

Présentation et représentation
dans le discours classique :
les combles et les marges de la représentation picturale

Louis Marin

Je vous dois quelques explications sur les trois termes d'un sous-titre que je me suis permis d'ajouter au titre qui m'avait été proposé pour cette communication.

Le comble d'abord ou plutôt les combles, car, à consulter les ressources de la langue, ils sont trois, selon leur morphologie, deux substantifs masculins et un adjectif ; ou deux, selon leur origine latine : le comble - *cumulus* et le comble - *culmen*, le comble amas et amoncellement, surplus et surcroît, d'une part, et d'autre part le comble, faite et sommet, le plus haut point et le plus haut degré. Le comble hésite ainsi entre singulier et pluriel, substance et accident, entre surplus et sommet, entre *la construction qui couronne le sommet de l'édifice et l'amas qui se tient au-dessus des bords d'une mesure déjà pleine*. Sommet du sommet, sublimité de la construction à son apogée, le comble ; mais aussi le dessous de ce dessus, « grenier » où s'amassent les surplus et les restes ; le comble ou la « bonne » mesure ; mesure à son comble : ce qui en dépasse le bord, mais *se tient* encore dans la mesure, à l'instant qualitatif de suspens antérieur au débordement, instant métastable entre la fin de la construction et le début de la destruction. Le comble se joue donc sur un écart de la limite avec elle-même, son excès qui ne la transgresserait pas. J'appelle combles de la représentation, tout ce qui se jouera *sur* les limites de son dispositif en un lieu ou un moment qui n'est plus tout à fait son intérieur, son « même » ; ses excès internes, l'emballlement ou l'affolement du dispositif qui ne le détruit ni ne le démolit, mais où il fonctionne à *trop* haut régime, à *trop* forte puissance.

Ainsi, moins étrangement qu'il ne pourrait paraître, les combles sont des espèces de marges, mais des marges qui joueraient dans une autre configuration spatiale et temporelle ou plus précisément selon une autre dynamique de l'imagination transcendante : le comble opérerait ses effets par poussées frontales ou verticales ; la marge par expansions horizontales ou latérales. La phénoménologie des combles viserait les « essences-limites » de la profondeur ; celle des marges, les « essences-limites » du plan.

Car la marge, elle aussi, joue ses enjeux sur la limite : elle se joue des limites de l'espace et du temps : no man's land, zone franche ou zone tampon, glacis, marche-frontière, lieu neutre où l'intérieur devient l'extérieur ou *vice versa*, qui n'est ni l'un ni l'autre mais aussi l'un et l'autre, où se conjuguerait, pour parler le langage sémiotique, à l'axe sémantique du neutre, celui du complexe. Ainsi le blanc qui est autour de la page écrite ou imprimée, qui fait partie de la page mais où rien n'est à lire, où apparaît cependant ce qui est la condition d'effectivité matérielle de la lecture, à savoir le support nécessaire à l'inscription des signes, sous la forme de cette surface blanche qui encadre leur compacité et sur laquelle je peux, moi lecteur, écrire, à mon tour, *mes* signes ou *mes* marques : insistance complexe des marges porteuses des notes et des références qui doublent, accompagnent, supportent le texte, espace de la périgraphie, espace du paratexte ; insistance neutre des marges qui menacent d'envahir de leur blancheur neutre le tissu noir des signes, de déchirer les contiguïtés signifiantes par ce qui ne porte pas sens ni ne fait sens, à moins que la marge n'atteigne, à sa façon, son comble ; marge devenue page, page devenue marge, blancheur de la page où s'indique – sans signifier – l'écriture à venir ou au contraire son effacement.

Marges du tableau aussi bien, ou son cadre : là encore espace neutre entre l'espace du tableau et celui où il se trouve et d'où il est contemplé, limite entre deux limites, interne et externe, que le cadre (*cornice, frame*) assume et souligne en le re-marquant fréquemment d'un décor ornemental, porteur souvent du nom du sujet du peintre et du titre du sujet peint, symptôme d'une opération de transformation de plus grande portée qu'abstraitement j'ai ailleurs nommée celle de la différence des contraires dans la différenciation des contradictoires. Ainsi les choses dans l'espace du monde, simples différences perceptives, A vs B vs C vs D, etc., à l'infini, les arbres vs le ciel vs le palais vs le nuage vs la colonne, etc., le paysage que je regarde. Mais dans sa représentation, ce *même*

paysage sur la *tavola* de Claude ou de Poussin, par les vertus de ses marges, se réécrit dans son cadre : A vs non A. Le monde est ici tout entier contenu, hors de quoi il n'y a rien à contempler ; glorieuse autonomie de la construction représentative, changement de l'aspect, simple appréhension des choses, en prospect, office de raison, comme l'écrit Poussin, modification ou modalisation aspectuelle du regard : là on voyait, on regardait ce monde, la nature : ici, on contemple l'œuvre d'art sur fond de rien. Telle serait l'opération de la marge, l'opération du bord, de la limite, précisément de l'intervalle de la limite. Les combles du tableau représentatif, ou ses poussées, ses expansions éclatantes ou discrètes dans sa profondeur, à sa surface où la représentation exalte presque trop la puissance de ses effets et peut-être, par là même, les inverse.

