

# Lever les yeux vers le ciel

## Illusion et vraisemblance sur les plafonds peints des églises parisiennes

Hannah Williams

Dans ses commentaires satiriques sur la vie quotidienne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Sébastien Mercier saisit en un instantané de jeunes Parisiennes recevant l'instruction des moindres détails de leur foi<sup>1</sup>. Lors d'une visite à l'église, il aperçoit une soixantaine de jeunes filles suivant un cours de catéchisme dispensé par un prêtre. Celui-ci, les interrogeant séparément, aboie des questions sur les sacrements et les commandements auxquelles elles s'empressent invariablement de répondre en récitant dans « un petit caquet aigre, sourd et continu<sup>2</sup> » des répliques mémorisées. Ce qui frappe le plus Mercier au cours de cette répétition de lignes apprises par cœur, c'est l'absence de réelle compréhension ou d'expression de sentiment aussi bien chez le catéchiste que chez ses élèves. Tandis que les jeunes filles débitent les idées compliquées de la doctrine catholique sous forme de phrases alambiquées, il apparaît évident qu'« elles ne savent point elles-mêmes ce qu'elles disent », et s'agissant du prêtre, qu'« il parle, et c'est comme s'il ne parlait pas<sup>3</sup> ». Alors qu'elles manifestent clairement leur connaissance des grands mystères et des principes fondamentaux de leur foi, ces jeunes chrétiennes, Mercier en est convaincu, ont « toute autre chose en tête<sup>4</sup> ».

Dans la France d'Ancien Régime, il est nécessaire de croire en des idées qui dépassent l'entendement. La pratique catholique – qui étayait la société de l'époque moderne – est fondée sur la croyance en des concepts non empiriques et en des événements surnaturels. Des concepts centraux comme la Transsubstantiation (le pain et le vin devenant réellement la chair et le sang du Christ lors de la célébration de l'Eucharistie) et l'Incarnation (le Christ conçu par une vierge sans

---

1 Cet essai a été élaboré à partir d'une intervention lors d'un colloque sur « La Vraisemblance ou les enjeux de la représentation » organisé au Centre allemand d'histoire de l'art en février 2016 par Markus A. Castor et Kirsten Dickhaut.

2 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, t. 5, Amsterdam, 1782-1788, p. 64.

3 Ibid., p. 64, 66.

4 Ibid., p. 66.

aucune intervention biologique) défient toute explication raisonnée et tirent leur pouvoir de leur apparente impossibilité. Ainsi d'événements surnaturels comme la Transfiguration (le Christ resplendissant de lumière sur la montagne parle avec des prophètes morts), ou la Pentecôte (le Saint-Esprit, descendu sur terre, se manifeste par des langues de feu se posant sur la tête des apôtres qui se mettent à parler des langues qu'ils n'ont jamais apprises). Par définition, ces événements, n'ayant aucune corrélation avec les théories scientifiques ou des expériences empiriques, ne peuvent être que miraculeux. Malgré l'importance grandissante de la rationalité des Lumières, de l'empirisme et de l'explication scientifique, les croyances à l'irrationnel et au surnaturel étaient toujours prédominantes.

Le catéchisme est un instrument fondamental dans cette entreprise. Comme les jeunes filles de l'église paroissiale de Mercier, la plupart des premiers catholiques modernes ont abordé la théologie complexe de la Contre-Réforme par le biais de la répétition des questions-réponses du catéchisme<sup>5</sup>. Comme dans cette séquence expliquant la Pentecôte :

D : Qu'est-ce que le Saint-Esprit ?

R : C'est la troisième personne de la Sainte Trinité, qui procède du Père et du Fils, et qui est un même Dieu avec eux.

D : Quand Jésus-Christ envoya-t-il le Saint-Esprit à ses apôtres [...] ?

R : Il l'envoya dix jours après son ascension, le cinquantième après sa résurrection, un jour de dimanche à neuf heures du matin<sup>6</sup>.

Et ainsi de suite. Des événements étranges et extraordinaires étaient donc transmis sous forme d'une litanie de réponses simplifiées ; des idées complexes étaient schématisées ; et la forme totalisante des questions-réponses rendait logique l'illogique et possible l'impossible.

L'art avait également dans l'église un rôle d'outil pédagogique bien établi. Depuis le début du christianisme, les images servent de support visuel pour raconter des histoires et faire comprendre des concepts aux analphabètes ou aux fidèles moins enclins à s'intéresser aux textes. Cette fonction, qui perdura dans le temps, sera également préconisée par la Contre-Réforme dans ses thèses en faveur de l'image mais, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le rôle de l'art religieux a largement

<sup>5</sup> Les catéchismes existaient avant le Concile de Trente, cependant le Catéchisme romain fut publié en 1566, après le Concile, pour codifier les vérités de la foi acceptées par l'Église.

<sup>6</sup> *Catéchisme ou exposition de la doctrine chrétienne*, Soissons 1756, p. 86-87.

dépassé celui de la simple illustration explicative<sup>7</sup>. Bien que le catéchisme soit parvenu à simplifier les idées au point de les rendre crédibles même sans véritablement en comprendre le sens (comme dirait Mercier), les œuvres d'art vont encore plus loin, créant des rencontres terrestres où les spectateurs peuvent expérimenter ces idées surnaturelles. Ce qu'un texte peut seulement expliquer, les œuvres d'art peuvent en fait l'incarner.

