JUIN - JUILLET 1978 373-374

CRITIQUE

Tirage à part

Louis MARIN

Représentation et simulacre

Revue générale des publications françaises et étrangères
Publiée avec le concours du Centre National des Lettres

REPRESENTATION ET SIMULACRE

L'article de Pierre Charpentrat, paru en 1971 dans la *Nouvelle Revue Française de Psychanalyse* (voir bibliographie ci-après), est important. L'historien de l'art baroque s'y écrit philosophe et métaphysicien avec la discrétion, la pudeur ou la courtoisie qui furent toujours les siennes. Charpentrat y introduit en effet, et de la façon la plus rigoureuse, l'opposition entre mimésis et trompe l'œil, représentation et simulacre : « Pour certains, relève du trompe l'œil tout art dont l'imitation semble le souci majeur, moins attaché à créer un monde de formes originales qu'à fabriquer en face de la « réalité », un monde « illusoire » qui ne se justifie que par sa ressemblance avec elle... Définition bien insuffisante puisque ces prétendues reproductions ne trompent personne et que, devant un portrait fidèle « à s'y méprendre », nul ne s'y méprendra jamais... Il y a reconnaissance, il n'y a pas illusion. L'application des lois de la perspective permet au peintre de rendre compte des trois dimensions d'un objet mais non point *ipso facto* de nous le faire prendre pour un objet à trois dimensions. » Et d'une phrase, quelques lignes plus loin, après le rappel de la pomme et de la courgette de l'*Annonciation* de Crivelli, Charpentrat donne la formule de la distinction introduite dès l'abord : « A l'image transparente, allusive qu'attend l'amateur d'art, le trompe l'œil tend à substituer l'intraitable opacité d'une Présence. » Le terme reviendra tout au long de l'article mais avec un glissement significatif que laissait prévoir, dès le début, le recours obligé au critère ultime du spectateur : la Présence qu'offre le trompe l'œil n'est en fait que l'effet d'une Présence. « Le spectateur tire toutes les conséquences d'une vision qu'il sait erronée. P. de Cortone, Gaulli... Pozzo... et leurs innombrables continuateurs vénitiens ou allemands du XVIIIe siècle n'imposent pas une présence mensongère, mais ne nous en livrent que mieux aux effets de la Présence. »

Il est vrai qu'entre temps, de l'opaque présence de la courgette de Crivelli à l'effet de la Présence Infinie d'« un espace au-dessus de toute loi » du plafond de *Saint Ignace*, Charpentrat a distingué plusieurs types de trompe l'œil. Le premier introduit une question et « une recherche d'une autre nature » dans le monde représenté sur la toile ; le second, ainsi dans une nature morte de Sanchez Cotán ou de Baugin,

délie l'objet peint de sa référence à l'objet « réel » qu'il représente, pour muer l'apparence « vraisemblable » en apparition spectrale ; le troisième, ainsi le décor substitué par Bramante au chœur de *Santa Maria presso San Satiro* à Milan, supplée par l'effet optique nécessaire à un manque de l'édifice profane ou religieux ; un autre encore, par exemple l'escalier des Ambassadeurs construit par Le Brun à Versailles à partir de 1671, piège, par surprise, le missionnaire étranger dans le regard de faux spectateurs et opère d'un seul coup la reversibilité d'un spectacle — n'est-ce pas là l'essence du piège ? — qu'il croyait dominer ; un autre encore — corniche de tel salon de la villa Borghèse par Lanfranc — brouille la frontière, non entre « réalité » et « apparence », mais entre peinture et sculpture, non « sur les confins mystérieux de l'art, mais au cœur de son domaine » ; un autre, sans doute le plus noble et le plus significatif, est « celui qui confère aux salons de réception des palais et aux nefs des églises riches, leur plus irrécusable dignité » : un nouveau rapport s'y établit avec l'illusion ; « il ne s'agit plus de tromper ni même de provoquer une hésitation »... et cependant, « l'exaltation créée par la montée tourbillonnante des personnages peints en raccourci n'est pas illusoire. Ici le spectateur est livré aux effets de la Présence ».

