

la figure de l'architecture dans l'architecture de la représentation (cadre, décor, ornement)

LOUIS MARIN

Une architecture. Dans cette architecture, des peintures où les figures prennent place dans d'autres architectures, peintes celles-là. La minutieuse analyse de Louis Marin nous révèle ce phénomène troublant et paradoxal : c'est ce décor, ce motif « accessoire » qu'est l'ornement qui nous dévoile toute la vérité du fonctionnement de la représentation.

Le décor et l'ornement posent la question de la représentation. Ils questionnent la représentation tout comme la représentation soulève, à son tour, leur question : ils la questionnent dans ce que l'on a nommé sa « clôture », c'est-à-dire comme le cadre externe d'un dispositif qui, en état d'auto-fonctionnement, recevrait de ce cadrage l'assurance de sa parfaite fonctionnalité. Mais par là même, comme dispositif « auto-asservi » — et son cadre serait à la fois le signe et l'opérateur de cet « auto-asservissement » — la représentation pose la question du décor et de l'ornement comme son excédent ou son supplément interne. On comprendra également, et c'est là simplement une autre formulation de ce qui précède, que le décor et l'ornement, cadre et excédent de la représentation, à condition d'être thématiques comme problème théorique, fassent apparaître la double dimension qui en caractérisent le dispositif, non seulement sa dimension transitive — « toute représentation représente quelque chose » — mais encore sa dimension

la petite coupole de la chapelle ou de ses trois murs, vient donc s'intégrer étant elle-même, parmi d'autres, un volume interne à l'espace de l'église, un lieu qui s'ouvre sur la gauche du parcours du visiteur qui y pénètre. Il s'y intègre comme sa décoration complète — parois et plafond sont entièrement peints — et richement différenciés. Mais à l'inverse, chacune des trois parois intègre une architecture peinte comme décor de l'épisode représenté ; pour la *Nativité*, un temple romain ruiné, sur la moitié droite, occupe le plan intermédiaire de la scène ; un édifice à coupole sur plan central et à deux ailes se dresse sur un socle à degrés, au centre, à l'arrière plan de l'épisode de la *Dispute de Jésus et des docteurs de la loi* dont les figures sont disposées sur un dallage de marbre de couleurs à décor géométrique ; l'*Annonciation* se déroule, elle aussi, sur un dallage de marbre, devant une série de trois arches monumentales s'ouvrant sur l'arrière plan d'un jardin clos dont la porte, un arc égale-



IL PINTURICCHIO, « La Dispute de Jésus et des docteurs ». Panneau de droite. Chapelle Baglioni, Eglise S. Maria Maggiore à Spello.



Panneau du fond, « Adoration de l'enfant Jésus »

s'inverse en une représentation où l'architecture dresse le cadre décoratif de son lieu. Comment s'effectue ce renversement du « réel » dans « l'imaginaire » ? Quels procès met-il en œuvre ? Quels en sont les moyens et les effets ? Ces questions posées sur un exemple particulier, à l'aube du Cinquecento, dans une petite chapelle ombrienne, n'ont d'autre raison — on l'a compris — ni d'autre enjeu que le problème de l'architecture et de la représentation, c'est-à-dire celui de la limite du dispositif représentationnel et de son fonctionnement, entre réel et imaginaire, dans ce qu'il est convenu de nommer l'art moderne. Peut-être se pourra-t-il que, considérées avec toute l'attention qu'elles méritent, ces anciennes représentations d'architecture introduisent une pièce nouvelle dans le débat du « moderne » et du « post-moderne ».

quelque chose » — mais encore sa dimension réflexive — « toute représentation se présente représentant quelque chose. » Autrement dit, l'ornement décoratif, cadre externe de la représentation, le décor ornemental comme son supplément interne réfléchissent cette dimension réflexive que tendra toujours à dissimuler la transitivité du dispositif par son procès mimétique de duplication.

Toutefois pour être opératoire, cette réflexion réfléchie de la représentation devra s'effectuer sur une *figure* qui en présente l'opération pour la faire échapper à elle-même, et, si peu que ce soit, en dé-régler l'« auto-asservissement ». *Cette figure sera l'architecture, l'architecture que l'œuvre de peinture réfléchit dans sa représentation* comme son décor et son ornement et cela, afin d'en découvrir l'effet principal qui est d'exposer — figurativement — la structure même de la représentation, dans son *objet propre* et sa *fonction rigoureuse*, en un mot son *architecture*.