Les marges de la représentation ou l'ensemble des opérations constructives menées jusqu'à leurs bords où la représentation s'annule ou plutôt se neutralise *pour* conquérir son autonomie, pour mieux se construire et se fonder (et j'insiste sur cette téléologie machinique du dispositif), où la représentation se construit, s'approprie, s'identifie (et j'insiste sur cette réflexivité, cette auto-position du système), où, ici ou là, et par là même, se neutralise (et j'insiste sur l'événement, l'accident de cette neutralisation).

Comble, marge, représentation : je dois encore une explication un peu plus longue qui m'introduira directement dans mon sujet.

Je prendrai pour fil directeur de ma problématique la théorie générale du signe telle qu'elle est formulée dans les textes de la *Grammaire générale* et surtout de la *Logique de Port-Royal* qui constituent comme la charte de la rationalité moderne et je ferai deux remarques : 1) la structure signifiante y est définie par la représentation ; 2) cette théorie représentationnelle du signe, qui n'a à peu près rien à voir avec la théorie saussurienne du signe, obéit à un double modèle, iconique d'une part, scriptural de l'autre.

1^{er} point : l'idée représente la chose et le signe est la représentation de cette idée. Cette représentation de représentation est la signification du signe, d'autant plus vraie qu'elle est plus exactement adéquate à l'idée et par là à la chose ainsi signifiée et quelle que soit la relation « naturelle » ou « conventionnelle » de cette adéquation. L'idéal, pour ne pas dire l'idéalité, de la représentation, est de s'effacer, transparente devant la chose. Si toute la structure signifiante consiste dans un dédoublement de l'être, à ce dédoublement est exactement contemporaine une substitution, constitutive *ipso facto* d'objectivité, de la chose au signe, une réduction du signe à la chose : tel est l'objet. Transparence de la représentation, sa dimension transitive : représenter quelque chose, effet d'objectivité, effet de réalité, effet d'objet.

Cependant les logiciens remarquent une deuxième dimension de la représentation, toute représentation présente le fait même de représenter. Tout signe *se* présente représentant quelque chose. Tout signe redouble, réfléchit l'opération de représentation dans sa représentation même. La transparence du signe se conjugue à une insurmontable opacité. Opacité de la représentation, sa dimension réflexive : se présenter représentant. Tout signe a un effet de subjectivité, un effet égologique, un effet de sujet. Ce double effet, je le résumerai en le désignant par cette double formule : $x \rightarrow y ; \overset{\curvearrowright}{x} \rightarrow y$.

2^e point : le double modèle iconique et scriptural de la théorie représentationnelle du signe. Il est frappant de constater que les exemples qui reviennent pour éclairer la définition du signe comme représentation sont ceux de la carte de géographie et du tableau de peinture et notamment du portrait. Lorsque les logiciens de Port-Royal veulent donner une illustration de la traditionnelle distinction entre le signe naturel et le signe conventionnel, c'est l'image d'un homme dans le miroir qui est le paradigme du premier et le mot écrit, celui du second. Il y aurait beaucoup à dire sur les chevauchements et les glissements qui affectent les diverses classifications des signes comme représentations qu'ils proposent. Je formulerai seulement trois remarques à ce sujet.

Le modèle de la carte de géographie – soit par exemple ce fragment d'un plan de Paris dû à Gomboust et à des amis de Port-Royal en 1647 – exemplifierait la dimension que j'ai nommée transitive du signe : tout signe rend à nouveau présent une chose qui ne l'est pas ou ne l'est plus : la carte de Paris met sous les yeux, par hypotypose iconique, Paris que je n'ai jamais vu ainsi et que je ne verrai jamais ainsi, ni même Gomboust en 1647, comme configuration « réelle » de chose. Gomboust le sait si bien qu'il place dans le coin supérieur gauche de sa carte, un tableau avec la légende écrite « Paris vu du Mont Martre » et dans la partie inférieure à gauche (et à droite) de petites figurines humaines sur une colline fictive d'où elles « contemperaient » Paris si cette colline existait du côté de Charenton, mais, en fait, d'où ils regardent, comme nous le faisons, la carte ;

d'autant que – comme vous l'avez constaté – une grande partie des édifices de Paris y sont représentés par leur plan au sol, par ichnographie, mais non certains autres qui le sont selon l'image qu'ils auraient en vue cavalière ou à vol d'oiseau, point de vue qu'adopteraient les figurines humaines que Gomboust a représentées à la marge de sa carte. Opacité de la réflexivité représentative : voici les délégués, les représentants, sur ce bord inférieur, du *se présenter représentant Paris* de la carte qui lui donnent figures par lesquelles le sujet de sujet de représentation trouve forme d'homme et de femme de 1647 et entrent dans la carte, comme effet du dispositif. Il n'en reste pas moins que, comme disent les logiciens de Port-Royal, devant la carte de Paris, nous disons légitimement « c'est Paris ». En ce sens, tout signe-représentation a un effet de réalité ici marqué dans l'énoncé par : c'est ; et l'on découvrirait la figure même, historique et idéologique, de cette légitimation, avec l'appareil géométrique des échelles de mesure dans la partie inférieure droite et avec le petit tableau dans la partie supérieure, qui, en pendant à la vue panoramique de la cité, représente son centre, le palais du roi.