Des représentations vraisemblables introduisent des idées ou des événements religieux dans le contexte spatio-temporel de l'époque. Un tableau illusionniste comme *La Pentecôte* de Jean Restout en 1732 (fig. 1) ne raconte pas simplement l'histoire de la Pentecôte, il crée une expérience phénoménologique qui donne le sentiment d'en être, d'une certaine manière, témoin<sup>8</sup>. Bien sûr, ceux qui ont vu *La Pentecôte* de Restout accrochée au mur du réfectoire de Saint-Denis n'ont jamais réellement pensé que l'événement se déroulait devant leurs yeux. Il ne s'agissait à l'évidence que d'une surface peinte ayant valeur de représentation. Pourtant, la vraisemblance de l'imagination illusionniste de Restout leur permettait de l'expérimenter comme un simulacre. Pour les fidèles (qui croyaient que l'événement de la Pentecôte s'était réellement passé), la peinture de Restout fournissait une vision de l'événement, une image mentale cherchant à en simuler l'expérience, provoquant ainsi des sentiments de respect, peut-être de malaise et générant même une sorte de souvenir synthétique de l'épisode dans leurs esprits. Ayant fait l'expérience de l'épisode en question, ils étaient désormais à même de se le rappeler aussi bien visuellement qu'émotionnellement.

Conçue pour être accrochée très haut au mur du réfectoire, *La Pentecôte* de Restout oblige le spectateur à lever les yeux. Par le choix d'une perspective à un seul point de fuite hors cadre, puisqu'il se trouve au-delà des limites du plan du tableau, Restout évoque un immense espace plongeant, insondable du point de vue de l'observateur puisque celui-ci se tient en-dessous. Cependant l'architecture illusionniste *di sotto in su* donne une impression de continuité spatiale entre le contexte pictural et celui du spectateur. La relation de ce dernier avec la scène représentée est encore renforcée par le fait qu'il partage une expérience phénoménologique avec les personnages vus en raccourci. Ainsi, comme les apôtres, le spectateur assiste d'en-dessous à l'événement, et se trouve contraint de les imiter en levant les yeux au risque du vertige vers le plafond qui s'estompe.

7 Voir le « Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints et sur les saintes images » tiré de la XXV<sup>e</sup> session du Concile de Trente, *Le Saint Concile de Trente œcuménique et général...*, 4<sup>e</sup> édition, trad. M. L'Abbé Chanut, Paris 1690, p. 360 et suivantes. Sur le contexte plus large de la peinture religieuse en France au XVIII<sup>e</sup>, voir Christine Gouzi, *La peinture religieuse en France 1685-1789. De la commande à la création*, Paris 2019 ; Martin Schieder, *Au-delà des Lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, Paris 2015 et Monique de Savignac, *Peinture d'églises à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2002.

8 Pour approfondir l'analyse de ce tableau et de son contexte illusionniste d'origine, voir Christine Gouzi, *Jean Restout, 1692-1768*, Paris 2000, p. 224-225; et Hannah Williams, « Staging Belief: Immersive Encounters and the Agency of Religious Art in Eighteenth-Century Paris », dans Johannes Grave, et. al. (éd.), *The Agency of Display. Objects, Framings, Parerga*, Dresde 2018, p. 62-78.



1 Jean Restout, *La Pentecôte*, 1732, huile sur toile, 465 × 778 cm, Paris, Musée du Louvre

La composition illusionniste de Restout nous met donc physiquement en relation avec la scène, si bien que nous sommes impliqués à notre tour dans l'événement représenté. Nous sommes sur le passage des rayons de lumière et des langues de feu qui descendent, nous voyons ce qu'ont vu les apôtres et ressentons un peu ce qu'ils ont senti. Dans cette scène illusionniste, la « vraisemblance » offre une expérience simulée d'un épisode empiriquement impossible à connaître, de sorte que le spectateur fait *presque* l'expérience, mais pas tout à fait, de ce à quoi ressemblait ce dimanche matin à 9 heures, cinquante jours après la Résurrection, lorsque le Saint-Esprit est descendu sur terre.

Presque mais pas tout à fait, puisqu'un tableau – même le trompe-l'œil illusionniste le plus convaincant – se révèle finalement toujours être une représentation. C'est le cadre qui rompt l'illusion d'une toile plane comme celle de Restout, en attirant brusquement l'attention sur sa réalité bidimensionnelle plaquée sur un mur. Dans le même temps, la lumière rasante, se réfléchissant sur la surface brillante du vernis, décourage immédiatement toute velléité de voir le cadre comme une fenêtre. Cependant cette rupture de l'illusion ne doit pas être considérée comme un échec. Le tableau de Restout ne constitue pas un déni ; c'est bel et bien un tableau. Et en effet, comme l'a exposé l'abbé Batteux, c'est là l'essence même du médium : « À quoi se réduisent toutes les règles de la

peinture ? À tromper les yeux par la ressemblance, à nous faire croire que l'objet est réel, tandis que ce n'est qu'une image<sup>9</sup>. »

En d'autres termes, ce n'est pas que la vraisemblance était ce qu'il y avait de mieux après le vrai, elle était dès le départ le but. Un tableau sera toujours un tableau, il ne sera jamais réel et ne tentera jamais de l'être. Mais le véritable objectif était qu'il *paraisse* réel. Le talent de l'artiste consiste donc à créer un simulacre. Selon Nathalie Kremer, ce désir de « pas tout à fait » est devenu central dans la rhétorique de la vraisemblance au XVIII<sup>e</sup> siècle : « même l'œuvre la plus vraisemblable est une construction artificielle, et c'est cette artificialité du signe qui assure de plus en plus de la réussite esthétique »<sup>10</sup>. Pour les artistes de l'Ancien Régime, l'enjeu de la peinture consiste à créer une image, rien d'autre, à renoncer au fantasme, à jouer avec le spectateur complice et à brouiller les frontières entre le début et la fin de la représentation.

