'histoire de la peinture et le trompe-l'œil est par conséquent envisagé par lui « comme question *de* ou *dans* la représentation »³. Autrement dit elle ne porte pas essentiellement sur la nature ou la définition du trompe-l'œil dont l'identification, nécessaire à une interprétation en aval du phénomène, est déjà acquise. L'aval du phénomène, c'est une théorie de la représentation, qui en constitue tout aussi bien le point de départ, le champ d'investigation préalable, donc la limite. Le trompe-l'œil n'est connu et reconnu qu'à l'intérieur de cette logique, qu'il semble effectivement, en jouant contre elle de son propre dispositif, pervertir un moment, mais à laquelle il doit finalement rendre des comptes. Dans le trompe-l'œil ainsi entendu, ce n'est pas l'œil qui importe, ce n'est pas lui dont il s'agit d'abord ; ce qui pose problème c'est la tromperie, l'erreur, étant bien entendu qu'au moment où il en est question la question est déjà réglée, puisque la supercherie est dévoilée. Car il faut bien admettre que parmi les tableaux pris pour exemples ici, comme pour ceux que Marin convoque de son côté (*L'Abbé de Saint-Cyran* de Philippe de Champaigne, le *Dessert de gaufrettes* de Lubin Baugin), aucun n'est à proprement parler un trompe-l'œil au sens strict, c'est-à-dire au sens que lui confère l'histoire de Plin : aucune tapette à mouches ne vient remplacer les oiseaux du peintre grec. Trompe-l'œil ? Comme le souligne Pierre Charpentrat, « ces prétendues reproductions ne trompent personne, et devant un portrait fidèle "à s'y méprendre", nul ne se méprendra jamais »⁴.

La question que pose donc cette anecdote légendaire n'est pas au fond celle de la représentation en ce qu'elle concernerait exclusivement la peinture ou l'art, mais celle de la représentation d'objet au sens large, c'est-à-dire comme mode de connaissance, dans son rapport à la perception sensible qui l'accompagne, l'une et l'autre comptables d'un régime de vérité. C'est conformément à ce régime que l'on retrouve tous les ingrédients lexicaux et conceptuels qui composent leur dilemme : les raisins peints avec *vérité*, le soupçon de *l'illusion* et la possibilité d'une *tromperie*, face à quoi s'impose la nécessité d'une *sentence* (des oiseaux puis de Parrhasius) qui discrédite finalement l'évidence sensible au profit d'un verdict sans retour et qui seul donne la mesure : les raisins, puis le rideau, sont des faux. Quand bien même l'œil voudrait encore défendre son privilège, il lui faudrait se convaincre d'illusion : « est illusion le leurre qui persiste, même quand on sait que l'objet supposé n'existe pas »⁵. Une question, malgré tout, reste en suspens : comment un leurre pourrait-il persister s'il n'était pas d'abord identifié comme tel, donc si son pouvoir n'avait pas déjà disparu ?

Quel est, en effet, le statut du trompe-l'œil par rapport à l'objet dont l'existence est attestée ? Soit il fonctionne à plein, et laisse percevoir la réalité qu'il remplace en s'y superposant, valant pour elle. Il n'est donc parfaitement conforme à sa définition qu'à partir du moment où il n'est pas perçu comme une illusion trompeuse, et tant qu'il le reste. C'est un trompe-l'œil aussi longtemps qu'il n'apparaît pas comme ce qu'il est (une illusion), mais comme ce qu'il n'est pas (la réalité). Mais pour savoir ce que cette conformité à lui même veut dire ou qu'elle ait seulement un sens, il faut l'identifier comme trompe-l'œil, c'est-à-dire s'apercevoir qu'il s'agit d'une illusion ; il faut alors qu'il apparaisse comme ce qu'il est, autrement dit qu'il soit visible comme tel et non comme la réalité qu'il usurpe, donc qu'il ne remplisse plus son rôle, par conséquent qu'il ne soit plus un trompe-l'œil, et ainsi de suite. Paradoxe.

2. LOUIS MARIN, « Imitation et trompe-l'œil dans la théorie classique de la peinture au XVIIIe siècle », in *L'Imitation : aliénation ou source de liberté ?*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1985, p. 195.

³ LOUIS MARIN, *op. cit.*, p. 181. Marin souligne.

⁴ PIERRE CHARPENTRAT, « Le Trompe-l'œil », in *Effets et formes de l'illusion, Nouvelle revue de psychanalyse n° 4*, Gallimard, 1971, p. 161.

⁵ EMMANUEL KANT, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. fr. Michel Foucault, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 1970, p. 34. Réalité et vérité sont déjà quasiment interchangeables dans le texte lui-même, où « *nicht wirklich ist* » est traduit par « n'existe pas ».