Le modèle du portrait, comme au-delà l'image dans le miroir, exemplifierait la dimension réflexive du signe. Tout signe dans le moment même où il rend présent un être absent (ou mort) redouble, réfléchit ou insiste l'opération de représentation. La présentation de cette opération, *comme étant le fait d'un sujet de représentation*, est particulièrement évidente avec le portrait. Le « je » se présente à soi-même dans le signe qui le présente et plus généralement dans tout signe-représentation. Tout signe a un effet de sujet.

Mais qu'il s'agisse du portrait ou de la carte, les valeurs du trait, du tracé, du dessein et du dessin insistent, de l'intention signifiante et de son inscription, de sa scription. La carte non seulement est un tracé, un trait, un dessin, mais elle n'est vraiment représentation que lorsqu'elle est envahie par les noms écrits qui, comme signe-représentation, identifient le lieu où ils le sont.

Aussi n'est-il pas surprenant que, lorsque les logiciens de Port-Royal, selon toute la tradition philosophique occidentale, opposent aux signes naturels – dont l'image visible d'un homme dans le miroir est le modèle – les signes conventionnels dont la relation est arbitraire et dépend d'une convention sociale, le paradigme de cette conventionnalité soit celui des mots de langage représentant les pensées, et le comble de cette conventionnalité trouvera son exemple privilégié dans le caractère écrit, la lettre inscrite puisqu'elle sera la représentation tracée et visible, mais arbitraire, d'une articulation institutionnelle de la voix dans le signe vocal ; institution du langage représentant les pensées.

En ce sens, le portrait (soit l'exemple de ce double portrait de la mère Agnès et de la sœur Catherine Suzanne de Champagne, dit *L'Ex-Voto de 1662* de Philippe de Champagne), autant et sinon plus que la carte (nommée aussi portrait au XVII^e siècle), tiendrait à la fois de l'image d'un individu humain dans le miroir et du nom inscrit – moins au titre d'une opération théorique (les portraits de ces deux femmes sont comme leurs noms visibles, leurs signes naturels ; les noms propres de ces femmes sont comme leurs portraits écrits, leurs signes conventionnels) qu'au titre d'une opération d'inscription, de trace, et de tracement, de pro-traiture et de pour-traiture, de dessin et d'écriture. Et il n'est pas sans signification à la fois sémiotique, esthétique, historique et philosophique de noter que ce qui est écrit ici à la marge du tableau et sur le plan de représentation est la double formule d'offrande au Christ de la fille du peintre et du tableau de peinture par son peintre, père de l'une et de l'autre, formule cadrant le récit de la maladie de la sœur Catherine Suzanne de Champagne et des prières de la mère Agnès et du miracle qui s'ensuivit. Un portrait comme signe-représentation dans sa fidélité, sa vérité même a toujours un rapport à la mort (dimension transitive) et à l'opacité transcendantale (dimension réflexive).

Je voudrais éprouver ces premières remarques en proposant une double expérience, une double expérimentation, mais que des tableaux de peinture réaliseraient : celle où des signes « conventionnels » de langage, des *signes écrits* entreraient, interviendraient, dans la représentation de peinture : des signes, des mots dans la peinture ; et, deuxième expérience, celle, si l'on peut dire inverse, où la représentation de peinture pousserait si loin son intention représentative ou accomplirait si parfaitement sa capacité transitive – représenter quelque chose – que sa dimension réflexive – présenter le fait de représenter en représentant quelque chose – serait en quelque sorte effacée, déconstruite dans sa construction même, où, en un moment, tout se passerait *comme si* la chose même était là présente sur le tableau : des choses elles-mêmes dans la peinture.

Cette double expérimentation aurait un double enjeu à la fois théorique ou philosophique et historique ou idéologique. D'abord permettre une interrogation critique précise de la représentation

de peinture (et de la peinture comme représentation), de son fonctionnement et de sa fonction imaginaire et symbolique en la mettant en « crise » deux fois : une première fois, par l'introduction d'un élément *hétérogène* dans le tableau, relevant d'une autre substance sémiotique, les signes ou les mots écrits lisibles et lus *dans* l'image : interrogation du « même » par l'autre.

Une deuxième fois, par la découverte dans la représentation, d'un *comble* de la représentation, de son excès interne, d'un affolement de son fonctionnement et d'une hypertrophie de sa fonction : interrogation du même par le même. Le jeu de cache du signe représentant serait alors tel que, loin de reconnaître dans le signe la chose qu'il représente, loin de faire comme si le signe n'existait pas pour accéder à elle, la chose signifiée s'imposerait comme chose dans le tableau.

Dans les deux cas, la « critique » de la représentation se présentera comme une crise de la représentation par les marges et les combles qu'elle se donne pour se clôturer et s'accomplir, se totaliser.