La chapelle Baglioni dans l'église Santa Maria Maggiori à Spello, a été décorée en 1501 par Bernardino di Betto dit le Pinturicchio : à sa coupole, les figures des quatre Sibylles réparties sur quatre tranches triangulaires découpées à partir de la clef de voûte et séparées les unes des autres par quatre larges bandes ; sur ses trois murs, les scènes de l'Annonciation à gauche, au fond, de la Nativité et à droite, de Jésus parmi les docteurs. L'ensemble peint, qu'il s'agisse de

ment, laisse apercevoir au delà tout un monde de figures.

un renversement du réel dans l'imaginaire

Cette description sommaire fait apparaître une opération « constructive » qui renvoie directement au problème que nous avons posé, de la fonction de la représentation d'architecture (comme décor et ornement du cadrage du récit) dans la présentation de la structure du dispositif représentationnel, dans la mise en figure de sa réflexion. Plus précisément, cette rapide « mise en place » des fresques fait apparaître un passage, par renversement, de la chapelle Baglioni au décor d'architecture-ornement cadrant les épisodes religieux représentés. L'architecture de la chapelle contient une décoration dont elle constitue le cadre extérieur », mais cette décoration « contient » à son tour des architectures qui dressent le cadre « interne » des représentations qui y prennent place et dont elles construisent le lieu. Mais d'une architecture à l'autre, nous sommes passés de l'édifice réel à trois dimensions où se déplace et se situe le spectateur (ou le fidèle), à des édifices feints (ou peints) dans un espace illusoire où se promène et s'arrête le regard : l'architecture-cadre où la représentation trouve le lieu de son décor ornemental

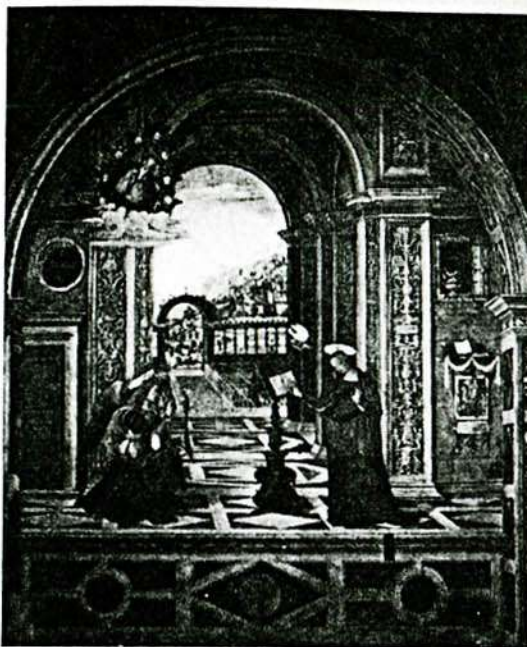
Soit la paroi de gauche représentant l'Annonciation. Nous avons choisi de commencer par elle pour une raison simple : l'épisode dépeint est narrativement ou historiquement le premier de la série qui décore les autres murs. Il précède la Nativité comme celle-ci, la *Dispute avec les docteurs* : contrainte d'une lecture qui parcourt la décoration de l'édifice de la chapelle de gauche à droite : $A \rightarrow B \rightarrow C$. Toutefois, cette simplicité se complique très vite : on ne peut pas en effet ne pas constater la correspondance structurale (1) entre la paroi de gauche, l'Annonciation, et celle de droite, la *Dispute*, correspondance qui donne alors à la Nativité centrale une position exceptionnelle : $a - B - a'$. Enfin, lorsque nous découvrons que dans l'Annonciation Pinturicchio a peint son autoportrait sous la forme d'un tableau qui est représenté accroché au mur de la partie droite de la fresque et qu'il a signé son œuvre dans un cartouche placé sous cette représentation, alors il nous faut convenir que, dans l'ordre de la création de l'ensemble qui décore la chapelle et dans le temps de la production picturale, l'Annonciation clôt la série des trois fresques puisqu'avec elle en est marqué l'accomplissement : $A \leftarrow (B - C)$. Le temps des énoncés narratifs peints s'inverse dans celui que la marque d'énonciation (autoportrait et signature) assigne à l'opération de peindre. Et par ce mouvement en retour, l'Annonciation retrouve le privilège, que nous lui avons immédiatement accordé, d'ouvrir notre analyse.