Pour échapper à ce cercle conceptuel sans fin, il faut bien que la nature du trompe-l'œil soit déjà posée, déjà connue, comme nature certes paradoxale mais que, malgré ce paradoxe, elle sache rester stable, résolue, identifiée et identifiable, bref identique à elle-même quel que soit le cas de figure, malgré l'évidence perceptive voire, dans ce cas, contre elle. Car pour un tel phénomène, être (un trompe-l'œil) et apparaître (comme un trompe l'œil) relèvent d'un perpétuel chassé-croisé, qui les rend indécidables l'un par l'autre, insaisissables dans le même mouvement, inadéquats et non synchronisés l'un à l'autre ; l'effectivité du trompe-l'œil, comme on vient de le voir, n'est assurée que pour autant que son identité ne l'est pas, et son identité n'est acquise que si son effectivité est perdue. La seule solution qui permette de résoudre cette aporie serait précisément de ne pas la résoudre ; mais cette irrésolution peut prendre deux voies distinctes, sinon opposées.

La première consiste à en interrompre le cycle infini en lui substituant un itinéraire balisé : poser l'existence de l'objet comme principe et y subordonner son apparence comme devant lui être adéquate, le degré d'adéquation de celle-ci à celui-là donnant la mesure directe du degré de réalité de l'un et de l'autre. Ainsi l'apparence d'un objet supposé ne pas exister n'est effectivement qu'un « leurre qui persiste ». Mais surgit alors un nouveau paradoxe : la réalité ainsi conquise n'est plus la première pierre de l'édifice, puisqu'elle est à son tour envisagée selon la logique de la vérité sur laquelle elle doit se régler et dont elle devient à son tour, en quelque sorte, une apparence. Laquelle n'est trompeuse, ou ne l'est pas, que relativement au vrai, seul modèle fixe et sûr, mais fondamentalement aveugle. Cet impératif d'adéquation de la chose à son concept (*veritas est adaequatio rei et intellectus*) implique que les cas problématiques ou paradoxaux (dont le trompe-l'œil fournit un exemple immédiat) soient traités comme des anomalies, non de l'entendement, qui garantit le vrai, mais de la perception, suggérant que l'œil se trompe. Mais tant qu'il laisse prévaloir ce qui lui advient effectivement, l'œil ne s'y trompe pourtant jamais, qui prend comme tel ce qui se donne, sans requérir au préalable l'assistance ni l'autorisation de ce qui distingue le vrai du faux.

Dans la troisième *Critique*, Kant évoque « le chant beau et enchanteur du rossignol » auquel on prendrait un plaisir immédiat par l'intermédiaire d'un pur jugement de goût. Mais il l'oppose immédiatement au même chant, cette fois-ci produit par « un jeune espiègle sachant parfaitement imiter (avec un roseau ou un jonc dans la bouche) ce chant d'après nature »⁶. Entre les deux, pourtant, aucune différence sensible, puisque l'imitation est parfaite. Malgré tout, dit-il, « dès que l'on est convaincu qu'il s'agit d'une tromperie, personne ne supporte longtemps d'entendre ce chant tenu auparavant pour si attrayant », car « cet intérêt que nous prenons ici à la beauté exige absolument qu'il s'agisse de la beauté de la nature et il disparaît entièrement dès que l'on remarque qu'on s'est trompé et que ce n'est que de l'art et à tel point que le goût ne peut plus rien y trouver de beau »⁷.

Mais d'où vient, dans ce cas, le sentiment d'avoir été trompé ? Du fait d'avoir pris une chose pour une autre, c'est-à-dire d'avoir rapporté un donné sensible à un objet auquel il ne correspond pas, mais en aucun cas au fait d'avoir mal entendu, de s'être en quelque manière trompé de sensible, sur lequel il n'y a finalement aucun doute. Ce n'est donc qu'à partir du moment où l'imitation est avérée, c'est-à-dire à partir du moment où une différence est produite *a posteriori* (le rossignol et la nature d'un côté, le jeune espiègle et l'art de l'autre), que la seule et unique mélodie perd sa primauté, au profit d'un trompe-l'oreille, autrement dit de l'objet défini auquel elle n'est rapportée qu'après coup mais selon lequel, paradoxalement, le jugement esthétique se règle. Paradoxalement, car ce jugement n'impose rétrospectivement sa régulation voire son réglage au sensible qui le suscite qu'à condition de ne plus l'entendre ou le voir, ne le qualifie qu'en le disqualifiant.

La seconde manière de ne pas résoudre l'aporie est de considérer qu'elle n'a pas lieu, sinon comme la conséquence presque inévitable du réflexe d'identification et d'assignation du donné immédiat à

⁶ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. Fr. Alexis Philonenko, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 2000, p. 197.

