Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail et pré-publications

Jean Baudrillard

Le Trompe-l'Oeil

Università di Urbino Italia

numero 62 marzo 1977 serie F

Le Trompe-l'Oeil

document de travail

Certains traits sont caractéristiques du trompe-l'oeil, qui est une forme très ritualisée, justement parce qu'elle ne relève pas de la peinture, mais de la métaphysique.

Le fonds vertical, l'absence d'horizon et d'horizontalité (différent absolument de la nature morte), une certaine lumière oblique, irréelle (cette lumière-là, et pas une autre), l'absence de profondeur, un certain type d'objets (leur liste peut être dressée de façon rigoureuse), un certain type de matériaux, et bien sûr, l'hallucination «réaliste» qui lui a donné son nom.

Il s'agit là de traits définissant la forme pure du trompe-l'oeil. Il arrive que celui-ci flirte avec la peinture et prenne des formes hybrides, plus proches de l'art conventionnel. Mais la forme pure peut toujours être isolée, dans son rituel immuable tout au long de l'histoire de l'art, justement parce qu'il ne fait partie ni de l'histoire ni de l'art, et se définit comme anti-peinture. «Genre» strict et formel, exercice hautement conventionnel et métaphysique, comme l'anagramme et l'anamorphose, il s'oppose à la peinture comme l'anagramme à la littérature.

Le trait distinctif le plus frappant, est la présence exclusive d'objets banals. Les objets seuls ont droit à la représentation (mais ce n'est justement pas la représentation). Les quelques exceptions (un oiseau du studiolo d'Urbino, un serviteur par la porte entrebaillée chez Paolo Veronese, une souris des mosaïques de Pompéï) ne changent rien à ce fait remarquable: les objets quotidiens sont le leitmotiv du trompe-l'oeil.

Ceci veut dire: pas de fable, ni de récit. Pas de «scène», pas de théâtre, ni action, ni personnages. Le trompe-l'oeil oublie tous les grands thèmes et les contourne par la figuration mineure d'objets quelconques. Ces mêmes objets figurent dans les grandes compositions du temps, mais dans les interstices (le goût contemporain est pourtant allé les chercher là,

pour les élever au rang de détails à part entière, au détriment du thème central du tableau). Dans le trompe-l'ocil, ces objets figurent seuls, ils ont comme éliminé le discours de la peinture : du coup, ils ne «figurent» plus, ce ne sont plus des objets, et ils ne sont plus quelconques. Ce sont des signes blancs, des signes vides, qui disent l'anti-solennité. l'anti-représentation sociale, religieuse ou artistique. Déchets de la vie sociale, les objets quotidiens se retournent contre elle et parodient sa théâtralité: c'est pourquoi ils sont sans syntaxe, juxtaposés au hasard de leur présence - ceci même à un sens: le vide qui les entoure (et qui fait leur étrangeté), c'est l'absence de cette hiérarchie figurative, qui ordonne les éléments d'un tableau, comme elle le fait pour l'ordre politique. Dans ce sens, ces objets ne décrivent pas du tout une réalité simple, familière, «intimiste», celle de la nature morte du 18/19ème siècle (qui, elle, fait partie de la peinture, - la nature morte est un genre - le trompe-l'oeil n'en est pas un). Ces objets - eux non plus - n'en sont pas, ils sont absence de tout le reste. Ce ne sont pas de figurants banals déplacés de la scène principale, ce sont des revenants qui hantent le vide de la scène. La jouissance qu'ils procurent n'est donc pas celle, esthétique, d'une réalité familière («Objets inanimés» etc...), c'est celle, aigüe et négative, de l'abolition du réel. Objets hantés, objets métaphysiques, ils s'opposent, dans leur réversion irréelle, à tout l'espace représentatif élaboré par la Renaissance.