c'est la représentation qui est contemplée, plus que son récit iconique

Soit donc l'Annonciation sur la paroi gauche : comment s'effectue le passage de l'architecture de la représentation à la représentation de l'architecture ? L'épisode prend place sur une scène « illusoire » dont la rampe, représentée non seulement parfaitement visible, mais encore décorée d'ornement de marbre feint, surélève le sol scénique par rapport à celui de la chapelle où est situé le spectateur. Dès lors, c'est moins le récit de l'annonciation qui est représenté que sa représentation — au double sens iconique et théâtral du terme — ; c'est l'image de l'épisode, sa mise en représentation plus que son récit iconique qui est donnée à contempler. Le cadrage scénographique modifie du même coup la destination de l'œuvre qui n'offre pas à la connaissance du spectateur le récit d'une « istoria », mais à sa méditation, une image de piété. Dans le même temps, une section du mur de la chapelle, le soubassement architectonique de la paroi, change de nature autant par la décoration qui s'y inscrit, une marqueterie feinte de marbres de couleur que par le léger creusement, le « trompe l'œil » en retrait par rapport au plan du mur que ce décor peint provoque : il dresse une scène, il construit le support d'un *proscenium* où sont disposées les figures de l'Ange et de Marie.

Mais c'est avec l'arche de ce *proscenium* que s'aperçoit le plus nettement l'inversion du dispositif de cadrage ornemental ; mieux encore, c'est cette arche qui en est l'opérateur. Constituée de deux pilastres peints et décorés supportant un arc en plein ceintre, l'arche « mord » partiellement sur le sol scénique et la rampe qui le supporte, alors que la partie frontale de ses pilastres et de son arc est au plan du mur de la chapelle.

Il relève donc à la fois du plan du mur et de



Chapelle Baglioni dans l'église S. Maria Maggiore à Spello. Panneau de gauche, « Annonciation »

sentées », et d'abord la première d'entre elles, ouvrent un mur, également représenté, sur le lieu d'un édifice et au delà, sur celui d'un jardin et au delà encore, sur le monde peint à l'arrière plan. Cet édifice est donc constitué par la succession des trois arches qui en permettent — voire en exigent — la traversée par le regard.

Mais deux arches à droite et deux arches à gauche s'ouvrent aussi latéralement pour donner accès à l'espace interne que les murs enferment, un espace dont le regard n'aperçoit rien sinon son obscurité, par l'oculus qui creuse le mur de gauche et la fenêtre grillagée, le mur de droite, deux pans de mur qui cadrent en forme de décor le *proscenium*. Si donc l'édifice aux trois arches centrales défi-

un parcours d'intervalle

Il faut toutefois noter que l'ambiguïté se maintient avec insistance puisque le *proscenium* est « fait » d'un espace continu, de la gauche à la droite du sol scénique, de même qu'une forme unique d'espace constitue la totalité de l'espace représenté : comment peut-il être à la fois intérieur à une construction architecturale et extérieure à elle, à moins d'y discerner, par abstraction, deux lieux, l'un extérieur, celui de l'ange, et l'autre, intérieur, celui de la Vierge, deux lieux dont la travée centrale du dallage marquerait structurellement la limite idéale, avant que le lutrin qui y est posé n'en souligne iconographiquement la frontière. Il conviendrait de marquer en outre la fonction de l'arche du *proscenium* dans l'ambiguïté de cet espace scénique, puisqu'il ouvre sur un extérieur imaginaire tout en marquant la clôture d'un mur réel. Extérieur et intérieur, ni extérieur ni intérieur, l'ordre stable des lieux que bâtit la représentation se transforme dans l'espace labile d'un passage, dans le procès dynamique d'un parcours d'intervalle.

Ce parcours s'effectue selon deux directions majeures — celles-là même que les architectures feintes construisent — une direction latérale, de la gauche à la droite, parallèle au plan de représentation (le mur de la chapelle) et une direction frontale, d'avant en arrière, perpendiculaire à ce plan, qui y creuse une illusoire profondeur. Ces deux directions sont l'une à l'autre articulées en tau inversé, et l'une et l'autre, soulignées et définies par le dallage du sol scénique : double travée latérale pour le *proscenium*, unique travée en profondeur pour l'édifice aux trois arches. C'est cet ensemble architectural du décor ornemental, cadre interne de la représentation, qui donne à l'iconographie de l'annonciation les conditions de sa réalisation. Mais à l'inverse, c'est l'iconographie qui « relève » cette architecture scénographique dans la