À Paris, nulle part ce jeu esthétique n'a été aussi efficace et captivant que dans les plafonds illusionnistes des églises. En raison de la réserve gallicane, les décors des églises françaises n'ont jamais atteint les extrêmes de l'illusion que l'on trouve par exemple dans les églises baroques italiennes, comme le plafond de la Chiesa di Sant'Ignazio (1685-1694) par Andrea Pozzo ou celui de Giovanni Battista Gaulli pour la Chiesa del Gesù (1674-1679) à Rome. Néanmoins, dans les églises parisiennes de l'Ancien Régime, le jeu de la vraisemblance s'est certainement joué au plus haut niveau, autant sur le plan sémantique que syntaxique. D'une part, parce que le contexte religieux en changeait les enjeux. Après tout, les sujets représentés dans l'art religieux avaient une relation très particulière avec « le vrai »<sup>11</sup> : pour les fidèles qui les regardaient, les sujets religieux n'étaient pas des récits de fiction comme ceux de la mythologie romaine, ils étaient également différents des autres représentations non-fictionnelles, comme les scènes de l'histoire de France ou de l'histoire classique. Si les récits religieux étaient apparus dans le passé comme ceux d'autres événements historiques, ils avaient bénéficié en outre d'une constante résonance spirituelle qui avait perduré dans le calendrier liturgique romain. La Pentecôte elle-même n'avait eu lieu qu'une seule fois, mais en tant que fête annuelle, elle était rejouée tous les ans, cinquante jours après qu'on avait déjà rejoué la Résurrection à Pâques. Ainsi, le « vrai » auquel la peinture religieuse était semblable était investi d'une valeur différente. D'autre part, les aspects extrêmes du jeu esthétique devaient également au contexte de l'église elle-même. Telles des plateformes de vraisemblance, ces espaces, avec leurs multiples supports et points de vue, offraient aux artistes beaucoup plus de possibilités que les limites d'une toile plane. Au plafond d'une église, la rencontre du spectateur avec la surface

9 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1747, p. 258.

10 Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2011, p. 223-224.

11 Sur la relation entre *vraisemblance* et *vrai*, voir Janet Morgan, « The Meanings of Vraisemblance in French Classical Theory », *The Modern Language Review* 81/2, avril 1986, p. 293-304.



- 2 Walthère Damery, *Élie enlevé au ciel dans un char de feu laisse tomber son manteau pour qu'Élisée le ramasse*, 1644, vue depuis les abords de la coupole, Paris, Église Saint-Joseph-des-Carmes

peinte était plus dynamique que statique, et tout l'espace pouvait être mobilisé pour prendre part à l'illusion, ou aux dispositifs théâtraux qui prolongeaient ou interrompaient cette illusion.

Le présent essai explorera la dynamique de la vraisemblance dans deux des plafonds d'église illusionnistes les plus frappants de Paris, l'un datant des années 1640 et l'autre des années 1720. Ces deux plafonds figurent des événements surnaturels tirés d'épisodes bibliques : de l'Ancien Testament, Élie enlevé au ciel dans un char de feu, et du Nouveau Testament, la Transfiguration du Christ. Ces deux épisodes mettent en scène des circonstances dans lesquelles les spectateurs peuvent être témoins d'événements impossibles dans la réalité. Contrairement aux versions explicatives de ce type d'épisodes, répétées sans réflexion par les litanies rythmées du catéchisme, ces dramatisations peintes vont au-delà de la pédagogie diégétique pour assurer la compréhension religieuse à travers une expérience incarnée de simulations mimétiques. Ces plafonds offrent non seulement un aperçu fascinant du rôle que l'art religieux est appelé à jouer dans les églises françaises modernes, mais constituent aussi des exemples intéressants

pour étudier la mise en œuvre des mécanismes de vraisemblance visant à atteindre des objectifs spirituels. À travers une analyse visuelle et spatiale, cette étude s'attache à la manière dont ces illusions étaient construites et également à l'effet potentiel qu'elles exerçaient sur les spectateurs fidèles, ceux qui croyaient en la vérité des sujets représentés.

### Élie dépose son manteau sur la rue de Vaugirard

La petite église de Saint-Joseph-des-Carmes, à deux pas de la rue de Vaugirard, est construite au début du XVII<sup>e</sup> siècle (et consacrée en 1625) pour les Carmes déchaux. Sa décoration intérieure est terminée au cours des années 1630 et 1640. Sans prétention de l'extérieur, l'église est beaucoup plus impressionnante à l'intérieur, principalement du fait de son magistral plafond illusionniste. Peinte par l'artiste liégeois Walthère Damery, la coupole surmontant la croisée du transept est la première coupole peinte réalisée à Paris, bien qu'elle n'ait malheureusement pas bénéficié de la même appréciation que d'autres, comme la célèbre *Gloire des bienheureux* de Pierre Mignard au Val-de-Grâce (1663), ou *Le Christ bénissant des armes de France présentées par Saint Louis* exécutée par Charles de La Fosse aux Invalides (vers 1702-1705)<sup>12</sup>. Moins célèbre mais plus saisissante en tant que rencontre illusionniste, la coupole de Damery engage une expérience interactive captivante au cours de laquelle deux moments d'un même récit se déroulent de manière surprenante sur deux surfaces distinctes. Sur la calotte de la coupole, Élie est enlevé au ciel dans son char de feu. Au cours de cette ascension, Élie laisse tomber son manteau, lequel apparaît au-dessous sur les parois verticales du tambour, pour être rattrapé par son disciple Élisée (fig. 2).

Le thème d'Élie n'est pas courant dans les églises de l'Ancien Régime, particulièrement pour un plafond habituellement réservé au Christ ou à la Vierge, mais le prophète de l'Ancien Testament était une figure centrale pour l'ordre du Carmel. En effet, leurs origines remontant aux ermites du mont Carmel, où selon la tradition résidait Élie, les Carmes se voyaient comme des descendants directs du prophète<sup>13</sup>. Le manteau d'Élie était d'ailleurs devenu le symbole matériel du lien des frères avec le fondateur mythique de leur ordre<sup>14</sup>. Au Moyen Âge, l'habit des Carmes comprenait un manteau qui faisait directement référence à celui

12 Sur la peinture des plafonds en France, voir Paul Duro, « Containment and Transgression in French Seventeenth-Century Ceiling Painting », dans Paul Duro (éd.), *Rhetoric of the Frame*, Cambridge 1996, p. 44-62 ; Carl Goldstein, « Studies in Seventeenth-century French Art Theory and Ceiling Painting », dans *The Art Bulletin* 47/2, 1965, p. 231-256 ; et Jennifer Montagu, « The Early Ceilings Decorations of Charles Le Brun », dans *The Burlington Magazine* 105/726, septembre 1963, p. 395-408.