Le deuxième enjeu de cette expérimentation est historique et idéologique : il s'agirait, au plan d'une histoire des formes symboliques – au sens de Cassirer – de faire apparaître par ces exemples, quelque peu marginaux à première apparence, que les règles et les lois de la rationalité qui produit ou construit ces formes dans l'imagination – pour parler à nouveau le langage de Cassirer – sont historiquement inséparables de leur dérèglement. L'intervention des signes et des mots écrits dans la représentation de peinture, tout comme le surgissement des choses elles-mêmes dans le simulacre de leur présence réelle, manifeste (eu égard au champ historique de la rationalité moderne, c'est-à-dire de la représentation) le retour d'un reste, la poussée d'un excès que le dispositif de la représentation ne cesserait de tenter de maîtriser ou de contrôler : transcendance des forces, altérité du désir, puissances du religieux et du sacré, désir d'absolu, présence d'une indéfinité, irruption d'une violence de mort, autant de philosophèmes ou d'idéologèmes que la réflexion rhétorique et poétique classique assigne au sublime dans le temps même où elle élabore les codes de la représentation artistique, les règles et les normes du « système représentatif ».

Je travaillerai donc les marges et les combles de la représentation en peinture à partir de deux tableaux, l'un qui relèverait d'un bord extrême de notre modernité et peut-être, dans son ironie ou plutôt dans son humour, dans sa gaieté même, de son crépuscule, l'autre qui relèverait de l'autre bord de notre temps, de son aurore : double bord, double marge d'une histoire de la représentation ; le premier peint par Paul Klee dans les années 1930-35 dans tout l'éclat lumineux du Bauhaus mais aussi à un moment où, en 1933, la bête innommable fait irruption sur la scène de l'histoire européenne ; le second peint en 1486 par Crivelli, ce Vénitien qui quitta Venise en 1457 pour n'y jamais revenir, ce marginal des écoles de peinture mais qui – effet ou raison de cette marginalité – sut porter à leur comble les apports de Padoue, de Vérone et surtout de Ferrare.

Ce petit tableau de Paul Klee, que j'ai rencontré – *by chance*, à la manière d'un mot d'esprit – lorsque je préparais cette communication, a la chance d'avoir reçu de son peintre, son nom, son titre en latin qui est celui-là même (ou une partie) de cet exposé : il se nomme *ad marginem*, à la marge, vers la marge (de la représentation en peinture). Le peintre le nomme et écrit son nom dans la marge, *Ad Marginem*.

Ce petit tableau du musée de Bâle (43,5 × 35 cm) nous permettra sinon de répondre aux questions que j'ai posées in limine – *ad marginem* de cet exposé – du moins d'en cerner quelques bords, quelques marges. Grohmann dans son commentaire écrit ceci : « *Ad Marginem* ressemble à un vieux document avec une planète rouge dominante au centre d'un champ vert fané. Une écriture fantomatique est dispersée le long des marges comme dans un dessin d'enfant. Il y a aussi des hiéroglyphes de plantes, un oiseau, des fragments de figures et des lettres de l'alphabet – un diplôme du royaume de la Nature. » Dispersée, il est vrai, sur les *bords* du tableau, sur les marges, mais précisément prenant appui sur elles, d'abord une végétation raffinée, précieuse, de graminées et d'ombellifères, plus abondante sur un côté que sur les trois autres : fourmillement d'objets où le regard se disperse à la mesure de la dispersion de ces figures botaniques. Mais le regard est sans cesse recentré par le disque rouge central doté d'un rayonnement sombre qui dessine sur le fond vert une sorte d'aura nocturne cruciforme ; hésitation du regard sur cet autre bord du tableau qu'est le fond : cette « aura » appartient-elle à la planète rouge – « figure » – ou au « fond-surface » de la tavola ? Hésitation quant à l'appartenance du rayonnement sombre : est-il du soleil rouge par intensification de ses frontières ou d'un astre que, par une sorte d'éclipse inversée, le soleil viendrait occulter ?

Mais y a-t-il jamais eu dans la nature un oiseau capable de marcher sur un bord, la tête en bas, fût-il seulement une silhouette, un « signe » d'oiseau, hiéroglyphe, comme dit Grohmann ? Mais hiéroglyphes, pictogrammes, furent-ils jamais inscrits ainsi renversés ? Oui, sans doute si le regard veut lire correctement, convenablement les quatre lettres alphabétiques écrites sur les bords : « v » près du bord supérieur, « r » à gauche, « l » à droite sur les bords latéraux, « u » sur la marge inférieure. Trois consonnes, une voyelle : le « u » central sur la marge inférieure répond de sa voix de voyelle à « v » sur la marge supérieure, « v » si proche graphiquement du « u », mais qui, consonne est condamné à consonner avec sa voyelle « v »-« u » - « vu ». Ainsi de même le « r » et le « l » : « r »-« u », « u »-« l ».