Qu'on ne se méprenne point cependant : le discours théorique de Charpentrat n'est pas simplement classification, mise en ordre d'une matière foisonnante et labile. Il parcourt le champ ouvert par l'opposition initiale de la représentation et du simulacre. Il interroge, par le simulacre, la notion de représentation, au point qu'à la fin de son article, on peut se demander si, sous couvert d'une analyse du trompe l'œil, ce ne serait pas la mimésis qui toute entière aurait basculé, quoique diversement, dans le monde du double, l'apparence dans celui de l'apparition, l'image représentative et transitive dans celui des effets de force. S'il en est ainsi, ne conviendrait-il pas alors de renverser les termes de l'opposition initialement introduite : loin que le simulacre n'apparaisse, ici ou là, que pour pervertir et violer les règles du « jeu » représentatif, la représentation et la « théorie » de la mimésis n'auraient-elles pas pour fonction de dissimuler et d'effacer l'inquiétante étrangeté de l'univers de l'art ?

*

« Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir. » Qu'est-ce donc que représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent, *maîtriser* sa perte, sa mort par et dans sa représentation et, du même

coup, *dominer* le déplaisir ou l'angoisse de son absence dans le plaisir d'une présence qui en tient lieu, et dans cette appropriation différée — « réalité exclut absence et déplaisir » — par référence et reconnaissance transitives, opérer le mouvement réfléchi de constitution du sujet propre, du sujet théorique ? Que la perspective soit l'instrument et le moyen de ce plaisir et de ce pouvoir, Charpentrat l'indique tout au long de son article. Cela a été dit et ressassé, mais l'existence même du trompe l'œil qui pervertit les règles du jeu perspectif ne manque pas d'intriguer et d'ouvrir le champ d'un autre questionnement sur ce plaisir et ce pouvoir.

Quel est le postulat théorique et pratique de la représentation ? Par la perspective, l'organisation tridimensionnelle de l'espace, relief et profondeur sont figurés sur une surface et un support matériels qui sont par là même niés puisque tout se passe comme si le tableau était une fenêtre ouverte sur la « réalité » : le regard n'est filtré par nulle grille ou tamis interprétatif pour se saisir d'elle. Mais pour pouvoir représenter la « réalité », le tableau comme surface-support doit exister : sur et par le tableau miroir, la réalité est projetée dans son image, et l'œil reçoit le monde sur et par lui.

Spectacularité-spécularité : la fenêtre est un miroir. L'exacte visibilité du référent par spécularité se conjugue avec son absence : le monde est bien là sur le tableau, mais ce que le tableau porte à sa surface n'est que l'image, le reflet de ce monde. L'écran représentatif est une fenêtre à travers laquelle l'homme spectateur contemple la scène représentée sur le tableau *comme s'*il voyait la scène « réelle » du monde. Mais cet écran, parce qu'il est un plan, une surface, un support est aussi un dispositif réflexif-reflétant sur lequel et grâce auquel les objets « réels » sont dessinés et peints. D'où la nécessaire position et la nécessaire neutralisation de la « toile » matérielle et de la surface « réelle » dans l'assomption technique, théorique, idéologique de sa transparence. C'est l'invisibilité de la surface-support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté. La diaphanéité est la définition théorique-technique de l'écran plastique de la représentation.

La perspective qui opère, pour parler le langage de Poussin, la soumission et l'assujettissement de l'aspect au prospect, de la vision à la théorie, du regard perceptif à l'œil rationnel, est bien la structure formelle de la représentation, mais elle ne l'est que par (dé)-négation de son dispositif réflexif-reflétant : le tableau. La représentation comme mimésis ne s'effectue que par cette (dé)négation. Elle ne se constitue que de dénier le sujet théorique qui la produit. Mais inversement, le sujet théorique ne se constitue que par elle et au prix de sa propre (dé)négation. Si la question de la représentation n'est autre

que celle de la perspective, soit la production de la profondeur sur la surface du tableau par un recouvrement parfait du regard perceptif par l'œil théorique, alors cette question peut se reformuler ainsi : comment opérer la domination et la maîtrise de la profondeur, la faire voir, la déployer et la surplomber, la réfléchir en vérité dans la vérité théorique, tout en la déniant comme la dimension existentielle de mon invisible regard ? Comment conserver ou réserver, posséder la « réalité » dans *ma* représentation tout en élevant *mon* regard à la puissance de l'œil théorique, tout en l'assujettissant au transcendantal de toute vision ? Comment enfin faire échapper la représentation à son procès de constitution que pourtant elle requiert, la poser dans son autonomie « objective » qu'elle ne détient cependant que du désir théorique qu'elle accomplit et où le sujet se constitue et s'efface dans sa constitution même ? Répondre à ces questions, c'est donner à *ma* représentation le statut juridique d'un jugement vrai par lequel le sujet théorique s'approprie en toute légitimité l'être dans son représentant et s'approprie ou s'identifie lui-même.