13 Andrew Jotischky, *The Carmelites and Antiquity: Mendicants and their Pasts in the Middle Ages*, Oxford 2002, p. 108-109.

14 Jotischky 2002 (note 13), p. 45-64.

d'Élie. Il comportait sept bandes verticales, quatre blanches et trois noires, évoquant les marques apparues sur son vêtement lorsqu'il tomba du char de feu (on peut le voir sur un panneau de la prédelle du retable du Carmel de Pietro Lorenzetti représentant les ermites à la fontaine d'Élie à la Pinacothèque nationale de Sienne (1328-1329)<sup>15</sup>. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, le manteau rayé de l'ordre fut remplacé par un manteau blanc uni, mais pour les Carmes modernes de la rue de Vaugirard, le lien avec le prophète était toujours aussi fondamental. En effet, la cérémonie de pose de la première pierre de Saint-Joseph-des-Carmes en 1613 avait été organisée pour tomber le jour de la fête d'Élie, le 20 juillet.

Vers 1644, lorsque Damery peint la coupole, un conflit permanent oppose les Carmes et les Jésuites qui induit l'urgence d'établir la véracité de la filiation des premiers avec Élie. En 1643, les Bollandistes, groupe d'érudits jésuites, avaient publié les premiers volumes de leurs *Acta Sanctorum* (Actes des saints) dans lesquels ils s'interrogent sur le récit fondateur du Carmel, soulevant des doutes quant à l'origine de l'ordre remontant à Élie. Pour les Carmes de la rue de Vaugirard, cette menace jésuite était encore plus pressante du fait de nouvelles constructions dans le faubourg Saint-Germain, où les Jésuites venaient juste de s'installer. Les travaux d'un nouveau noviciat jésuite rue Pot-de-Fer (aujourd'hui rue Bonaparte) commencent en 1610 et les bâtiments sont somptueusement décorés au début des années 1640. Parmi les embellissements, il convient de citer un ensemble de peintures monumentales pour le maître-autel, notamment, par Nicolas Poussin, *Le Miracle de saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Kagoshima au Japon* (musée du Louvre, Paris) installé en 1642. La querelle théologique des Carmes et des Jésuites est d'importance car elle explique les choix décoratifs de Saint-Joseph-des-Carmes en 1644. D'une part, les frères sont motivés par une rivalité matérielle : l'impératif de concurrencer la nouvelle chapelle des Jésuites. Il aurait été difficile de surpasser Poussin à l'épreuve de peinture de chevalet, aussi les Carmes inventent-ils une bien meilleure riposte : la première coupole peinte de Paris. De l'autre, le véritable objectif est de réaffirmer les origines de l'ordre des Carmes et leur filiation avec Élie. La peinture de Damery, en tant que représentation de leur récit fondateur, opère simplement par le choix de son sujet. Cependant l'argument est renforcé par la vraisemblance. La représentation du moment où Élie laisse tomber son manteau est tellement illusionniste qu'il en devient moins représentation que dramatisation : moins la description d'un événement du passé lointain que quelque chose qui est rejoué ici et maintenant. En d'autres termes, le lien des Carmes avec Élie est rendu irréfutable, car il est mis en scène ici pour que tout le monde puisse en être témoin.

<sup>15</sup> Sur l'habit du Carmel, voir Benedict Zimmerman, « The Carmelite Order », dans *The Catholic Encyclopedia*, t. 3, New York 1908. URL : <http://www.newadvent.org/cathen/03354a.htm> [dernier accès : 11.12.2021].

L'illusion de Damery se déploie, de même que le récit, à mesure que le spectateur se déplace dans l'église. Au début de la nef, la seule partie visible de l'intérieur de la coupole est la base du tambour jusqu'à hauteur du manteau (fig. 3). L'œil est immédiatement attiré par le vêtement en trompe-l'œil, la figure d'Élisée tendant la main pour le saisir et l'ensemble des personnages assistant à la scène. Curieux de découvrir l'ensemble de l'image, le spectateur est attiré vers l'autel. À mi-chemin de la nef, il voit toute la hauteur du tambour qui rappelle le contexte dans lequel se déroule la scène : des sculptures en bas-relief et des pilastres peints en trompe-l'œil, des fenêtres et une niche où a été figurée une statue de saint Ange, saint carme du XIII<sup>e</sup> siècle qui vécut en ermite sur le mont Carmel (autre référence réitérant le lien avec Élie). À ce stade de l'expérience du spectateur, seule se profile une allusion à la présence de quelque chose de plus dans les nuages qui commencent à envelopper le haut des pilastres, et c'est ce qui l'incite à nouveau à en trouver la source. Ce n'est qu'au bout de la nef, aux abords de la coupole, que la calotte devient visible et que le récit est révélé dans son ensemble : le spectateur découvre alors l'origine du vêtement qui tombe, Élie montant vers les cieux dans un tourbillon de flammes (fig. 2).

Il convient tout d'abord de relever sur quoi est mis l'accent dans cette dramatisation. Élie est évidemment le point culminant de la narration, révélé à la fin dans sa splendeur glorieuse ; mais l'axe principal de cet épisode, ce qui retient notre attention depuis le début et que l'on suit de bout en bout, ce n'est pas l'homme, mais son manteau. Pour les Carmes, ce vêtement était essentiel car il constituait le signe visible pour les frères de leur filiation avec Élie, et c'était bien ce lien qu'il fallait prouver. L'efficacité de la peinture de Damery à cet égard se révèle encore plus puissante si nous imaginons l'église telle qu'elle était à l'époque, peuplée de frères vêtus comme Élisée de vêtements bruns sous un manteau blanc, levant les yeux pour être les témoins de la preuve, tombant d'en haut, qu'ils descendaient – littéralement et généalogiquement – d'Élie.

