

in *L'Effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*.
Paris, Dunod, 1988.

4. *Le trompe-l'œil, un comble de la peinture*

par L. MARIN

En me donnant à introduire la question du trompe-l'œil dans le champ immense de l'art en général, de la peinture et de la *mimesis* picturale en particulier, je « réserve » le regard de la psychanalyse sur cet étrange artefact. Mais peut-être n'est-ce là qu'un détour pour l'y reconduire plus sûrement et une façon de reconnaître et de prendre en considération l'entre-deux de l'art et de la psychanalyse en y convoquant la schize du regard et de l'œil que le trompe-l'œil incomparablement découvre, non sans quelque ostentation.

I. LA QUESTION DU TROMPE-L'ŒIL

Je voudrais essayer de mesurer les enjeux du trompe-l'œil comme *question* : celle qu'il pose à la représentation en peinture, et c'est elle que je poserai à travers quelques textes du XVII^e siècle français et italien, à quelques-unes des images de cette époque de notre modernité. Le trompe-l'œil comme question de ou dans la représentation de peinture au XVII^e siècle, quel est le sens, quels sont les sens de cette question ?

A vrai dire, le mot « trompe-l'œil » lui-même fait question, en histoire. A consulter les dictionnaires, la première occurrence, paraît-il, du terme est de 1803. Il entre dans le *Dictionnaire de*

l'Académie en 1835. Au XIX^e siècle, de Littré à Larousse, et encore aujourd'hui, on remarque de notables hésitations dans sa définition. J'en citerai deux. Voici la première : « Sorte de tableau où les objets de nature morte sont représentés de manière à faire illusion ». Le trompe-l'œil désignerait, ici, un sous-genre du genre de la nature morte, où la représentation en peinture des objets caractéristiques de ce genre, produirait au regard une illusion dont il ne nous est pas dit en quoi elle consiste. La deuxième définition, à peu près contemporaine, est la suivante : « La peinture qui, à distance, donne l'illusion de la réalité ». Ici, l'objet de l'illusion est précisé, la réalité ; précisée aussi, si j'ose dire, sa condition : à distance. Mais, en revanche, son domaine se trouve singulièrement évanescant.

Même si nous quittons le terrain des mots pour considérer les choses et les concepts que les mots désignent, on est frappé par l'incertitude de ses frontières. Pour certains, relève du trompe-l'œil tout art dont l'imitation semble le souci majeur. Le trompe-l'œil ne serait donc que la fabrication, en face de la réalité, d'un « monde illusoire » qui ne se justifierait que par sa ressemblance avec elle : « Trompe-l'œil », toute la peinture, selon Malraux, lorsqu'à la fin du XVI^e siècle « elle renonce à la grandiose invraisemblance du sacré. » Trompe-l'œil, les procédés du vérisme psychologique de la mise en page photographique. Trompe-l'œil, selon Yves Bonnefoy (1970), toutes les conceptions et les facilités qui rendent un tableau capable d'émouvoir et d'édifier les foules. Trompe-l'œil, pour Michel Faré (1962), une forme très particulière de nature morte : « Contre une planche feinte de bois veiné, des livres aux pages froissées, des gravures, des cartes à jouer, mais représentés de telle façon que le regard ne peut vaincre l'illusion. » Mais trompe-l'œil aussi, pour le même auteur, que les architectures feintes de Piero Della Francesca, que les monuments illusoire de Véronèse et de Tiepolo, les bas-reliefs de faux bronze et de faux ors, les décors de grisaille, les morceaux de virtuosité, les perspectives... Pour nous résumer, le trompe-l'œil serait donc à la fois un petit canton détourné du royaume de l'imitation, mais il serait aussi co-extensif à son immense domaine, et peut-être, en fin de compte, le dépassement de la représentation par le simulacre de la réalité.

Le trompe-l'œil comme question, c'est aussi le passage au substantif. Est-ce tromper les sens, ou tromper les yeux, formule que nous rencontrons dans nombre de textes du XVI^e et du XVII^e siècles consacrés à la peinture en général, ou à telle ou telle œuvre en particulier, sont de simples synonymes de trompe-l'œil ? Pour évoquer, au début de cette communication, un des textes qui m'occuperont, je veux parler du *Songe de Philomathe* de Félibien (1666-1668), lorsque l'allégorie de la Peinture, dans ce texte, déclare : « J'expose des choses qui paraissent si réelles qu'elles trompent les sens. Je découvre mille 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 », parle-t-elle véritablement, avec Félibien, de trompe-l'œil ? De même lorsque Roger de Piles, dans son *Dialogue sur le coloris* (1673) affirme que la fin de la peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux, ou quand, dans son *Cours de peinture* (1699), il évoque un portrait de Rembrandt que le maître avait fait de sa servante « pour l'exposer à une fenêtre et tromper les yeux des passants », s'agit-il dans un cas comme dans l'autre, de trompe-l'œil ? Devons-nous penser que seul le second en est un véritable ?