C'est en ce sens que toute représentation est d'essence narrative.

En revenir à la question de la profondeur représentée sur/dans la surface du tableau. Les théories classiques de la vision, comme l'a admirablement vu Merleau-Ponty, s'accordent en ce que la troisième dimension est invisible car elle n'est autre que notre vision même. Elle ne peut être vue parce qu'elle ne se déploie pas sous notre regard pour la simple raison qu'elle est notre regard. Comment assujettir notre vision à la théorie sinon en redéployant comme une largeur face au spectateur, la profondeur que le spectateur ne peut pas voir puisque celle-ci est considérée théoriquement comme une largeur qui serait vue de profil ? Si je ne me vois pas voyant, si je ne contemple pas la troisième dimension, c'est que je suis mal placé pour la voir car elle est l'axe même de ma vision. « Je la verrais si j'étais à la place d'un spectateur latéral qui pourrait embrasser du regard la série des objets disposée devant moi, échelonnés en profondeur sur le vecteur de mon regard, tandis que pour moi ces objets se cachent l'un l'autre. » Ce spectateur latéral verrait la distance de mon œil au premier objet tandis que pour mon regard, cette distance est ramassée en un point. « Ce qui rend la profondeur invisible pour moi, c'est précisément ce qui la rend pour le spectateur latéral, visible sous l'aspect de la largeur : la juxtaposition des points simultanés sur une seule direction qui est celle de mon regard. »

Pour traiter la profondeur comme une largeur considérée de profil, il faut que le sujet quitte sa place, son point de vue,

et se pense ailleurs, hors de son lieu de vision, dans les coulisses de la scène et précisément en ce point situé au plus proche de l'écran spéculaire, ce point que le spectateur doit occuper dans certaines anamorphoses pour reconnaître l'étrange figure, simple tache blanchâtre et informe lorsqu'il est au point de vue. Par l'ubiquité sucessive qu'elle exige, l'anamorphose, ce dispositif facétieux et inquiétant, aurait la fonction métaphysique de dévoiler les opérations dissimulées de la représentation. En effet, lorsque Poussin ou Le Brun déploient, au regard du spectateur face au tableau, la frise des figures qui racontent l'histoire sur la scène, que font-ils sinon lui donner à voir dans et par cette figuration et sous l'espèce d'une largeur figurée par le récit qui se raconte tout seul, la dimension profonde du regard ? Sans quitter le point de vue que le dispositif perspectif le contraint d'occuper pour que l'espace tridimensionnel de la « réalité » puisse s'ouvrir sur la surface de l'écran représentatif, en lisant le récit que lui content les figures, en reconnaissant l'histoire et ses personnages, en se livrant au plaisir des fables, c'est son propre regard et sa dimension existentielle, la profondeur qu'il voit figurés, qu'il réfléchit dans cette figuration, qu'il domine et s'approprie, se constituant, par cette fiction, en sujet universel de vérité. On comprend alors pourquoi et comment la contemplation et la lecture de la représentation est à la fois plaisir et pouvoir. Plaisir : en elle, s'accomplit le désir théorique d'identification, la réflexion de la représentation sur elle-même où le sujet se constitue en vérité ; pouvoir puisqu'en maîtrisant les apparences peintes sur la toile, le sujet domine et s'approprie sa vision dans la théorie, il occupe fictivement et légitimement la position — sans position — de Dieu. « Pour Dieu qui est partout, la largeur est immédiatement équivalente à la profondeur, toute dimension substituée, point de vue de tout point de vue possible. »

*

Le texte de Charpentrat part de l'opposition de la représentation et du simulacre et se développe — c'est le sens de sa « classification » des trompe l'œil — en travaillant la représentation par le simulacre. La force philosophique du propos tient à ce qu'il n'utilise, dans le champ de son immense savoir des œuvres et des textes, qu'un unique critère, à la fois pierre de touche des distinctions qu'il introduit, instrument d'analyse des objets et notion opératoire-théorique : celui des effets du tableau, de la statue ou de l'édifice. Son discours d'historien et de théoricien de l'art est, pour paraphraser Pascal, celui de la raison (loi de distribution) des effets. Ainsi la représentation — au sens où j'ai employé ce terme — n'a pas pour effet de nous *faire croire* à la présence de la chose même dans le tableau (« devant un portrait fidèle à s'y méprendre... nul ne se méprendra jamais... ») mais de nous *faire savoir* quelque chose sur la position du sujet pendant et contemplant le monde, de nous instruire de nos droits et de nos pouvoirs sur la « réalité » des « objets », comme sujets théoriques de vérité : d'où ce plaisir comme accomplissement du désir théorique où le sujet s'identifie, s'approprie comme tel ; indissolublement plaisir et pouvoir.