C'est pour cela que ce ne sont que des objets. Pourquoi toujours ces vieux journaux, ces vieux papiers, ces vieux livres, ces vieux clous, ces vielles planches, voire des déchets alimentaires? C'est que seuls des objets isolés, déchus, fantômatiques dans leur exinscription de toute action et de tout récit, pouvaient retracer une hantise de la réalité perdue, quelque chose comme une vie antérieure au sujet et à sa prise de conscience. Dans ce sens, ce ne sont pas des objets passifs. Leur insignifiance est offensive - seuls des objets sans connotations, vidés de leur décor pouvaient, en ces temps de grande mise en scène allégorique ou religieuse, provoquer un tel écart de sens.

«A l'image transparente, allusive, qu'attend l'amateur d'art, le trompel'oeil tend à substituer l'intraitable opacité d'une Présence» (Pierre Charpentrat, NRP, n. 4). Cette opacité, cette banalité est une sorte d'interdit sur le sens, sur la transition figurative et perspective vers le sens et la loi. Opaques et mates, les figures du trompe-l'oeil apparaissent soudain, dans une exactitude sidérale, telles des figures surréalistes, comme dénuées de l'atmosphère du sens et baignant dans un éther vide. Pas de nature dans le trompe-l'oeil, pas de paysage ni de ciel, pas de ligne de fuite ni de lumière naturelle. Pas de visage non plus, pas de psychologie ni d'historicité. Ici, tout est artefact, le fonds vertical érige en signes purs des objets isolés de leur contexte référentiel.

Ce sont des choses qui ont déjà duré, c'est un temps qui a déjà été, c'est un espace qui a déjà eu lieu. Le seul relief est celui de l'anachronie, c'est-à-dire une figure involutive du temps et de l'espace.

Autres caractéristiques de ces objets: le suspens, la translucidité, la désuétude, la fragilité, une certaine culturalité mais sans histoire. D'où l'importance du papier, du livre, de la lettre (effrangée sur les bords), du miroir et de la montre - signes mineurs de la culture, signes effacés et inactuels d'une transcendance enfouie, évanouie dans le quotidien - signes abstraits et surexposés sur un fonds lui-même abstrait - miroir de planches usées où les noeuds et les lignes concentriques de l'aubier marquent le temps, comme une horloge sans aiguille impose le temps, mais laisse deviner l'heure.

Pas de fruits ici, de viandes ou de fleurs, pas de corbeilles ni de bouquets, ni toutes ces choses qui font les délices de la nature (morte), comme elles font les délices du goût et de la vue. La nature morte est charnelle, elle se dispose charnellement sur un plan horizontal, celui du sol ou de la table - parfois pourtant elle joue avec le déséquilibre du bord de la table, avec le bord déchiqueté des choses et la fragilité de leur usage - mais elle a toujours la pesanteur des choses réelles, marquée par l'horizontalité, alors que le trompe-l'oeil joue sur l'apesanteur, marquée par le fonds vertical. Tout y est en suspens, les objets comme le temps, et même l'espace, car si la nature morte joue des volumes et de la perspective classique, l'ombre portée du trompe-l'oeil n'est pas une profondeur venue d'une source lumineuse réelle: elle est, comme le caractère désuet des objets, le signe d'un léger vertige qui est celui d'une vie antérieure.

On sent que ces objets se rapprochent du trou noir d'où nous vient la réalité, le monde réel, le temps ordinaire. Mais la réalité n'y figure que comme vertige tactile, qui retrace le voeu fou du sujet d'étreindre sa propre image, et par là même de s'évanouir. Cet effet de décentrement en avant, cette avancée d'un miroir d'objets à la rencontre d'un sujet qui leur ressemble - c'est, sous l'espèce d'objets anodins, l'apparition du Double qui crée cet effet de saisissement caractéristique du trompe-l'oeil. Car la réalité n'est saisissante que lorsque notre identité y est perdue, introuvable, et qu'elle ressurgit comme notre propre mort hallu-

cinée. Les objets du trompe-l'oeil gardent la même prégnance fantastique qui est celle de la découverte de l'image spéculaire par l'enfant. Quelque chose d'une hallucination immédiate de son propre corps antérieure à l'ordre perceptif.