Question, enfin, que le trompe-l'œil pose à la représentation picturale elle-même. Ainsi, lorsque l'Abbé de Monville, dans sa *Vie de Mignard* (1730) raconte cette anecdote à propos du peintre : « Parmi un grand nombre d'ouvrages à fresques capables de faire juger, quoique peu considérables, de ce que l'on devait attendre de Mignard à l'avenir, il avait peint *pour s'amuser* [je souligne] une perspective au fond de la maison où il logeait et il y avait représenté avec tant de vérité un chat qui guette une tortue cachée sous les feuilles que l'on dit avoir vu plus d'une fois les chiens séduits accourir, s'y blesser et y laisser la trace de leur sang. »

Ainsi, Dezallier d'Argenville, dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745-1752), décrivant dans les jardins du château de Rueil, une perspective due au peintre Jacques Rousseau qui : « Par sa beauté, attirait tous les amateurs. Elle était si naturelle que les oiseaux, voulant passer à travers les arcades feintes, se cassaient la tête. » « Si le peintre Zeuxis fut

célèbre pour avoir peint une corbeille pleine de raisins que les oiseaux venaient becqueter, celle-ci mérite également notre admiration pour une imitation si parfaite de la nature. »

Même ainsi renvoyés à l'une des histoires fondatrices de la *mimesis* picturale et un de ses mythes d'origine, nous pouvons nous demander si, en ayant conquis depuis la Renaissance la représentation de la réalité par l'organisation tri-dimensionnelle de l'espace sur le plan de représentation du tableau, l'artiste réalise le trompe-l'œil par excellence en figurant sur une toile avec un soin tout particulier le relief et la profondeur.

Pour en revenir à d'Argenville ou à de Monville, demandons-nous si le trompe-l'œil est seulement une imitation parfaite de la nature, tout en marquant notre question de cette réserve que sa perfection serait si parfaite que seuls les oiseaux et les chiens s'y tromperaient. Les spectateurs humains, eux, l'admirent seulement, sans s'y écorcher ou s'y casser la tête, quoique leur admiration trouve le critère objectif de sa vérité et de son bien-fondé, dans le fait même que ce sont les oiseaux et les chiens qui cassent la leur.

Autrement dit, le fait même que Jacques Rousseau peigne selon une exacte perspective des arcades feintes à Rueil n'est pas en soi merveilleux, ni non plus Mignard à ses débuts et pour s'amuser, avec sa perspective, son chat et sa tortue, sinon que l'application des lois de la perspective et la distribution des jours et des ombres permettent au peintre de rendre compte des trois dimensions de l'espace naturel et du volume des objets, de les « imiter » parfaitement. Seuls les oiseaux et les chiens prennent cette représentation tri-dimensionnelle de l'espace et des objets pour de l'espace et des objets tri-dimensionnels mais, en s'y tuant ou en s'y blessant, ils découvrent au spectateur, qui ne s'y méprenait nullement par ailleurs, la puissance du dispositif de représentation mimétique (P. Charpentrat, 1971).

II. LE LEURRE, LA VIOLENCE, LA MORT

Ne peut-on voir dans ces traces de sang des chiens de Mignard et dans ces cadavres des oiseaux de Rousseau au pied d'un mur de peinture, les marques et les restes de la violence de la question

que le trompe-l'œil fait travailler dans la représentation de peinture ? Beaucoup plus qu'une simple demande adressée à ses fins, ses moyens et ses effets ; l'apparition, l'irruption plutôt, d'une puissance de leurre aux marges et aux bords de la représentation. Cette violence mortelle, certes ne concerne pas, dans nos anecdotes, le spectateur, mais l'animal. Elle signale cependant, en deçà du regard et des invisibles transparences qui sont les conditions de possibilité de son appropriation de l'objet en peinture, le réquisit inéluctable du corps, de son opacité dont la pulsion du toucher, même virtuelle, serait la trace, le corps requis, convoqué par l'œuvre de peinture, mais pour lui exhiber violence et mort. Cette puissance mortelle du leurre confirmerait, par le fait violent qui concerne la bête, les plaisirs esthétiques, voire esthètes, qu'elle donne au spectateur qui oscille ainsi, délicieusement ou vertigineusement, entre le corps et le regard et, par-delà le plaisir, dans la jouissance. La mort avec le trompe-l'œil rôde, avec ce sang et ces cadavres, sur les bords de la représentation de peinture et aux frontières du corps du spectateur, mais pour en être sinon expulsée, du moins contrôlée, voire maîtrisée par les dispositifs du regard et de la *mimesis*.