son arc est au plan du mur de la chapelle. Il relève donc à la fois du plan du mur et de l'espace de la scène, du plan de l'espace de représentation, cette surface que le mur supporte, et de l'espace représenté ; il est à la fois, quoique différemment, l'ornement de l'un et de l'autre. C'est par lui que le regard du spectateur est introduit sur la scène, par lui que la représentation est située dans l'architecture de la chapelle, mais c'est aussi par lui que l'épisode représenté, l'annonciation, trouve un lieu dans l'espace illusoire représenté. Ainsi s'effectue la conversion de l'architecture « réelle » de la chapelle en peinture « imaginaire » de la fresque par une représentation peinte d'architecture qui est également une construction architecturée de la représentation : le décor ornemental de l'architecture de la chapelle s'y transforme en cadre-décor de la représentation de peinture d'un de ses murs. L'arche du *proscenium* et, à un moindre degré, la rampe qui la supporte, sont les opérateurs de cette transformation. Or l'arche est répétée trois fois dans l'espace représenté, trois arches dont l'enfilade creuse en profondeur le lieu scénique à partir d'un mur de scène qui, à gauche et à droite du *proscenium*, reproduit, mais en représentation, le mur de la chapelle. De même que l'arche qui cadre le *proscenium* ouvre le mur sur l'espace illusoire représenté et ses lieux, de même les trois arches qui y sont « repré-

cadrent en forme de décor le *proscenium*. Si donc l'édifice aux trois arches centrales définit un volume architectural interne par opposition aux lieux de plein air comme le jardin de l'arrière plan et la terrasse qui le domine, comment caractériser le *proscenium* ? Est-il intérieur ou extérieur ? Il n'est pas possible en effet de discerner s'il est couvert ou non, à la différence de l'édifice aux trois arches dont nous apercevons entre la première et la seconde, le plafond à caissons. Par ailleurs, si le décor architectural du mur de gauche avec sa porte close et son oculus, suggère une extériorité en deçà du mur (côté *proscenium*) et une intériorité au-delà, la décoration du mur de droite avec son étagère et ses livres ouverts et fermés, le bougeoir, les guirlandes d'étoffe qui tous, sont les éléments obligés de la chambre de Marie, évoque l'intimité d'un intérieur. Est-ce à dire que la partie gauche du lieu scénique serait signifiée comme extérieure, et la partie droite comme intérieure, plus par les caractéristiques du décor architectural que par la disposition des figures, l'ange à gauche venant de l'extérieur, la Vierge à droite étant à l'intérieur ? Cette opposition relèverait dès lors moins de l'iconographie de l'annonciation que d'une scénographie, moins de « contenus sémantiques » que d'un dispositif structural qui cependant serait aussi un décor architectural cadrant l'épisode représenté.

ciation les conditions de sa réalisation. Mais à l'inverse, c'est l'iconographie qui « relève » cette architecture scénographique dans la valeur sémantique des « contenus ». Car qu'est-ce que ce procès dynamique de spatialisation structurellement défini comme passage par le décor architectural de la scène et par l'ornement de son sol, sinon, au plan sémantique et iconographique, une annonciation, le transfert d'un contenu cognitif d'un sujet à un autre ? Qu'est-ce que l'ange sinon le messenger et la figure du message lui-même, le véhicule de ce transport et sa métaphore ?

D'où la valeur de la porte fermée dans la partie gauche du mur du *proscenium* qui, paradoxalement, signifie l'extérieur dans l'intérieur, c'est-à-dire la venue d'une transcendence dans un lieu fermé, la traversée « miraculeuse » de la clôture virginale. D'où la valeur du décor du mur de la partie droite de la scène qui, tout aussi ouverte latéralement que la partie gauche, paradoxalement signifie l'intérieur dans l'extérieur, c'est-à-dire l'accueil et l'acceptation du message que dénote l'attitude donnée à la figure de Marie ; d'où la valeur en particulier de la fenêtre grillagée correspondant architectoniquement à droite, à la porte fermée à gauche (autant qu'à l'oculus dont nous allons reconnaître dans un moment la fonction), mais dont le grillage enferme et protège mais aussi laisse voir le vase de pureté de la Vierge. A ce titre — et ce

n'est pas le moindre paradoxe de l'ensemble peint — l'image de Dieu le Père sur son nuage, entourée de chérubins, et du rayon de lumière qui chute obliquement à travers l'espace pour porter vers Marie la colombe du Saint Esprit se trouvent revêtir une valeur plus ornementale et décorative que les représentations architecturales du décor scénique : ces images s'ajoutent littéralement au fonctionnement structural du dispositif représentationnel et à la disposition des figures narratives, addition sans doute requise par la destination de la fresque, celle d'une image de piété accordée aux besoins et au goût de ses commanditaires.