A la marge du tableau, parmi les plantes aquatiques, ainsi *la voix* sous l'espèce des signes graphiques qui la représentent, au milieu de hiéroglyphes-pictogrammes qui n'appartiennent qu'à la langue de Klee. La voix d'une voyelle ou plutôt une voyelle de la voix absente du tableau : u qui fait dire, prononcer, proférer les trois autres lettres. Voici donc le regard qui parcourt la marge du tableau dans tous les sens, à la recherche d'un sens, en tournant en rond (ou plutôt en rectangle), autour du cercle rouge central. A la faveur de ce parcours, toutefois, l'oiseau sur sa marge marche correctement sur ses pattes et non la tête-en bas ; mais alors, surprise, le « u » est devenu un « n » tandis que ses trois compagnons deviennent les signes d'une écriture indéchiffrable. Nous voilà, pour voir mieux, rejetés à la marge la plus extrême de la voix. Cette quête du sens, dans tous les sens à la marge de la voix, à la marge du tableau, entre signe vocalique et signes consonantiques qui la représentent à l'audition et à l'œil, suppose pour s'effectuer soit que je puisse faire tourner le tableau autour de son centre rouge, soit que je puisse me déplacer autour de lui, par exemple en le posant sur le sol, et les marges du tableau deviennent alors les margelles d'un puits quadrangulaire où, dans l'eau verdâtre du fond, une planète rouge vient se refléter et se prendre, à moins qu'elle ne monte de ses profondeurs, très précisément au lieu de mon œil qui se regarde et se découvre sous la forme d'un astre à rayonnement sombre : déplacement, médusant, de la réflexivité du dispositif.

Mais que l'on essaye donc au musée de Bâle de faire tourner le tableau sur sa cimaise ou de le mettre au sol et de le contempler de dessus ! Avec quatre lettres inscrites à la marge de l'œuvre, le tableau ébranle sur ses fondements l'institution muséale construite cependant pour le magnifier ; la loi de l'accrochage hésite à édicter ses règles et ses règlements. Voici donc une représentation devenue par les effets des lettres écrites un petit objet théorique à conséquences pratiques, un petit événement déconstructeur à la mesure ou dé-mesure de la rigoureuse construction de l'œuvre selon les règles et les normes de la représentation.

Le tableau de Klee *Ad Marginem* impose, je crois, que soient posés quelques-uns des problèmes des marges de la représentation, marges de la voix, marges du système des signes graphiques, marges de la conventionnalité des signes de langage dans les marges ou sur les bords des figures visibles, du système de la représentation et des plaisirs de la mimesis.

Qu'est-ce que représenter silencieusement la phonè ? Comment picturalement représenter l'irreprésentable souffle des signes sinon par les marges, par les bords où toute la représentation alors s'échappe à elle-même ne laissant au *centre* structural du tableau que la trace de son retrait, par exemple sous la figure de l'éclipse d'un astre circulaire à rayonnement sombre ?

Première marge, premier bord : le signe graphique, graphème visible de la voix dans le phonème vocalique – la voyelle – où la voix se spécifie par opposition aux autres phonèmes vocaliques ou consonantiques relevant d'un système spécifique, d'un idiome de langue.

Mais deuxième image, deuxième bord : l'inscription du signe graphique dans la représentation de peinture induit des effets de sens (ou de non-sens) déviants, déplacés, je veux dire qui ne sont pas ceux relevant du système phonologique auquel le signe graphique du phonème appartient : effets qui à la fois déplacent la voix et ses signes vers des figures ou des motifs de représentation visuelle et inversement le tableau, ses figures et ses fonds vers une complexe partition musicalo-picturale pour voix et images.

Parfois, comme dans un détail extrait des *Bergers d'Arcadie* de Poussin, la figure et l'inscription jouent un étrange événement ou accident pour le regard : tout se passant comme si les mots inscrits dans la pierre du tombeau – *Et in Arcadia ego*, retour de la réflexivité dans le monument construit de la mort – sortaient de la bouche ouverte du berger qui épelle les lettres de l'épithaphe pour venir se graver au fur et à mesure de leur profération.

Ainsi encore ce tableau de Paul Klee (1919) du musée de Bâle titré par le peintre et se nommant *Villa R* où le graphème R inscrit son jambage comme enjambement visuellement déviant par rapport à cette route qui s'enfonce vers le fond du paysage, comme un signe en marche mais qui quitterait le chemin qui lui est tracé en profondeur dans le tableau : errance du R qui ramène l'ensemble du tableau vers le *plan* de surface de représentation, qui en déréalise l'illusoire troisième dimension construite selon les règles – R qui est cependant l'initiale de *Raum*, espace – pour faire de l'ensemble une surface d'inscription de pictogrammes.

Et j'aurais pu parler du E majuscule gravé sur le noble pilastre de l'*Ordre* de Poussin (dit Ordre Chantelou) qui fait dériver toute la représentation de l'*Ecclesia* de l'Évangile au E delphique selon Plutarque ou revenir à tout ce discours écrit dans la partie gauche de l'*Ex-Voto* de 1662 de Champagne qui opère selon les règles même de la construction de la représentation votive, une des plus puissantes déconstructions de la représentation classique.