L'illusion est encore intensifiée par le choix de Damery de définir le temps et le lieu en jouant sur les deux parois du dôme – calotte et tambour – à la fois séparément et à l'unisson. L'ensemble de la scène se déroule à un moment précis : Élie monte au ciel après avoir laissé son manteau à Élisée. Mais ce moment unique se produit en deux lieux différents, voire deux mondes distincts : Élie, au plafond, a déjà rejoint le monde céleste – caractérisé par des nuages et des forces surnaturelles comme des anges ailés, des chars en flamme et des chevaux volants –, alors qu'Élisée est resté dans le monde terrestre, fermement planté dans une réalité architecturale matérielle où s'appliquent des forces naturelles comme la gravité. Cependant, ce qui rend cette illusion si puissante et si convaincante, c'est que ce décor architectural est en fait le bâtiment même dans lequel se trouve le spectateur. En d'autres termes, l'illusion lui donne non seulement l'impression que l'événement est en train de se produire ici et maintenant, mais également dans cette église où il se trouve actuellement.



- 3 Walthère Damery, *Élie enlevé au ciel dans un char de feu laisse tomber son manteau pour qu'Élisée le ramasse*, 1644, vue depuis la nef, Paris, Église Saint-Joseph-des-Carmes

Dans la Bible, Élisée ramasse le manteau d'Élie sur les rives du Jourdain, près de Jéricho, mais Damery le lui fait attraper dans une église de la rue de Vaugirard<sup>16</sup>. Damery s'amuse à estomper toute frontière entre le début et la fin de la représentation : les pilastres, balustrades et sculptures en trompe-l'œil deviennent des éléments décoratifs de l'église et les structures réelles de la coupole, ses parois incurvées et ses fenêtres cintrées deviennent des éléments architecturaux de la scène. S'ensuit un jeu visuel captivant puisque le spectateur est invité à discerner ce qui est réel et ce qui est peint. Cette insaisissable oscillation entre réel et fictif rend l'illusion réaliste de Damery encore plus convaincante en tant que preuve de la filiation des Carmes avec Élie, puisqu'elle offre une expérience où les frontières entre les deux se dissolvent. L'illusion de Damery refuse de préciser où se trouve la séparation entre l'espace du spectateur et l'espace narratif. Logiquement, elle devrait se situer à la base du tambour, là où la peinture commence réellement. Cependant, le lieu représenté sur le tambour est également celui où se trouve le spectateur : il s'agit bien de l'église de Saint-Joseph-

<sup>16</sup> Cet épisode biblique est relaté dans 2 Rois 2, 1–18.

des-Carmes représentée en peinture, dont le décor est partagé par le spectateur avec tous les témoins rassemblés autour de la balustrade. La limite est donc repoussée en haut du tambour qui marque la séparation entre l'espace terrestre partagé de l'église et l'espace céleste plus éloigné d'Élie. De l'un des points de vue, la séparation se trouve entre le spectateur situé dans l'église et tous les personnages représentés au plafond ; de l'autre, cette ligne est tracée entre Élie au ciel et nous autres (Élisée inclus) sur terre. Ces frontières estompées, la connexion du spectateur (et donc des frères) avec les personnages bibliques devient possible et palpable en empruntant ces passerelles entre passé et présent, terrestre et céleste. En effet, le récit commence en haut, puis traverse le plan de l'image pour continuer en bas dans la vie quotidienne de l'ordre.

Le jeu captivant de Damery était loin d'être de l'art pour l'art. Cette rencontre illusionniste offrait non seulement une expérience terrestre du lien des Carmes avec le fondateur de leur ordre, mais de plus ses effets étourdissants et déstabilisants encourageaient une spiritualité ou une approche culturelle particulièrement carmélitaines. Car le dernier point important est le caractère totalement interactif de cette expérience : en effet, pour appréhender le récit et comprendre l'ampleur de l'illusion créée par Damery, le spectateur doit se déplacer. Il lui faut marcher sur toute la longueur de la nef, tourner encore et encore, et surtout, tout au long de l'expérience, lever les yeux, une position physiologique particulièrement inconfortable. Comme avec les apôtres de *La Pentecôte* du Restout, le spectateur partage une expérience phénoménologique avec les témoins d'origine. Comme Élisée et les personnages qui l'entourent, le spectateur lève les yeux, il est étourdi et désorienté et éprouve un sentiment d'émerveillement et de crainte. Élisée est inspiré par l'ascension d'Élie comme l'est le spectateur par la maîtrise de la vraisemblance de Damery. Pour l'ordre contemplatif des Carmes déchaux, les rencontres mystiques déroutantes jouaient un rôle important, comme le soulignent les vignettes des quatre pendentifs à la base de la coupole (fig. 2). Sur chacun figure un épisode illustrant la rencontre d'un mystique célèbre de l'ordre avec le divin: une vision de sainte Thérèse d'Avila ; la vision de la crucifixion du Christ par saint Jean de la Croix ; de nouveau sainte Thérèse d'Avila, cette fois lors de la Transverbération de son cœur ; et saint Simon Stock recevant le scapulaire brun de la Vierge Marie (autre élément clé de l'habit des Carmes ayant une origine sacrée). Pour cet ordre religieux enraciné dans la théologie mystique qui accordait tant de valeur à la vie contemplative, la dramatisation illusionniste interactive de Damery offrait un mécanisme de dévotion idéal, encourageant la méditation par le biais de l'expérience simulée d'un événement surnaturel.