la frontière du lieu de l'ange et du lieu de marie

La structure du décor d'architecture impose donc deux directions ou deux passages, à l'espace représenté, l'une, celle de la mise en scène de l'épisode de l'annonciation, l'autre, celle de la scène, de l'édifice aux trois arches, en profondeur, d'avant en arrière, qui est celle — et c'est ce qu'il faudra démontrer — de la représentation de cette mise en scène et peut-être plus généralement, celle de la présentation de la représentation. Il n'est pas indifférent qu'un même décor d'architecture, en effectuant le cadrage interne du « tableau », les articule l'une à l'autre. Un premier index de cette articulation, d'ordre iconographique, apparaît immédiatement comme sa marque figurative : il s'agit du lutrin de la Vierge dont nous avons déjà vu le rôle à la frontière du lieu de l'ange et du lieu de Marie. Placé également sur la travée centrale du pavement qui est un des accents forts de la dimension de profondeur, ce lutrin porte un

Si, en effet, nous cherchons à construire le réseau perspectif qui sous-tend l'ensemble de la représentation, nous découvrons un double dispositif à l'œuvre, comme si les traits d'ambiguïté et d'équivocité des espaces de la représentation se retrouvaient dans leur organisation structurale : le premier qui se construit à partir de l'arche du *proscenium* (dont nous avons suffisamment souligné la position clef dans la passage de l'architecture réelle intégrative du décor peint au décor ornemental intégrant l'architecture feinte, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir) se projette en un *axe de fuite* qui s'identifie au pied du lutrin ; en revanche, le second, qu'il est aisé de bâtir à partir du dallage à décor géométrique de la scène, des chapiteaux et des bases des pilastres, converge vers un *point de fuite* situé au-dessous de l'image de Dieu le Père, « derrière » le pilastre de gauche, aux deux tiers environ de sa hauteur, point « neutre » s'il en est, à la différence de l'axe du lutrin, puisque le décor architectural représenté le dissimule et qu'aucune « figure » ne le signifie. Le motif de ce déplacement tient à ce que, contrairement aux apparences immédiates, l'espace représenté n'est pas présenté frontalement, mais obliquement par une orientation des orthogonales vers la gauche. Du même coup, le point de fuite n'est pas assignable à l'arrière plan comme on pourrait le croire, au centre de l'arc d'entrée dans le jardin, mais dissimulé derrière l'enfilade des pilastres de gauche. Une des raisons de ce décalage est la position du spectateur (ou du fidèle) dans ce que nous avons nommé l'espace de présentation, c'est-à-dire au centre de la chapelle devant l'autel. D'où la « rectification » de ce déplacement

structural de convergence du réseau (nous disons « point structural » pour souligner qu'il ne saurait s'agir d'un point *réel*) : ce sont des éléments métafiguratifs d'énonciation ou de représentation tout en étant, et de part en part, des éléments du décor ornemental de ce que la représentation représente. C'est en ce sens que la représentation de l'architecture dans la fresque *construit* l'architecture de la représentation de la fresque : en définissant l'ensemble du dispositif représentationnel comme le lieu architectural du sujet, mais aussi comme le sujet du lieu au sens où la mythologie a pu parler de divinité locale ou les contes, de fée du logis. Ce lieu architectural du sujet, on l'a compris, est d'abord emplacement d'éléments architectoniques (ainsi l'oculus, la fenêtre, mais aussi l'arche du *proscenium* et la rampe de la scène) qui articule les conditions d'un regard pluriel, les instruments d'un œil spectaculaire multiple dans une unité cohérente : tel est bien le sujet de la représentation. Mais telle est aussi la représentation du sujet par le dispositif même de la représentation puisque celui-ci n'a d'identité et de réalité que dans la construction de cet appareillage de localisation.

le peintre se peint regardant le spectateur-fidèle

C'est en ce sens également que l'oculus et la fenêtre (entre autres) peuvent être considérés autant comme les instruments et les conditions du regard du spectateur que comme les représentants des yeux du peintre : le spectateur, le peintre étant les éléments intégrants du sujet de la représentation que le dispositif tend à identifier par identité des localisations. Représentants du regard du spectateur et des