Cette expulsion, ce contrôle ou cette maîtrise de la mort et de la violence par les dispositifs de la représentation, nous en trouverions une confirmation inattendue à cette frontière incertaine entre la représentation mimétique elle-même et l'effet de présence que nous assignons au trompe-l'œil. N'est-ce pas dans le livre II du *Della Pittura* qu'Alberti, au Quattrocento, parle de la force divine de la peinture – comme si l'autre était diabolique – qui rend présents les absents comme le fait l'amitié, et les morts presque des vivants pour leur plus grande gloire et celle du peintre. De façon plus décisive encore, comme si la frontière dont je parlais se trouvait, en l'occurrence, à la fois montrée et annulée, n'est-ce pas Masaccio qui, sous l'autel en trompe-l'œil de sa *Trinità* à Santa Maria Novella, place un tombeau ouvert avec, étendu sur la dalle, un squelette dont on a pu montrer que sa taille était exactement celle de l'homme placé au point de vue, debout dans la nef¹. C'est donc l'orbite vide d'une tête de mort qui est à l'un des pôles du dispositif :

1. Cf. Iconographie n° 12 : Masaccio, *La Sainte-Trinité*.

c'est elle que vient remplir l'œil vivant des spectateurs qui se succèdent au point de vue devant le chef-d'œuvre, à moins qu'à l'inverse, ce soit cet œil vivant qui s'exorbite dans le trou du crâne pour à la fois s'y reconnaître et s'y perdre, celui du squelette emblématique étendu sous l'autel, sous l'horizon du dispositif constructeur de la chapelle illusoirement ouverte dans le mur de l'église et s'avancant, non moins illusoirement, hors du plan du mur de l'édifice avec l'étage des donateurs, l'autel et le tombeau.

Toutefois, à lire de près les analyses scientifiques ou les anecdotes, et il en est d'autres nombreuses du même genre que celles dites plus haut, à les lire avec toute l'attention *théorique* qu'elles méritent, l'effet de leurre et de mort qu'elles évoquent – au sens où l'on évoque et conjure à la fois les spectres et les fantômes – relève à *propos de Mignard*, non de l'œuvre peinte à fresque au fond de sa maison, mais d'un objet qui est partie de cette peinture, le chat immobile guettant la tortue cachée sous les feuilles et à *propos de Rousseau*, et dans une certaine mesure à propos de Masaccio, de la perspective d'arcades creusant son illusoire profondeur au fond du parc de Rueil. Dezallier d'Argenville qui la conte marque discrètement la différence d'avec la corbeille de raisins de Zeuxis : à l'« origine » de la peinture, les oiseaux venaient becqueter la grappe peinte ; avec Rousseau, ils cherchent à passer à travers le plan du mur vers le fond que la peinture par ses merveilleux moyens y a ouvert. Dans le cas de Mignard, comme pour l'œuvre mythique de Zeuxis, le leurre n'opère les pièges de sa puissance que sur un fragment de la représentation de peinture, la peinture d'un animal tapi dans l'immobilité de la chose et nous sommes renvoyés à la définition de Littré : sorte de tableau où les objets de nature morte sont représentés de manière à faire illusion. Dans le second, c'est l'œuvre totale, dans la construction même qui l'institue comme représentation de la Nature, précisément dans la construction de l'espace représenté par la perspective légitime et dont la représentation de l'architecture est à la fois la figure la plus prégnante et le moyen le plus efficace, c'est l'œuvre comme représentation qui piège les oiseaux par son espace même, le ressort du piège étant la neutralisation du plan du mur – et nous reviendrons sur ce terme – et nous voilà

renvoyés à l'autre définition du trompe-l'œil selon Larousse : « La peinture qui, à distance, donne l'illusion de la réalité ».

C'est donc cette question du trompe-l'œil comme question que je voudrais suivre dans le domaine de la représentation, de la représentation picturale mimétique, en balisant mon parcours par quelques textes philosophiques et esthétiques classiques.

III. THÉORIES DE LA REPRÉSENTATION

Tout d'abord, je dois quelques explications sur l'usage que je fais – et que ces textes font – du terme de représentation, d'imitation et de ressemblance.

Un premier texte, la *Logique de Port-Royal* (1662-1683) : pourquoi ce livre ? La *Logique de Port-Royal*, résumant en cela toute une histoire de la sémiotique en Occident et parachevant dans le champ de l'*épistémé* cartésienne, la tradition augustinienne, définit la structure signifiante par la représentation. L'idée représente la chose pour un esprit et le signe est la représentation de cette idée pour les autres esprits. 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. Son idéal, pour ne pas dire son idéalité, est de s'effacer, transparente devant elle. Si toute la structure signifiante consiste donc dans un dédoublement, dans une duplication de l'être, à cette duplication, à ce dédoublement, est exactement contemporaine une substitution constitutive *ipso facto* d'objectivité, une substitution de la chose au signe, une réduction du signe à la chose : tel est l'objet fondé en vérité. On peut s'interroger sans doute sur cette deuxième opération qui semble annuler la première. La réponse réside dans la fonction du signe et de la représentation : assurer la communication des esprits dans l'être et dans la vérité. Autrement dit, le signe comme représentation est fonctionnel. Sa fonctionnalité définit sa structure objective, comme l'objet, à l'inverse, manifeste sa structure dans la représentation du signe c'est-à-dire dans sa fonction. Par là même, dans cette réversibilité où se fonde leur communication,

s'instaure une communauté d'esprits, transparente à elle-même, une socialité rationnelle.