## Le Christ transfiguré près de la rue du Bac

À quelques minutes à pied de Saint-Joseph-des-Carmes, donnant sur la rue du Bac, se trouve l'église Saint-Thomas-d'Aquin, construite à l'origine pour les Jacobins (branche française des Dominicains), autre ordre pour lequel l'extase peut donner accès à une connaissance de Dieu, inconnaissable par la raison seule<sup>17</sup>. Dans les années 1720, cet ordre en expansion ayant besoin de plus d'espace, le bâtiment est agrandi pour accueillir une chapelle supplémentaire derrière l'autel principal. En 1723, François Lemoyne se voit confier la commande de peindre le plafond de cette chapelle, et conçoit une vision extrêmement illusionniste de *La Transfiguration du Christ* (fig. 4). Si la coupole de Damery permet une rencontre interactive, le plafond de la chapelle de Lemoyne passe à un niveau supérieur, en exigeant de la part du spectateur une expérience cinématique où la théâtralité et la vraisemblance atteignent de nouveaux sommets.

*La Transfiguration* de Lemoyne apparaît de la même manière que la composition de Damery en ce sens que le récit et l'illusion évoluent à mesure que le spectateur progresse dans la nef en direction de la chapelle. En entrant dans l'église, n'est visible de la peinture qu'un aperçu des pieds des disciples et du sol de la montagne, mais à mesure qu'on avance dans la nef, chaque pas révèle un peu plus. À mi-chemin, trois disciples sont visibles en entier : deux lèvent les yeux pour regarder au-dessus d'eux, alors que l'autre détourne la tête. Quelques pas plus loin, on entrevoit ce qui est au-dessus, à mesure que les nuages et la lumière apparaissent. Enfin, lorsqu'on atteint les abords du chœur, le récit complet est révélé, le corps resplendissant du Christ, flanqué de deux prophètes, s'élève à travers les nuages au milieu d'une lumière vive.

Qu'il soit en mouvement (marchant le long de la nef) ou statique (debout devant le chœur), le spectateur de *La Transfiguration* de Lemoyne assiste à une forme de performance théâtrale. Contrairement à une toile plane encadrée, le plafond illusionniste permet au récit de se dérouler sur une scène qu'il a figurée encadrée par un arc de proscenium dont les rideaux sont retenus par des anges dorés. Ce n'est pas un tableau qui peut être déplacé, accroché ou admiré ailleurs, c'est plutôt un événement, dédié à un lieu, qui insiste sur la présence du spectateur dans cet espace et attire son attention sur la corporalité de son expérience par l'être-là du spectacle vivant. La pièce jouée sur cette scène peinte reste assez fidèle à son récit biblique<sup>18</sup>. Les disciples Pierre, Jean et Jacques ayant suivi le Christ sur la montagne sont témoins du moment miraculeux où le Christ est transfiguré par

17 Saint-Thomas-d'Aquin devient une église paroissiale en 1791. Aline Dumoulin (éd.) et Saydou-Bernard Tall (photographe), *Paris d'église en église*, Paris 2008, p. 172. Sur l'histoire de l'église, voir Mathieu Lours et al. (éd.), *Paris et ses églises du grand siècle aux lumières*, Paris 2016, p. 235-240.

18 La Transfiguration est rapportée dans Matthieu 17, 1-9 ; Marc 9, 2-8 ; et Luc 9, 28-36.



4 François Lemoyne, *La Transfiguration du Christ*, 1723, vue depuis le chœur vers la chapelle de Saint-Louis, Paris, Église Saint-Thomas-d'Aquin

la lumière – son vêtement d'un blanc éclatant – tandis que les prophètes Élie et Moïse apparaissent à ses côtés et s'entretiennent avec lui<sup>19</sup>. Luc décrit les deux prophètes « apparaissant dans la Gloire », un détail qui n'a pas été oublié dans cette mise en scène<sup>20</sup>. Au-delà d'un simple cadre pour la performance, l'arc théâtral du proscenium joue également un rôle sur la scène en représentant cette gloire sous la forme d'une décoration caractéristique de la Contre-Réforme : une explosion de lumière sculptée en rayons, habituellement placée au-dessus du maître-autel<sup>21</sup>.

La Transfiguration détenait une importance particulière pour les Jacobins à cause des écrits du grand théologien dominicain saint Thomas d'Aquin. Thomas

<sup>19</sup> La nature éblouissante des vêtements du Christ est mentionnée dans Matthieu 17, 2 ; Marc 9, 3 ; et Luc 9, 29.

<sup>20</sup> Luc 9, 31.

<sup>21</sup> Sur la figuration de la gloire dans l'art de l'époque moderne, voir Frédéric Cousinié, *Gloriae : Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, Rennes 2018.

d'Aquin considérait la Transfiguration comme le plus grand des miracles, puisqu'il avait permis aux disciples d'être témoins de la gloire de Dieu et de la perfection du ciel, aperçues d'ici-bas<sup>22</sup>. Ce témoignage était donc primordial au sens théologique et prend également une importance fondamentale dans la dramatisation du plafond de Lemoyne, car la vraisemblance de cette illusion peinte permet à son tour de simuler la position de témoin. La théâtralité manifeste du décor renforce, au lieu de l'annuler, le sentiment du spectateur d'assister à cet événement. Au lieu de mettre en évidence son caractère artificiel ou de nuire à sa réalité, les ornements théâtraux ajoutent à l'illusion en la rendant plus vivante, en donnant à la scène entière un peu de la vitalité qui existe sur une scène de théâtre contrairement à une surface peinte. Mais plus important encore, sa théâtralité suggère également la possibilité d'une vision plus privilégiée quelque part dans les coulisses.

Car malgré l'efficacité de cette illusion théâtrale, si l'on se tient au bord du chœur (fig. 4), il y a quelque chose qui cloche dans la composition de Lemoyne. Bien que l'arc du proscenium semble confirmer la position idéale du spectateur, ce point de vue laisse apparaître quelques incohérences et disparités troublantes. Le raccourci du Christ, par exemple, semble disproportionné, quant aux corps d'Élie et de Moïse, ils sont déformés au point d'en devenir illisibles. Cependant, les frères jacobins, qui seuls détenaient le privilège de pouvoir entrer dans la chapelle même, disposaient d'une vue totalement différente de l'illusion. À l'intérieur de la chapelle, le spectateur découvre qu'il existe *un autre* point de vue idéal (fig. 5). De la chapelle en effet, tous les problèmes de raccourci des corps du Christ et des prophètes sont résolus de manière satisfaisante et l'illusion dans son ensemble en devient encore plus impressionnante.