Velléité physique de saisir les choses, mais elle-même suspendue, et devenue par là métaphysique, l'hallucination tactile n'est pas celle des objets, mais celle de la mort. L'enfance, le Double, la vie antérieure, la mort - tout cela au fond a le même sens, et tout ensemble dans le trompe-l'oeil contribue à l'effet de perte, de dessaisissement du réel à travers l'excès même des apparences du réel. Les objets y ressemblent trop à ce qu'ils sont: cette ressemblance est comme un état second, et leur vrai relief, à travers cette ressemblance allégorique, à travers la lumière diagonale, c'est celui de la mort.

La mort est souvent présente dans la peinture, sous forme de récit ou de thème représentatif, sous forme d'un théâtre d'ombres ou de spectres. Ici, elle est l'enjeu même, celui auquel on accède par le retournement du système perspectif de la représentation. Tout y concourt : l'opacité des objets, leur banalité, le fonds mat et sans profondeur (les veines du bois sont comme une eau stagnante, douce au toucher comme une mort naturelle), mais surtout la lumière, cette mystérieuse lumière sans origine, dont l'incidence oblique n'a plus rien de réel.

Quelque chose de cette lumière se retrouve chez les surréalistes. Ici comme chez les surréalistes, les choses ont en fait depuis longtemps perdu leur ombre (leur substance, leur usage, leur réalité). Autre chose que le soleil les éclaire, un astre plus irradiant, sans atmosphère, un éther sans réfraction - la mort les illumine directement, et leur ombre n'a que ce sens. Cette ombre ne tourne pas avec le soleil, elle ne grandit pas avec le soir, elle ne bouge pas, elle est une frange inexorable. Elle ne relève pas du clair-obscur, d'une dialectique savante de l'ombre et de la lumière. Celle-ci fait encor partie du jeu, réaliste ou symboliste, de la peinture, alors que l'ombre oblique du trompe-l'oeil n'est que la transparence des objets à un soleil noir.

La jouissance métaphysique du trompe-l'oeil se distingue de la jouissance esthétique. C'est son inquiétante étrangeté qui le signale. C'est le jour étrange qu'il projette sur la réalité perspective du monde, sur cette réalité toute neuve et occidentale qui se dégage triomphalement de la Renaissance: le trompe-l'oeil en est le simulacre ironique. Il est ce que fut le surréalisme à la révolution fonctionnaliste du début du 20ème siècle car le surréalisme n'est que ce délire du principe de fonctionnalité poussé

à la limite, par où il se retourne sur lui-même et se nie. Le surréalisme non plus que le trompe-l'oeil ne fait exactement partie de l'art ni de l'histoire de l'art: leur dimension est métaphysique. Les figures du style ne sont pas leur affaire. Le point où ils nous attaquent, c'est l'effet même de réalité ou de fonctionnalité, donc aussi l'effet de conscience. Ils visent l'envers et le revers, ils défont l'évidence du monde. C'est pourquoi leur jouissance est radicale, même si elle est infime, car elle vient d'une surprise radicale des apparences. La jouissance du trompe-l'oeil vient d'une intense sensation de déjà-vu, et de toujours oublié, d'une vie antérieure au mode de production du monde réel.

Dans le trompe-l'oeil, il ne s'agit jamais de se confondre avec le réel, il s'agit de produire un simulacre, en pleine conscience du jeu et de l'artifice - en mimant la 3ème dimension, de jeter le doute sur la réalité de cette troisième dimension - en mimant et en outrepassant l'effet de réel, de jeter un doute radical sur le principe de réalité.