Or le trompe l'œil s'épuise dans ses effets ; le simulacre n'en est que la somme. Encore faut-il les reconnaître pour ce qu'ils sont. Présence opaque, intraitable du simulacre, dit Charpentrat. Le trompe l'œil n'est en aucune manière ressenti — voilà l'effet trompe l'œil — comme imitation ou reflet. « Il ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même » : effets de Présence que Charpentrat décrira travaillant dans les effets de la représentation. Ce n'est plus l'objet qui est en représentation sur la toile et qui, invinciblement, nécessairement suppose, pour s'y construire et s'y produire, un sujet qui le contemple à partir d'un lieu contraint ; représentation dans laquelle se délègue par ressemblance son référent pour attirer sur elle, comme dit Pascal, une admiration que le « réel » ne provoquerait en aucune manière. C'est la chose même, là sur la toile, intransitive, suffisante à soi, opaque, *étonnante*, stupéfiant le regard. Le beau mensonge de l'art est devenu quelque chose comme une inquiétante hallucination, la belle apparence, apparition d'un fantôme, la représentation de l'objet, l'évocation magique de la chose ; l'image, un double : le trompe l'œil ou l'événement, l'irruption du simulacre. Sans doute, comme l'écrit Charpentrat, « nous ne tendons pas la main pour palper la courgette » de l'*Annonciation* de Crivelli — simple effet compulsif de réalité — et cependant dans le trompe l'œil, quelque chose insiste dans ce sens. C'est plutôt le simulacre qui tend son apparition fantomatique vers notre regard, vers notre corps. « Nous sommes en présence d'une recherche d'une autre nature », ajoute Charpentrat : effet de présence par lequel le trompe l'œil nous cherche, nous atteint en ce lieu de contemplation et de lecture que nous occupons, regard et œil positionnés et contraints par la structure représentative où la chose en trompe l'œil se trouve par ailleurs insérée, « où elle demeure malgré tout emprisonnée par la fiction ambiante ».

Ne pas confondre effet de réalité et effet de présence. Charpentrat ne s'y trompe point qui suspend dans son texte la doxa, le préjugé du « réel » — le mot est toujours entre guillemets — pour renvoyer à l'autre du « réel », la Présence — le mot se signale toujours dans son texte par une solennelle

et inquiétante majuscule. C'est ce glissement, ce déplacement, qui est en même temps une rupture, qu'il s'agit de comprendre. En un sens, le trompe l'œil — la courgette de Crivelli : le simple fait que je puisse la nommer sans hésitation le montre — relève bien du domaine de la mimésis, mais parce qu'elle manifeste une soumission servile à la chose même telle qu'elle apparaît devant les yeux, la chose peinte n'est plus la représentation de la chose « réelle », mais sa présentation dans son double : le trompe l'œil ou la mimésis en excès. Certes l'imitation est bien définie par le siècle classique comme l'art de tromper les yeux, mais agréablement, avec choix et discernement, sous le guide et la loi de la belle idée. Le trompe l'œil en est le supplément, à la fois le comble de la représentation, mais inutile comme l'écrit Charpentrat, ne concourant nullement à la constitution de son ordre : son excès ou son manque, son reste. L'imitation représentative garde en effet la distance de la copie au modèle tout en proposant à l'inspection de l'esprit, la loi de maîtrise de la mimésis, la loi de production et de domination des apparences dans la profondeur ouverte à la surface de la toile. Le trompe l'œil, en supprimant la distance du modèle à la copie, en suspendant la relation référentielle, piège l'œil sensible dans ce que je nommerai l'apparence-essence, dans l'apparition et livre l'œil-corps à la fascination du double, à la stupéfaction et du même coup, l'effet n'est pas de contemplation et de théorie, le retour, dans la vérité sereine et apaisée de la représentation, de la chose absente du réel — d'où l'effet de réalité de toute représentation — mais de surréalité, un mixte impur d'angoisse et de sidération : effet de présence. Pour parler le langage classique, le spectateur *admire* la représentation mais le trompe l'œil l'*étonne*.