Je voudrais donc vous présenter rapidement l'étude d'un deuxième tableau, l'*Annonciation* de Crivelli qui va nous permettre de poser, cette fois directement, la question du comble de la représentation, c'est-à-dire celle de la chose même en peinture, en entendant cette expression « en peinture » simultanément comme la chose même *dans* le champ d'une représentation de peinture et « quelque chose » qui accéderait au statut de la chose même, question par laquelle la représentation de peinture en quelques-uns de ces points s'excéderait elle-même sans cependant se transgresser : ainsi poserais-je la question du trompe-l'œil.

A la faveur d'une confusion d'expression courante dans les textes de théorie et de critique d'art au XVII^e siècle, pour certains, relèverait du trompe-l'œil tout art dont la mimesis paraît être la préoccupation majeure et la visée ultime, tout art moins attaché à créer des formes qu'à fabriquer, en face de la « réalité », un monde « illusoire » qui ne se justifierait que par sa ressemblance avec elle. Ainsi selon Malraux, la peinture s'abandonne au trompe-l'œil au XVI^e siècle lorsque systématiquement elle cherche à nous placer en « pays de connaissance » et renonce à la grandiose invraisemblance du sacré. Dans le *Songe de Philomathe*, Félibien entre 1666 et 1668 fait dialoguer la peinture et la poésie. La première déclare : « J'expose des choses qui paraissent si réelles qu'elles trompent les sens... je fais par une agréable et innocente magie que les yeux les plus subtils croient voir dans mes ouvrages ce qui n'y est pas. Je fais paraître des corps vivants dans des sujets où il n'y a ni corps ni vie. Je représente mille actions différentes et partout l'on dirait qu'il y a de l'agitation et du mouvement. Je découvre des campagnes, des prairies, des animaux et mille autres sortes d'objets qui n'existent que par des ombres et des lumières et par le secret d'une science toute divine avec laquelle je sais tromper les yeux. » Ce texte, dans son apparente naïveté, mériterait une analyse minutieuse. Je n'en retiendrai que cette question : est-ce que tromper les sens ou tromper les yeux équivaut au trompe-l'œil ? Et si la caractéristique la plus prestigieuse de la « réalité » consiste depuis la Renaissance dans l'organisation tri-dimensionnelle de l'espace, est-ce que l'artiste réalise le trompe-l'œil par excellence en figurant sur une toile, avec un soin tout particulier, le relief et la profondeur ? Bien évidemment non, car ces prétendues reproductions ne trompent personne et devant un portrait fidèle à s'y méprendre, nul ne se 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.

Soit donc l'*Annonciation* de Crivelli : un somptueux, un éblouissant exercice de style, une « démonstration du savoir-faire moderne ». La perspective y est magnifiée : un superbe échelonnement de plans, scandé par l'architecture est dûment confirmé par les proportions des personnages ; à la fois construction de l'espace et des lieux que le tableau représente et construction – modélisation – de la vision du spectateur réglé par le dispositif des orthogonales au plan de représentation et des parallèles tendant à un point de fuite, équivalent structural par projection du point de vue que l'œil du contemplateur occupe dans l'espace de vision.

Et cependant, ici ou là, ce qu'il faudrait nommer des signes et peut-être plus que des signes, des signaux travaillent la démonstration géométrique et optique, et son effet visuel, la monstration du monde vraisemblable et fictif de la peinture. Rayant les trois quarts du tableau, la longue diagonale du rayon divin ne parcourt pas l'espace profond et illusoire que la perspective a construit mais la surface du plan de représentation dont le dispositif perspectif opère la dénégation ; il rend visible contre la vue, contre la contemplation normée par raison de science ce que la vue elle-même rendait

invisible, la quatrième paroi du cube scénographique ; visible ou plutôt sensible, mais à quel sens ? A l'office de raison – pour parler le langage de Poussin –, à l'œil de l'entendement, géomètre et opticien ? Sans doute et peut-être au-delà de l'entendement, à la fine pointe de l'âme puisque ce que cette ligne superbement abstraite signifie, n'est autre que le mystère religieux de l'Incarnation, de la conception virginale du Sauveur. Deux figures par leurs regards souligneraient cet autre sens : l'enfant à gauche, au sommet de l'escalier, qui perçoit à la dérobée l'instant où le rayon générateur pénètre dans la chambre de Marie par un petit orifice rond qui a pour seule justification de permettre cette pénétration ; le personnage à longue robe situé sous l'arche triomphale du plan intermédiaire qui, les mains sur les yeux, reconnaît ou plutôt cherche à saisir, à arrêter par son regard la fulguration du trait mystérieux. Invisible mystère divin qui excédant la raison dénie ses constructions dont le tableau tout entier est cependant l'imperturbable application.

Un autre signe se manifeste cette fois dans la partie supérieure ; au bord de l'entablement de la loggia ouverte au premier étage de la demeure de la Vierge, un tapis de Turquie et un paon ou plutôt sa queue ocelée non seulement débordent ce rebord mais frôlent à la dépasser la *surface du tableau* que nous regardons. Mille yeux (ceux d'Argus chargé par Junon de surveiller Jupiter, endormi par Mercure et tué par lui) viennent à la rencontre de notre œil et de ce lieu de la surface peinte à côté d'une toile, d'un tapis, nous regardent : symbole de la vanité des gloires du monde, mais aussi celui de la concorde conjugale, mais aussi de l'immortalité, la symbolique religieuse et profane enferme dans la queue de l'oiseau de Junon et ses ocelles la polysémie de ses significations, et, sans doute, plus encore expose la vanité de la représentation peinte dans son exaltation la plus somptueuse pour le regard. La représentation recèle une force divine qui rend présents les absents écrivait Alberti : présence d'un regard absent du tableau.