Le coup de maître de Lemoyne dans l'église Saint-Thomas-d'Aquin a consisté à créer une composition unique à deux perspectives distinctes, qui à leur tour permettent deux points de vue parfaits. Il est un peu plus aisé de comprendre cette composition compliquée en consultant le traité d'Abraham Bosse intitulé *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières*<sup>23</sup>. Publié en 1653 et présenté par Bosse lors d'une conférence à l'Académie en juin de la même année, ce manuel de peinture pour plafond explique comment adapter les règles de la perspective linéaire à la peinture sur des surfaces courbes, horizontales ou irrégulières<sup>24</sup>. Des diagrammes illustrent le texte, telle

22 Nicholas M. Healy, *Thomas Aquinas, Theologian of the Christian Life*, Burlington, VT 2003, p. 100.

23 Abraham Bosse, *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières*, Paris 1653.

24 7 juin 1653, in Anatole de Montaiglon (éd.), *Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1875, vol. 1, p. 73-74. Pour une étude approfondie de la théorie de la perspective de Bosse, voir Carl Goldstein, « Studies in Seventeenth-century French Art Theory and Ceiling Painting », p. 240-253. Voir aussi Nathalie Heinich, « La perspective académique [Peinture et tradition lettrée : la référence aux mathématiques dans les théories de l'art au 17<sup>ème</sup> siècle] », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, septembre 1983, p. 47-70.



5 François Lemoyne, *La Transfiguration of Christ*, 1723, vue depuis la chapelle Saint-Louis, Paris, Saint-Thomas-d'Aquin

la planche 9 qui montre comment créer l'illusion d'une profondeur géométriquement correcte sur une surface horizontale plane (un plafond), comme on le ferait sur une surface verticale plane (une toile conventionnelle)<sup>25</sup>. Bosse préconise de déterminer d'abord le point de vue idéal, c'est-à-dire la distance et la hauteur précises de l'œil du spectateur (qu'il désigne comme point « O »), puis le point de fuite dans la composition (désigné par « F »). À partir de ces deux points, le peintre peut calculer les lignes orthogonales nécessaires à la création de l'illusion. L'astuce du plafond de Lemoyne, c'est qu'il a deux points O et deux points F. Dans l'une des perspectives, le point de vue (l'œil du spectateur) se trouve devant le chœur et le point de fuite de la composition entre les corps des disciples. Dans l'autre, le point de vue se trouve à l'intérieur de la chapelle et le point de fuite juste au-dessus de la tête du Christ. Lemoyne a donc réussi l'exploit d'introduire deux perspectives dans une même composition en choisissant de ne pas utiliser une perspective linéaire stricte, qui aurait exigé une ligne de séparation dérangeante quelque part entre deux structures spatiales distinctes.

<sup>25</sup> Bosse 1653 (note 23), p. 49.

Au lieu de cela, les formes linéaires sont limitées à l'architecture en trompe-l'œil à la base de la composition et la coexistence des deux espaces picturaux est rendue possible par la substance nébuleuse du nuage qui permet un raccord invisible. En même temps, les deux perspectives se constituent par le biais des raccourcis relatifs des corps. Ainsi, du premier point de vue, ce sont les corps des disciples qui semblent corrects, alors que les raccourcis des corps du Christ et des prophètes sont exagérés (fig. 4) ; et du deuxième point de vue, le Christ et les prophètes sont correctement figurés, alors que les disciples semblent un peu volumineux et sur le point de basculer dangereusement de la montagne (fig. 5).

Cette maîtrise des points de vue multiples est impressionnante sur le plan purement artistique, mais une fois encore, ce jeu esthétique a un objectif spirituel. Comme dans la coupole de Damery, ce sont deux mondes qui coexistent dans cette illusion, le monde terrestre et le monde céleste. Mais contrairement à Damery dont la coupole présente ces mondes sur des surfaces distinctes, Lemoyne les a figurés sur une seule surface. De la nef, le spectateur ne voit que l'aspect terrestre de l'expérience : l'action de regarder, à travers l'arc d'une scène, les disciples assister à la Transfiguration du Christ. De l'intérieur de la chapelle, le spectateur passe de cette vue relativement détachée à une vision plus active, puisqu'il peut maintenant voir ce qu'ils ont vu. Debout juste en-dessous du Christ, la tête dangereusement penchée en arrière, il lève les yeux directement sur cette vision du corps éblouissant du Christ flanqué des prophètes, et se met ainsi à la place des disciples, au sens propre et au sens figuré, il devient donc témoin à travers eux. Même l'apparente instabilité des disciples – l'impression qu'ils pourraient basculer sur la pente – ajoute à l'expérience phénoménologique, en simulant quelque chose de la précarité et de l'incertitude de leur rencontre avec le corps transfiguré du Christ et avec la voix du Saint-Esprit émanant du nuage. « Quand ils entendirent cela, les disciples tombèrent face contre terre et furent saisis d'une grande crainte<sup>26</sup>. »

Cette fois encore, l'illusion transforme la contemplation en simulation, induisant ainsi chez le spectateur des effets comparables à ceux que l'événement réel a pu provoquer chez ses témoins d'origine. Et de même, les effets de cette expérience renforcent les croyances spécifiques et l'approche culturelle de l'ordre religieux qui pratiquait dans ce lieu. La révélation progressive du miracle (qui se déroule par étapes au fur et à mesure que le spectateur avance dans la nef et se dirige vers la chapelle) semble faire écho à l'interprétation que donne Thomas d'Aquin de l'état de témoin au cours de la Transfiguration. Dans son explication sur la raison pour laquelle le Christ n'a emmené que trois disciples sur la montagne, Thomas d'Aquin soutient que des « mystères aussi élevés ne devraient pas être directement expliqués à tout le monde, mais devaient être transmis par des