La profondeur y est inversée: au lieu que toute l'espace de la peinture depuis la Renaissance s'ordonne selon une ligne de fuite en profondeur, dans le trompe-l'oeil l'effet de perspective est en quelque sorte projeté en avant. Au lieu que les objets fuient panoramiquement devant l'oeil qui les balaie (priorité donnée à une disposition centralisée du monde, privilège d'un oeil «panoptique»), ce sont les objets ici qui, par une sorte de relief «intérieur», «trompent» l'oeil, non en ce qu'ils donneraient à croire à un monde réel qui n'est pas, mais en ce qu'ils déjouent la position privilégiée d'un regard. L'oeil, au lieu d'être générateur de l'espace déployé, n'est plus que le point de fuite intérieur à la convergence des objets. C'est un autre univers qui se creuse vers le devant - pas d'horizon, pas d'horizontalité, c'est un miroir opaque dressé devant l'oeil, et il n'y a rien derrière. Rien à voir; ce sont les choses qui vous voient, elles ne fuient pas devant vous, elles se portent au devant de vous, comme votre propre intériorité hallucinée, avec cette lumière qui leur vient d'ailleurs, et cette ombre portée qui ne leur donne pourtant jamais une véritable troisième dimension. Car la 3ème dimension, celle de la perspective, est aussi toujours celle de la mauvaise conscience du signe envers la réalité, et de cette mauvaise conscience toute la peinture est pourrie depuis la Renaissance.

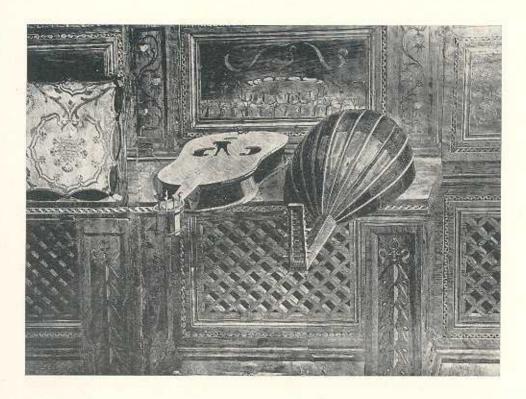
S'il y a donc une sorte de miracle du trompe-l'oeil, ce n'est jamais dans l'éxécution «réaliste» - les raisins de Zeuxis, si vrais que les oiseaux viendraient les picorer. Absurde. Ce n'est jamais dans le surcroît de

réalité qu'il peut y avoir miracle, mais juste à l'inverse dans la défaillance soudaine de la réalité et le vertige de s'y abîmer. C'est cette perte de la scène du réel que traduit la familiarité soudaine, surréelle, des objets. Quand l'organisation hiérarchique de l'espace réel au privilège de la vision, quand cette simulation perspective - car ce n'est qu'un simulacre se défait, autre chose surgit que, faute de mieux, nous exprimons sous les espèces du toucher, d'une hyperprésence tactile des choses, «comme si on pouvait les toucher et les prendre». Mais ne nous y trompons pas: ce phantasme de présence tactile n'a rien à voir avec notre sens réel du toucher: c'est une métaphore du «saisissement» qui est celui de l'abolition de la scène et de l'espace représentatif. Du coup, ce saisissement, qui est la miracle du trompe-l'ocil, rejaillit sur tout le monde environnant dit «réel», en nous révélant que la «réalité» n'est jamais qu'un monde hiérarchiquement mis en scène, objectivé selon les règles de la profondeur, que la réalité est un principe sur l'observance duquel se règlent toute la peinture, sculpture et architecture du temps, mais un principe seulement, et un simulacre auquel met fin l'hypersimulation expérimentale du trompel'oeil.