Un texte, entre autres, à propos d'un trompe l'œil de Caravage : Scanelli, *Il Microcosmo della Pittura*, 1657 : « Un prodige unique de naturalisme... exécuté avec une telle vérité, une telle force, un tel relief que très souvent, même si la nature n'y est pas égalée et conquise par l'art, néanmoins le tableau confond le spectateur en lui trompant les yeux, le *fascine* et le *ravit*. » Plaisir qui est d'une autre nature que le plaisir de la représentation : non plus esthétique mais métaphysique : jouissance ?

Peut-être conviendrait-il de réfléchir ici sur le relief de la chose — trompe l'œil. Car dans la plupart des cas, son relief — sa troisième dimension — dont la production dans la surface de la toile est l'accomplissement triomphal de la mimésis — joue de façon bien différente sa partie inutile et en excès. Charpentrat le note au passage, reprenant en cela des indications éparses de peintres du Grand Siècle. La « chose » fait saillie sur la toile, l'apparition vient au-devant du regard, le double décolle étrangement de la surface de l'écran plastique. Etrangement, point complètement : l'hallucination est en instance de naître. Considérons un moment ces natures mortes où une mouche s'est posée, où une goutte d'eau coule, limpide comme une larme. Où donc s'est-elle posée ? où donc coule-t-elle ? sur la corolle de la fleur, sur le flanc du flacon, *représentés* ? Etrange hésitation car, pour mon regard naïf et attentif, qui se borne seulement à voir, à voir ce qu'il voit, à s'abandonner entre vision et voyance, la voici posée non sur le pétale mais sur la surface de la toile, la voici qui glisse non sur le cristal de la carafe, mais sur le plan diaphane de la « *tavola* » que par ailleurs la « perspective » ouvre sur toute la profondeur de la représentation et que le peintre peuple des figures de son récit ou de sa leçon morale ou religieuse. La chose-trompe l'œil dévoile dans la représentation le secret même de la représentation, le secret de sa loi, en la retournant contre elle. Elle nous fait voir, un instant, entre savoir et vision, prospect et aspect, dans un suspens fasciné du regard, la transparence de l'écran, la surface du miroir, la vitre de la fenêtre. Comme l'écrit Charpentrat, le trompe l'œil viole les règles d'un jeu. Jeu théorique, jeu de la theoria et de la mimésis dans le tableau. Transgression, c'est trop dire ou pas assez. Retournement plutôt du pouvoir de la loi contre lui-même, le temps de l'instant d'une vision. Moins ironie qu'humour. Notre fascination ne dure qu'un moment, notre stupéfaction est éphémère. Oui, il est vrai que nous ne chassons pas la mouche de la main, que nous n'essuyons pas la goutte d'eau sur la toile.

Le scandale théorique du trompe l'œil consiste à *saisir* le regard de choses peintes apparaissant et naissant d'un espace noir : contradiction dans les termes, si l'espace ouvert sur la toile est lumière, si, pour parler comme Bosse ou Fréart de Chambray, le blanc, la lumière blanche est la couleur « universelle », la couleur de l'air. Si donc l'espace représenté dans le cadre du tableau est un cube ouvert sur une de ses faces, une fenêtre ouverte sur le monde et un miroir le réfléchissant, plaisir et maîtrise, plaisir de la maîtrise du monde dans sa représentation, la chose-trompe l'œil en un lieu de la représentation, le tableau-trompe l'œil sur la totalité de son champ obscurcit le miroir, ferme la fenêtre et le cube. Si, comme l'a écrit Dufresnoy, « il n'y a rien qui approche davantage que le noir tout pur », alors le trompe l'œil, chose ou tableau, suppose ou pose que l'espace enclos par le cadre du tableau est la simple surface pleine d'un volume infiniment dense. D'où — conséquence — le tableau « noir » est un espace représenté qui expulse hors de lui, jusqu'à sa surface, les objets que le

peintre voudrait y peindre. Ce sont des apparitions, des doubles. Projetez sur cette surface pleine et dense un faisceau lumineux parallèle à elle, ce faisceau va extraire instantanément des fragments d'objets et de figures qui, pour une part, resteront pris dans la compacité de cette surface et pour l'autre, sailliront en avant d'elle. Dès lors cet instant est un instantané, un instantané de vision. D'où la fascination, la stupéfaction du regard.