Enfin, au premier plan une courgette et une pomme, posées, incongrues sur la rampe du sol scénique. La pomme du péché de la première femme que Marie, la deuxième Eve, redimera par le fruit béni de ses entrailles, ce fruit dont la semence mystérieuse en cet instant même est déposée en son sein. La courgette-concombre, elle, pointe *hors du plan de représentation*, elle pénètre dans l'espace « réel » du spectateur. Elle entre dans son espace de vision. « 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 trompe-l'œil, présence ou plutôt effet de présence, le comble de la représentation optique. En effet il n'est jamais et en aucune manière ressenti comme imitation ou reflet. Il ne renvoie qu'à lui-même. Quelles que soient les valences symboliques et iconographiques du concombre et de la pomme, Crivelli, par leur peinture doublement incongrue quant au sujet et quant au dispositif de représentation, vise à persuader son spectateur que son tableau, tout moderne qu'il est dans sa construction, son organisation, ses références stylistiques, renvoie à « autre chose », qu'il exige une autre recherche, une autre interrogation que celle remarquablement, ostensiblement satisfaite qui portait sur la représentation du monde et de l'homme. Entre le rayon divin qui parcourt la surface et le plan de représentation, le tapis et le paon qui l'effleurent et le dépassent et enfin le concombre qui l'outrepasse, *tout le mystère sacré de l'Incarnation s'accomplit non pas seulement comme sujet de ce que le tableau représente mais comme le tableau moderne lui-même, qui excède ses règles et sa loi en les retournant contre elles-mêmes, par leurs moyens propres*. Le tableau de l'Annonciation, par ce qui apparaît étrange et familier en un lieu de sa scène, est globalement investi de l'Incarnation invisible et mystérieuse pour être livré à la Chose. Et c'est précisément le concombre, sorte d'emblème de la chose dans sa facticité tendant vers l'informe, par la grossièreté boursouflée de sa protubérance, c'est le concombre qui, par son excessive vraisemblance d'apparence peinte, délie la forme peinte de sa référence au légume réel qu'elle représente pour la muer en apparition d'une inquiétante familiarité. Aussi, loin que le simulacre de la chose et, avec lui, l'effet de présence dans le trompe-l'œil n'apparaissent, ici ou là, pour pervertir et violer les règles du jeu représentatif, ici ou là il les accomplit trop bien en les portant au comble de leur fonctionnement, induisant alors le soupçon que la représentation, la « théorie » moderne de la mimesis n'aurait d'autre fonction que de dissimuler, voire de maîtriser ou de contrôler l'inquiétante familiarité des spectres et des doubles dans l'univers de la fiction.

Dès lors si historiquement, culturellement – et pour prendre une position exactement opposée à celle de Malraux que j'évoquais tout à l'heure – le concombre de Crivelli se trouve paradoxalement et par hypervraisemblance être le signe, quelque peu aberrant, d'un investissement de la rationalité de la représentation moderne par la grandiose invraisemblance du sacré, philosophiquement il nous apprendrait *a contrario* que la représentation n'a pas pour effet de nous faire croire à la présence de la chose même dans le tableau mais de nous faire savoir quelque chose sur la position du

sujet moderne, pensant et contemplant le monde, de nous instruire de nos droits et de nos pouvoirs sur la « réalité » des « objets », comme sujets théoriques de vérité. Or le trompe-l'œil s'épuise dans ses effets, le simulacre n'en est que la somme : ce n'est plus l'objet qui est en représentation sur la toile ; c'est la chose même, intransitive, suffisante à soi, opaque, *étonnante*, stupéfiant le regard. Le beau mensonge de l'art est devenu troublante hallucination ; la belle apparence, fantôme ; la représentation de l'objet, l'évocation magique de la chose. Celle-ci entre dans notre œil et notre regard pour répondre à cette intrusion de l'apparence dans son espace de vision, se résoud dans le geste du toucher. Certes nous ne tendons pas la main vers le concombre pour le palper – simple effet compulsif de réalité. Mais le trompe-l'œil nous cherche et nous atteint en ce lieu de contemplation et de lecture que nous occupons de par les contraintes mêmes du dispositif de la représentation moderne, mais d'où la chose dans son double qui s'y trouve par ailleurs exactement, rigoureusement, insérée, emprisonnée, commence à s'évader ; en excès mimétique sans jamais concourir à la constitution de l'ordre de la ressemblance. En ce lieu de l'œuvre peinte, obscène. Le voir est renversé ou reversé en « être vu » par un appendice informe et aveugle, mixte impur d'angoisse et de sidération.