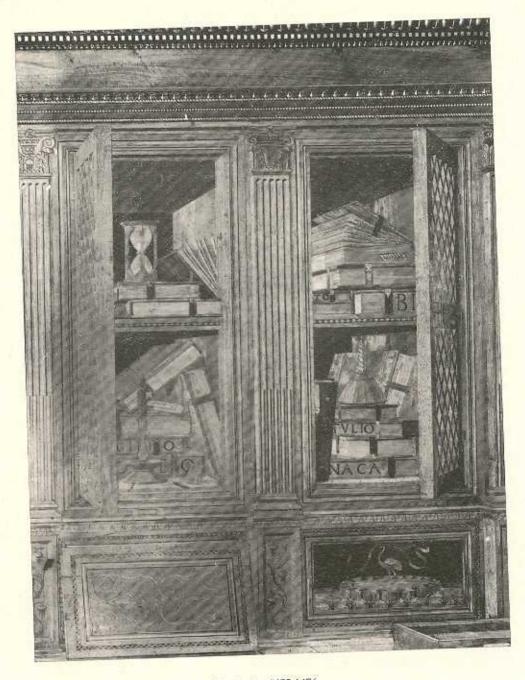
Ainsi le trompe-l'oeil dépasse la peinture. C'est une sorte de jeu avec la réalité qui, à partir du 16ème siècle, prend des dimensions fantastiques et finit par effacer les limites entre peinture, sculpture et architecture. Dans les peintures murales et de plafond de la Renaissance, et surtout du Baroque, la peinture et la sculpture semblent se confondre. La rue en trompe-l'oeil de Los Angeles joue avec l'architecture. Elle comble l'oeil et en même temps le déçoit : c'est dans cette déception (non-capture) que réside paradoxalement la jouissance du saisissement. L'architecture est défaite par le leurre.

Le trompe-l'oeil mêle inconsidérément toutes les disciplines et se joue de l'une comme de l'autre. La peinture déchainée se moque de l'architecture, se marie à elle, la trahit, la souligne et la met au rencart, en faisant de ses moyens un usage débridé. Elle joue avec la pesanteur, avec la solidité, avec les résistances. Elle nargue l'architecte, comme le magicien, l'illusionniste nargue le physicien (il s'agit des fresques de Paolo Veronese dans les villas de Palladio et de Sansovino dans la campagne de Venise, avec faux balcons intérieurs avec personnages accoudés, domestique entrebaillant une fausse porte etc.) (Valéry «Pièces sur l'art»).

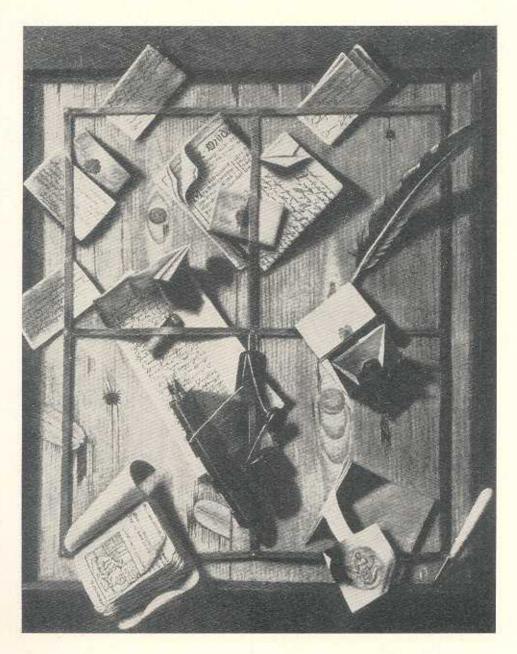
A ce point, le trompe-l'oeil, comme le stuc, dont il est contemporaine,



 Sandro Botticelli - Baccio Pontelli, Tarsie dello Studiolo, 1472-1476 (Palazzo Ducale, Urbino)



 Baccio Pontelli, Tarsie dello Studiolo, 1472-1476 (Palazzo Ducale, Urbino)



3. Stilleben, Flämisch, 1708 (Mortimer Brandt Gallery, New York)



 William Michael Harnett, Der Revolver, 1890 (Coll. Alfred Frankestein, San Francisco)

peut tout faire, tout mimer, tout parodier. Ce n'est plus de la peinture. C'est devenu, face à la réalité et contre elle, une catégorie métaphysique - simulacre plus profond que le réel.