⁷ *Ibid.* Quelques pages plus loin, Kant indique pourtant que « la finalité dans les produits des beaux-arts, bien qu'elle soit intentionnelle, ne doit pas paraître intentionnelle » (*op. cit.* p. 203). Discipline mis à part, n'est-ce pas précisément le cas ici ? Kant n'évite la contradiction qu'en la marquant à nouveau : « l'art ne peut être dit beau que lorsque nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci nous *apparaît* cependant en tant que nature » (*ibid.* Nous soulignons). Mais comment pourrions-nous être conscients qu'il s'agit d'art si celui-ci ne nous apparaissait pas comme tel ?

l'existence d'un objet préalable. Il ne s'agit pas de promouvoir le faux contre le vrai, l'irréel contre le réel, en échangeant seulement leurs places et leurs prérogatives respectives sans rien contredire de leur logique, mais de rompre avec cette logique elle-même, c'est-à-dire avec la concurrence supposée fondamentale de la réalité et de ses apparences, du modèle et de la copie, de la représentation au sens large comprise comme imitation au sens étroit. Car s'agissant de copie, « il faut au moins que nous remarquions, comme le notait déjà Descartes, qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image »⁸. Comment, dès lors, penser une distinction sans concurrence, une représentation sans imitation ? En marquant l'indépendance de l'image par rapport à la copie et en suivant, à cet effet, les précieuses remarques de Gadamer. Quelle est, de fait, la principale caractéristique et la seule fonction de la copie de quelque chose ? Réponse : de permettre l'identification de cette chose. Dans ce cas, sa disparition n'est pas seulement inévitable, elle lui est aussi essentielle : « la copie se supprime elle-même en ce sens qu'elle remplit la fonction de moyen et que, comme tous les moyens, elle perd sa fonction quand son but est atteint »⁹. Elle se *réalise* en se supprimant. Mais, ajoute Gadamer, « si on se met à comparer la copie avec le modèle, à juger de sa ressemblance et si on la distingue par là même de l'original, c'est son aspect propre qu'elle fait ressortir, comme tout autre moyen ou instrument qui est non pas utilisé mais soumis à examen »¹⁰. Si la réalité de la copie consiste en sa suppression, la maintenir comme image et juger de sa réalité par rapport à l'original relève donc à la fois du contresens et de l'artifice. Inversement, si la copie perdure, elle devient image : elle perd donc non seulement son statut de copie, à la logique de laquelle elle ne peut plus être reconduite, mais gagne en échange la possibilité de faire paraître un original qui, en toute rigueur, n'existait pas avant elle : « cet être [de l'image] qui est proprement le sien en tant que représentation, c'est-à-dire précisément ce qui fait qu'elle n'est pas identique au représenté, lui confère positivement, face à la simple copie, le rang d'image. (...) Une telle image n'est pas une copie, car elle représente quelque chose qui, sans elle, ne se présenterait pas ainsi »¹¹, voire ne se présenterait pas du tout. Le modèle ne devient modèle que représenté. Un nouveau paradoxe apparaît, fécond celui-là, où la représentation précède le modèle dont elle est pourtant issue : « ainsi la relation entre image et modèle se présente d'une façon fondamentalement différente de celle qui se vérifie dans le cas de la copie. *Ce n'est plus une relation unilatérale.* (...) Aussi paradoxal que cela puisse sembler, ce n'est qu'à l'image que le modèle doit de devenir image... et pourtant l'image n'est rien d'autre que la manifestation du modèle »¹².

On peut donc envisager le trompe-l'œil de deux manières. Selon que l'on fait porter l'accent sur le premier terme (Kant) ou sur le second (Gadamer), on y trouvera ou bien la forme viciée d'une perception frauduleuse, ou bien celle, authentique et révélatrice, de l'image. Mais, dans un cas comme dans l'autre, le véritable trompe-l'œil, qui n'est ni copie, ni image, ni modèle, aura disparu. Ce qui, au bout du compte, est tout à fait normal : la seule preuve formelle l'existence du trompe-l'œil *stricto sensu*, c'est que personne ne l'a jamais vu.

⁸ Descartes, *La Dioptrique*, in *Œuvres et Lettres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1952, p. 204. C'est pourtant cette dialectique de la copie et de la concurrence qu'elle entretient avec son modèle qui sous-tend chez Kant l'analyse du chant du rossignol, dans des pages qui traitent explicitement du « privilège de la beauté naturelle sur celle de l'art ». De même chez Hegel, qui reprend l'exemple comme l'argument : « on connaît plus d'une histoire d'illusions créées par l'art... On peut dire d'une façon générale qu'en voulant rivaliser avec la nature par l'imitation, l'art restera toujours au-dessous de la nature et pourra être comparé à un ver faisant des efforts pour égaler un éléphant. Il y a des hommes qui savent imiter les trilles du rossignol, et Kant a dit à ce propos que, dès que nous nous apercevons que c'est un homme qui chante ainsi, et non un rossignol, nous trouvons ce chant insipide. Nous y voyons un simple artifice, non une libre production de la nature ou une œuvre d'art », GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Esthétique*, t.1, trad. fr. S. Jankélévitch, Flammarion, coll. Champs, 1979, p.37.

⁹ Hans-Georg GADAMER, *Vérité et Méthode*, trad. fr. Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1996, p. 156.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, pp. 157-158.

¹² *Ibid.*, resp. pp. 158 (Gadamer souligne) et 160.