Je ne peux m'empêcher de voir dans le concombre de Crivelli, dans la chose et son double dans la peinture comme le signal négatif (je ne dis pas négateur) du mystère qui s'accomplit au-dessus d'elle comme si le peintre nous saisissait de l'invisible conception virginala sous la forme turgescence, se gonflant hors du tableau, la forme informe d'un phallus divin, animée de la force divine de la peinture – comme disait Alberti pénétrant dans l'œil du spectateur.

Pour en revenir aux formes et aux structures du signe représentation, je voudrais souligner que les caractères d'écriture qui s'y inscrivent, comme les simulacres qui s'y présentent en hallucinations de choses, travaillent, mettent en « crise » le signe-représentation de peinture quant à ses conditions formelles et structurales de possibilité, les unes et les autres de façon différente, en les montrant, les exhibant dans la représentation même qu'elles permettent.

1) Par l'écriture dans le tableau, le plan de représentation est mis en évidence, plan que l'espace représenté, et les figures qui s'y disposent, *dénient* : mise en évidence de la limite du dispositif de représentation qui n'est pas seulement son cadre mais aussi son plan, conscience perceptive partielle du refoulement, mais l'essentiel de celui-ci se maintenant, pour paraphraser la définition freudienne de la dénégation.

2) Est mise en évidence par le trompe-l'œil – au sens particulier où nous l'avons abordé – la surface du tableau qui n'est pas son support et qui n'est pas non plus le plan de la représentation : le trompe-l'œil en effet va, dans la plupart des cas, jouer ses plus puissants effets de présence sur le bord de la limite, *entre* débord et rebord, dans un intervalle presque plat, inframince, que vient occuper la représentation d'un objet, d'une figure plate : ainsi le tapis de Crivelli en trompe-l'œil (que le trompe-l'œil du rideau de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles reprendra à des fins politiques et idéologiques quelques deux siècles plus tard) et qui est lui-même une variante d'un des gestes fondateurs mythiques de la mimesis picturale, la peinture par Parrhasios d'une toile qui était le simulacre de la toile de peinture.

3) Est mis en évidence, enfin, l'espace de présentation (de réflexivité) de la représentation de peinture, par la peinture d'une chose qui, tout en restant prise *réellement* dans le dispositif de la représentation (entre plan et support), apparaît l'excéder *fictivement*, mais *dans* le réel même. Ainsi, le concombre de Crivelli, objet non plus plat, voire extra-plat, mais protubérant qui « pousse » sa forme peinte comme une présence réelle hors plan, entre l'œil du spectateur et le plan.

En conclusion, l'*Annonciation* de Crivelli, encore une dernière fois : sur deux pilastres, richement ornés qui encadrent – comme en un tableau – la figure de la Vierge à genoux devant son prie-Dieu, dans l'attitude de l'humble acceptation du don, cette inscription *Opus Caroli Crivelli Veneti - 1486*. A la marge de l'œuvre, inscrits sur son cadre, à son plus extrême bord, deux mots *libertas ecclesiastica*. Effets de ces signes écrits par-delà ou en deçà de ce qu'ils signifient : « Ceci est un tableau (conçu, peint et en 1486 produit par Carlo Crivelli le Vénitien) » ; « Voici non pas le récit d'une histoire en peinture – celui de l'annonciation à Marie – *Voici une Annonciation*, celle de Crivelli », présentation du fait de représenter l'annonciation.

Le rayon divin qui, de la sublime profondeur céleste où il s'origine, raye la surface de l'opus, avant de revenir de cette surface paradoxale à l'intimité secrète et montrée de la chambre virginala, pour épingler la colombe de l'Esprit concepteur et venir se ficher dans l'oreille de Marie, oreille invisible que le placement de la figure dans l'espace représenté tient à jamais cachée. La voix de

présentation ou représentation

l'Ange résonne – « per-sonne » – dans cette oreille. Seulement la voix, car la Vierge de son lieu ne peut voir le messager... Que regarde-t-elle donc, visage incliné ? Le livre de prières posé sur le Prie-Dieu qu'elle lisait à l'instant où le rayon se plante dans son oreille invisible au moment où la voix porteuse du message y pénètre. Mais que voit-elle donc, visage incliné, au-delà du livre, à travers le mur de sa chambre ? Ou plutôt qu'est-ce que « je » vois qu'elle voit dans la représentation et qu'elle ne peut voir dans ce que la représentation représente ? Qu'est-ce que je vois qu'elle voit dans la présentation de la représentation ? Le concombre incongru posé sur la marge et qui l'excède sans se libérer de la surface, le concombre au comble de la profondeur que le concepteur-perspecteur y a rationnellement construite et fictivement ouverte, le concombre qui, tout en pointant les signes écrits à la marge, par le A de *libertas*, vient féconder mon œil, en me produisant, par ce coup, maître de la mimesis, mais en m'assujettissant d'un coup, par mon regard même, à l'événement irrécusable d'une présence réelle où la représentation atteint à ses marges et par leurs effets, le comble de son pouvoir constructeur à l'instant même où il se « déconstruit ».

Ainsi cette analyse, cette étude, ce discours-ci du tableau de Crivelli, à sa fin.