Il n'est pas jusqu'à l'espace politique qui ne tombe sous le coup du trompe-l'oeil. Ainsi les studiolos du duc d'Urbino, Federigo da Monte-feltre, dans le palais ducal d'Urbino et de Gubbio: sanctuaires minuscules tout en trompe-l'oeil au coeur de l'immense espace du palais. Tout le palais est le triomphe d'une perspective architecturale savante, d'un espace déployé selon les règles. Le studiolo est le microcosme inverse: coupé du reste du palais, sans fenêtres, sans espace à proprement parler, l'espace y est perpétré par simulation. Si tout le palais constitue l'acte architectural par excellence, le discours manifeste de l'art (et du pouvoir), qu'en est-il de l'infime cellule du studiolo, qui jouxte la chapelle comme une sorte d'autre lieu sacré, mais avec un petit fumet de sacrilège et d'alchimie? Ce qui se trafique ici avec l'espace, et donc avec tout le système de représentations qui ordonne le palais et la république, n'est pas très clair.

Cet espace est privatissime, il est l'apanage du prince, comme l'inceste et la transgression furent le monopole des rois. Tout un retournement des règles du jeu a lieu ici en effet - qui reviendrait à supposer, a laisser supposer que tout l'espace extérieur, celui du palais, et plus loin celui de la ville, que l'espace même du pouvoir, l'espace politique, ne serait peut-être qu'un effet de perspective. Un secret aussi dangereux, une hypothèse aussi radicale, le prince se doit de la garder pour lui, par devers lui, dans le secret le plus rigoureux: c'est justement peut-être là le secret de son pouvoir. Quelque part depuis Machiavel les politiques l'ont peut-être toujours su: que c'est la maîtrise d'un espace simulé qui est à la source du pouvoir, que le politique n'est pas une fonction, un territoire ou un espace réel, mais un modèle de simulation, dont les actes manifestes ne sont que l'effet réalisé. C'est ce point aveugle du palais, ce lieu retranché de l'architecture et de la vie publique, qui d'une certaine façon régit l'ensemble, non selon une détermination directe, mais par une sorte d'inversion métaphysique, de transgression interne, de révolution de la règle opérée en secret comme dans les rituels primitifs, de trou dans la réalité - simulacre caché au coeur de la réalité, et dont celle-ci dépend dans toute son opération. Ainsi le Pape lui-même, ou le Grand Inquisiteur, ou les grands Jesuites et théologiens, et eux seuls, savaient que Dieu n'existait pas - c'était là leur secret et leur force.

De même «le secret de la banque est au-dessus de tous les autres. Les

initiés se le transmettent, ces prêtres, ces théologiens des chiffres, eux seuls le connaissent, en rient sous cape. Mais je vais vous le confier : c'est que l'argent n'existe pas» (J. Edern-Hallier).

Ainsi le studiolo de Montefeltre: c'est le secret inverse (pervers?) de l'inexistence au fond de la réalité, secret de la réversibilité toujours possible de l'espace «réel» en profondeur, y compris l'espace politique - secret qui commande au politique, et qui s'est bien perdu depuis, dans l'illusion de la «réalité» des masses.

Jean Baudrillard

pubblicati

1 / D

J. Courtes

Nature et culture dans les «Mythologiques» de Cl. Lévi-Strauss

2 / D

P. Zumthor

Le langage de la chanson de geste

3 / F

R. Lindekens

Sémiotique de l'Image: analyse des caractères typographiques

4 / B

P. A. Brandt

Proposition, narration, texte

5 / D

Michael Egan

A Note on the Computability of some of Lévi-Strauss' Procedures

6 / A

C.P. Bruter

Secondes remarques sur la percepto-linguistique

7 / C

A.J. Greimas et al.