---

<sup>26</sup> Matthieu 17, 6.

supérieurs à leur tour<sup>27</sup> ». Par le choix de points de vue successifs, y compris l'accès privilégié au dernier (seuls les frères étaient autorisés dans la chapelle), la clarté et la compréhension augmentant à chaque point de vue, *La Transfiguration* de Lemoyne se déroulait d'une manière particulièrement conforme à la vision dominicaine. En effet, toute cette illusion – cette vision merveilleuse simulant l'expérience physique, émotionnelle et cognitive du miracle du Christ – faisait de cette église jacobine un lieu idéal pour les observances spirituelles d'un ordre qui privilégiait l'expérience extatique comme moyen de connaître Dieu.

\*\*\*

Le jeu esthétique de la vraisemblance (dont l'objectif n'était pas d'être réel mais de paraître réel) a atteint certaines de ses formes les plus extrêmes sur les plafonds des églises parisiennes. La dramatisation par Damery de la montée d'Élie au ciel alors que son manteau retombe sur terre et la vision théâtralisée que donne Lemoyne des disciples assistant à la Transfiguration du Christ sont certainement deux des exemples les plus efficaces de ce jeu, puisqu'elles mettent chacune en œuvre la simulation d'un épisode biblique qui entraînait, de manière phénoménologique, une expérience quasi-empirique d'un événement empiriquement impossible.

Les églises parisiennes étaient devenues des lieux de prédilection pour ces exercices artistiques du fait des impératifs spirituels et des propriétés physiques qui définissaient ces espaces religieux. La relation particulière qui existait entre les récits religieux, surtout bibliques, et « le vrai » les rendait plus efficaces que tout autre sujet pour ce qui est des possibilités de « vraisemblance ». Pour le public des fidèles catholiques, des épisodes comme l'Enlèvement d'Élie au ciel ou la Transfiguration du Christ n'avaient rien à voir avec les récits d'Ovide, ni même avec les classiques récits de batailles ou de victoires du roi. Les épisodes religieux n'étaient ni des récits de fiction ni des événements historiques du passé, mais des événements véritables ayant survécu dans le présent grâce à leur résonance spirituelle ininterrompue. Le Christ n'a été transfiguré qu'une seule fois, mais le calendrier liturgique de l'Église a répété l'événement chaque année le 6 août, son importance étant aussi cruciale pour les croyants de l'époque que pour les disciples sur la montagne. Et surtout pour les Jacobins de la rue du Bac, compte tenu de l'importance attribuée au miracle du Christ par le père dominicain Thomas d'Aquin. Ainsi de la fête d'Élie le 20 juillet, sauf que dans ce cas, le message était plus local qu'universel, celle-ci n'étant célébrée que par les Carmes. Cette exclusivité cependant, pour les frères de la rue de Vaugirard, donnait sans aucun doute une résonance particulière à cette célébration, un

---

27 Thomas Aquinas, *The Summa Theologica of Saint Thomas Aquinas*, vol. 2, Londres 1914, p. 260.

moment marquant qui rappelait les origines de leur ordre et induisait une méditation sur le signe matériel de leur manteau évoquant leur lien unique avec le prophète.

Pour les fidèles, la vraisemblance de telles œuvres n'a peut-être jamais représenté une tentative, comme le dit Batteux, de « tromper les yeux », mais davantage, comme le dit Roger de Piles, de « séduire nos yeux<sup>28</sup> ». Après tout, il n'a jamais été question ici d'une ruse. Ces deux lieux avaient pour but de créer pour leur public une illusion, pas une réalité. Les événements originaux – Élie laissant tomber son manteau ou le Christ transfiguré – étaient vrais ; ce que les artistes créaient étaient des simulations de ces vérités. Car ce qu'apportait la vraisemblance (sous la forme de l'illusion la plus extrême) constituait un enrichissement de l'expérience religieuse, simulant les effets émotionnels et cognitifs de ces événements, pour que les Carmes puissent prendre conscience du moment où leur manteau est tombé sur terre ou que les Jacobins puissent faire l'expérience de l'émerveillement des disciples lorsqu'ils furent témoins de la transfiguration du Christ et de la perfection du ciel qu'elle révélait.

Au-delà de la dimension religieuse, c'est l'espace de l'église lui-même qui permettait les instanciations dynamiques et interactives de ce jeu esthétique. Dans les églises, les artistes avaient plus de latitude que lorsqu'ils étaient confinés aux limites d'une toile plane. Ils pouvaient non seulement peindre de vastes surfaces non encadrées, mais aussi mobiliser des structures architecturales et des espaces entiers pour qu'ils deviennent partie intégrante de la dramatisation, estomper les limites de la peinture, jouer avec divers niveaux de réalité, rendre logique l'illogique et possible l'impossible. Les objets peuvent perpétuellement « tomber » d'un plafond à un mur. Ou encore, on peut assister deux fois au même événement – en deux endroits différents, mais au même moment – et le vivre différemment à chaque fois. Dans de telles conditions, il n'était pas question dans l'église de ce que l'on voyait. Dynamique et non statique, le fidèle devait bouger, se tordre et se pencher pour expérimenter et comprendre ces illusions, il se livrait donc à une expérience cinématique et multisensorielle. Les plafonds de Damery et de Lemoyne offraient des confrontations directes avec des événements théâtralisés – des événements réels artificiellement importés, ici et maintenant, sur des surfaces figurant des représentations. Ainsi était le jeu rhétorique de vraisemblance dans le cadre religieux, un jeu très bien joué à Saint-Joseph-des-Carmes et à Saint-Thomas-d'Aquin.

---

28 Batteux 1747 (note 9), p. 258. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, p. 3.