pavement qui est un des accents forts de la dimension de profondeur, ce lutrin porte un livre ouvert sur son présentoir montré obliquement au spectateur : tout se passe comme si cet objet, qui est, à proprement parler, un dispositif de mise en scène de la lecture, était signifié et figuré par sa position oblique comme l'opérateur des transformations internes du tableau : non seulement celle de l'extériorité — le lieu de l'ange, de profil — en intériorité — le lieu de la Vierge, de trois quart face — mais encore celle de la vision-contemplation du « tableau de peinture » dans celle de la lecture de l'histoire que ce « tableau » donne à voir. Cette deuxième transformation apparaît immédiatement comme la transformation de la dimension de profondeur (jusqu'à l'horizon du monde peint à l'arrière plan de la fresque) dans la dimension latérale, parallèle au plan de la représentation, de la disposition des deux figures sur l'avant-scène, par laquelle un récit se raconte. Le plan oblique du présentoir du lutrin, plan de rotation du profond et du latéral est également la figure de conversion du décor dans le récit : conversion qui est la réalisation, dans la disposition des figures narratives, des conditions de possibilité de ce récit, c'est-à-dire de la structure architectonique de son décor ; ou à l'inverse, qui est la validation théorique et structurale de cette disposition dans le dispositif décoratif et ornemental de son cadre.

De ces transformations internes, que la conversion réciproque de la scénographie et de l'iconographie résume, la fresque du Pinturicchio offre une preuve remarquable.

D'où la « rectification » de ce déplacement par la projection de l'arche du *proscenium* sur le pied du lutrin ; cette arche, en effet, cadre architectural du décor peint, dont nous avons reconnu l'appartenance simultanée et ambiguë à l'espace de présentation (lieu à partir duquel la fresque est vue du spectateur) et à l'espace représenté (forme de ce que la fresque donne à voir) opère la transformation de l'un dans l'autre au niveau de l'espace de représentation (à la fois surface et support, écran plastique et plan du mur). D'où également par là, l'attraction et la fixation du regard du fidèle par ce qui seul doit lui importer, l'image de piété où est donnée à lire l'*Annonciation*.

Toutefois le dispositif représentationnel dans sa structure architectonique de décor scénographique continue de fonctionner — si l'on peut dire — au delà de ses effets pragmatiques. Le point de fuite de l'architecture représentée que cette architecture à la fois montre « structurellement » (c'est par elle que nous l'avons construit) et dissimule « figurativement » (le premier pilastre peint à gauche le cache à l'œil), ce point est cependant vu dans son invisibilité même puisque, simultanément, l'oculus de gauche et la fenêtre grillagée de droite le *pointent* (au sens du pointage d'une arme sur l'objectif). Ils ne donnaient à voir, nous l'avons noté, que l'obscurité intime de l'édifice où le fidèle reconnaît la demeure princière de la Vierge, « fille » du roi David. Mais au delà de l'histoire sainte, au delà des figures de l'iconographie ou en deçà d'elles, ils *visent* (au sens technique du terme : ce sont des viseurs) le point

Représentants du regard du spectateur et des yeux du peintre, l'oculus et la fenêtre renvoient directement à cet autre élément ornemental du décor scénique, en apparence encore plus anecdotique qu'une fenêtre ou un oculus, un portrait accroché sur le mur de droite du lieu « intérieur » de la Vierge : ce portrait est un autoportrait, comme le précise le texte écrit dans le cartouche placé au-dessous de lui. Le peintre se peint regardant obliquement, hors représentation, le spectateur-fidèle debout devant l'autel de la chapelle Baglioni. Ainsi l'ensemble du décor de la chapelle est-il signé par celui qui l'a peint et qui s'y peint dans son cadre comme un élément du décor ornemental qu'il y représente en présentant, par là, l'ensemble du dispositif représentationnel et l'image de l'histoire qu'il y a donnée à voir.

Peut-être joue-t-il ainsi, pour son œuvre, de façon quelque peu blasphématoire, quoique dans le cadre de son décor, le rôle qu'il fait jouer à Dieu le père dans l'histoire qu'il met en scène : de même que la petite image du Père sur son nuage *signe* avec la colombe de l'Esprit la procréation du Fils dans le sein immaculé de la Vierge Marie, de même l'autoportrait du peintre dans son cadre *signe*, avec sa légende dans le cartouche, la création de son œuvre dans la chapelle Baglioni de Santa Maria Maggiore à Spello, mais pour ce faire, il s'y inclut comme simple ornement de son cadre. □

Louis Marin, professeur d'histoire et théorie de l'art à l'école des Hautes Etudes, a publié notamment : Utopiques, jeux d'espace (éd. de Minuit), Détruire la peinture (éd. Galilée), Le portrait du roi (éd. de Minuit 1981).