Analyse sémiotique d'un discours juridique

R / A

Le Lexique d'E. Benveniste (1° partie) par J.C. Coquet et M. Derycke

9 / D

H. Quéré, M. Olsen, C. Prudi, G. Le Gauffey Analyse narrative d'un conte littéraire «Le Signe» de Maupassant

10 / B

Groupe de Liège

Rhétorique poétique: le jeu des figures dans un poème de P. Eluard

11 / D

Elli Köngäs Maranda

Theory and Practice of Riddle Analysis

12 / D

A. M. Cirese

I proverbi: struttura delle definizioni

13 / D

J. C. Coquet

Sémantique du discours poétique: les "colchiques" de G. Apollinaire

14 / C

M. A. K. Halliday

Towards a sociological semantics

15 / D

M. Arrivé

Problèmes de sémiotique littéraire: les langages de Jarry

16 / A

Le Lexique d'E. Benveniste (2º partie) par J.G. Coquet et M. Derycke

17 / B

Fe. Rastler

La grammaire et la rhétorique latine: bibliographie

18-19 / F

M.C. Ropars

Analyse d'une séquence: remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans un texte filmique

20-21 / D

Leo H. Hoek

Pour une sémiotique du titre

22 / E

G. Stefani

La ripetizione In Bach: I preludi 'ad arpeggio' del Clavicembalo

23 / F

J. F. Lyotard

La peinture comme dispositif libidinal

24 / D

B. Uspensky

Study of Point of View: Spatial and Temporal Form

25 / B

Cl. Chabrol

De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle

26-27 / D

D. Hymes

Breakthrough into Performance

28 / F

E. Garroni

Immagine e linguaggio

29 / D

C. Segre

La fonction du langage dans l'«Acte sans paroles» de S. Beckett

30 / D

Ch. Bouazis

La théorie de l'écriture comme domaine d'objet

31 / D

D. A. Eamer and W. C. Reimer

Computer Techniques in Myth Analysis An Application

32 / B

G. Genot

Sémiotique des stratégies textuelles

33 / C

J. J. Gumperz

The Sociolinguistics of Interpersonal Communication

34 / B

Ph. Hamon

Analyse du récit:

éléments pour un l'exique

35 / F

A. Zemsz

Dessins des Indiens Tchikao, Yonomanni et Piaroa

36 / A

J. S. Petöfi

Semantics, pragmatics and text theory

37 / C

J. Sherzer

Linguistic Games:

Implications for (Socio) Linguistics

38-39 / A

F. Rossi-Landi

Articulations in Verbal and Objectual Sign Systems

40 / F

P. Fresnault-Deruelle

La couleur et l'espace dans les Comics

41 / F

L. Marin

A propos d'un carton de Le Brun:

le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation

42 / A

O. Sus

A Contribution to the Prehistory of Relations between Formalism and Semantics

43 / B

G. Bucher

La logique de la reconnaissance

dans le texte évangélique

44 / E

M. Brediceanu

Topologie des formes sonores et musique

45 / B

R. Lindekens

Sémiotique du discours publicitaire

46-47 / C

E. Goffman

Replies and Responses

48 / A

G. Kalinowski

Du métalangage en logique:

réflexion sur la logique déontique et son rapport avec la logique des normes

49 / A

H. Parret

La pragmatique des modalités

50-51 / B

D. Paulme-Cl. Bremond

Typologie des Contes Africains du Décepteur-Principes d'un Index des Ruses

52 / B

Ch. Grivel

Description des codes, mesure de l'information, degrés d'actes de correspondance: le compliment, la lettre

53 / D

M. Detienne

La panthère parfumée

54-55 / C

D. Parisi - C. Castelfranchi

The discourse as a hierarchy of goals

56 / B J. Geninasca Luc 5,1-11, «La pêche abondante». Essai d'analyse

57 / D R. Gasché Ecce homo ou du corps écrit

58-59 / B B. Ogibenin - G. Genot Eléments d'une théorie de la narrativité

60-61 / A J. P. Desclès

J.P. Desclès - Z. Guentcheva Desclès Métalangage, métalangue, métalinguistique

62 / F J. Baudrillard Le Trompe-l'Oeil

da pubblicare

E. Landowski Figures d'autorité: une typologie sémiotique (pré-publication)

F. Rossi - Landi Introduction to Semiosis and social reproduction (pre-publication) Th. A. Sebeok Semiosis in Nature and Culture (pre-publication)

E. Veron La semiosis sociale (document de travail)