Le simulacre, le trompe l'œil, retournement contre lui-même du pouvoir de la représentation : l'article de Charpentrat en donne de remarquables exemples dans ce qui fut son domaine privilégié, l'architecture. Ces exemples sont remarquables en ce que le trompe l'œil s'y découvre l'instrument du pouvoir politique ou religieux où plus précisément en ce que le Prince ou le Théologien s'instituent, au lieu du simulacre, pour assujettir par lui le sujet de la représentation et la maîtrise que celle-ci lui confère et dans laquelle il se constitue. Je ne m'attarderait qu'au seul exemple de l'escalier des Ambassadeurs où « Le Brun a fait peindre sur le mur du fond deux vastes *loggie* pleines de courtisans qui observent et glosent. Devant eux, couvrant une balustrade, pend *le tapis aux replis ténébreux* (c'est moi qui souligne) que nous avons déjà noté chez Crivelli et qui semble l'accessoire de prédilection des fabricants de trompe l'œil ». Charpentrat ajoute : « Il y aurait beaucoup à dire sur ces regards toujours plongeants, qui prennent l'étranger au dépourvu, qui le surprennent, le poursuivent et le cernent. » Voici donc l'ambassadeur, représentant du roi étranger, délégué de sa puissance qui gravit l'escalier de Versailles pour gagner le lieu de l'audience royale : spectacles, savantes perspectives strictement aménagées se déploient dans l'édifice au regard du sujet en représentation et de représentation. Tout à coup, un instant, et sans doute seulement pour un instant, le sujet spectateur se voit vu, observé, glosé dans son activité même de sujet voyant, observant, discourant. Il est regardé regardant. Le spectateur est devenu spectacle : mieux, il est le spectateur de son propre spectacle. En quelques lignes, Charpentrat nous signifie ce qui vient de se passer : ces regards « relaient-ils, multiplient-ils en dépit de leur bonhomie conventionnelle, le regard du maître ? Rappellent-ils... que (même ambassadeur, même représentant d'un roi) on ne peut plus être qu'*objet* en entrant chez le Roi (le Roi Soleil) ? Le spectacle, en tout cas, apparaît *brusquement* (c'est moi qui souligne) comme tout entier réversible... le trompe l'œil rebondit et nous transforme en images ». Toute représentation, toute mimésis est, en un sens, royale ou théorique : avec elle, s'institue — nous avons essayé de le montrer — un sujet dominateur de l'apparence, se l'appropriant par là et s'identifiant lui-même

comme sujet juridique de vérité dans cette appropriation, recouvrant par la contemplation captatrice de l'œil théorique, toute absence, conjurant le temps et la mort pour l'objet qu'il produit et où il se produit : pouvoir, plaisir ; plaisir du pouvoir. Mais ce que l'escalier des Ambassadeurs dévoile — et il y en aurait bien d'autres exemples cette fois dans les textes et les discours —, c'est le procès dans lequel la royauté ou la théocratie de la représentation se constitue : le secret de son pouvoir. Le trompe l'œil opère le retournement de la représentation et de son pouvoir en hallucinant son sujet producteur et autoproducteur. Le sujet de représentation et en représentation se représente représenté dans une multitude de regards eux-mêmes représentant un regard qui n'est pas là, dans les *loggie* peintes sur le mur du fond, mais qui n'est pas non plus caché derrière le tapis aux plis ténébreux qui couvre la balustrade, qui est partout et nulle part, omniprésent par ce puissant effet de présence, qui n'est peut-être, en fin de compte, que l'obscurité de ce tapis, sa surface infiniment dense et aveugle.

On relira la dernière partie de l'article de Charpentrat sur le trompe l'œil zénithal qui ouvre vers le ciel les fresques des plafonds et des voûtes baroques. Elle confirme, me semble-t-il, nos indications précédentes, mais avec les moyens et pour les fins de la religion de la Contre-Réforme. Le contraste entre les architectures simulées de la *quadratura* et les « déferlements surnaturels » déploie, en ce cas, la dynamique d'un espace « au-dessus de toute loi » : effet d'une Présence, d'un Au-Delà que nul ne peut figurer, le trompe l'œil joue entre la représentation et l'abstraction, il se joue de l'une et de l'autre et l'exaltation irrépressible du regard vers les hauteurs dont parle Charpentrat, est aussi bien chute inéluctable vers le bas. Incertain vertige du simulacre, maîtrise sacrée de l'espace simulé de l'édifice où s'immobilise, stupéfait, un spectateur halluciné, avant de s'y abîmer.

LOUIS MARIN.