Tel serait, pour aller à l'essentiel, la structure et la fonction du signe de langage en vérité, la coextensivité exacte de l'objet, de la structure et de la fonction, sans reste et sans défaut, sans excès et sans manque. Et l'on comprendra que cette théorie représentationnelle du signe qui n'a à peu près rien à voir avec la théorie saussurienne du signe (F. Récanati, 1979) traverse allégrement les apories de la *mimesis*, dans la mesure même où la transparence de la représentation lui assure d'emblée sa dimension transitive : la représentation, c'est représenter quelque chose. La représentation porte un effet d'*objet* (je dis bien d'objet).

Toutefois cette substitution de la chose et du signe caractéristique du signe-représentation en général est un processus « orienté ». Il peut certes s'effectuer du signe à la chose et avoir ainsi cet effet d'objectivité dans l'universalité rationnelle du discours de connaissance, mais aussi de la chose au signe et dès lors les signes se substituant aux choses et la représentation à l'être, le monde des signes s'autonomise pour se déployer en écran à l'univers des choses, monde d'autant plus trompeur qu'il en est l'*imitation visible*, un monde où à l'universalité objective de la connaissance vraie se construisant progressivement dans le discours rationnel du savoir, se substitue l'infini subjective des désirs singuliers liés entre eux par leur accomplissement toujours différé dans les plaisirs variés de l'imagination et de la sensibilité : une autre société se développe ici dont la valeur essentielle est – pour employer le langage de Saint Augustin – non plus *uti*, l'usage des signes, mais *frui*, la jouissance et ses valeurs de plaisir, en perpétuel défaut sur sa réalisation, en perpétuel excès sur ses moyens. On aura reconnu ici des thèmes familiers de la pensée augustinienne et janséniste.

Mais on aura reconnu aussi, dans leurs excès et leurs insuffisances, les puissances et les pouvoirs de la *mimesis* picturale, la représentation-image à la fois auto-suffisante et ornementale, l'image de tromperie, pour laquelle les apories de la *mimesis* s'évanouissent à la mesure de l'effacement de sa relation référentielle à l'objet. Mais elle pervertit également, par ses effets sur la sensibilité et l'imagination, l'autre dimension de la représentation. Tout signe

se présente représentant quelque chose. Tout signe redouble, réfléchit l'opération de représentation dans sa présentation même ; dimension réflexive : se présenter représentant. Tout signe a un effet de subjectivité, tout signe a un effet de sujet. Il peut le constituer en *ego cogitans loquens*. Mais certains signes peuvent aussi, et surtout, et uniquement, avoir un effet sur le sujet, le constituer en Moi pathétique, en moi de jouissance (L. Marin, 1975).

D'un côté donc, le signe de langage dans la pureté idéale de son fonctionnement structural ; de l'autre, le signe d'image dans l'autonomie terriblement effective de son pouvoir mimétique. Naturellement, cette opposition est par trop schématique.

Le discours de vérité, pour devenir persuasif, peut viser à la délectation de son auditeur et à la mise en mouvement de sa sensibilité en imitant par ses moyens spécifiques les mouvements du désir et en les accomplissant dans la belle forme : se déploie alors le grand champ des figures de langage dont les logiciens de Port-Royal, qui se souviennent avoir été d'éloquents prédicateurs, produisent la description normative qui ne les exclut nullement et dont le comble serait l'hypotypose et l'harmonisme, dites figures de style par imitation, sorte de trompe-l'œil discursif : l'une peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau et parfois même une scène vivante ; l'autre où par le choix et la combinaison des mots, la contexture et l'ordonnance de la phrase ou de la période, ton, sons, nombres, chutes, repos et autres qualités physiques, le discours a cette vivacité qui enflamme l'âme au point de lui faire voir comme présentes ou comme réelles des choses très éloignées ou même purement fictives. Ce sont ces figures qu'évoque Poussin dans sa lettre du 24 novembre 1647 à propos du poème de Virgile, lorsqu'il note que le poète accommode le ton du vers avec un tel artifice que « proprement il semble qu'il mette devant les yeux avec le son des paroles les choses desquelles il traite » (N. Poussin, 1911).

Mais à l'inverse, l'image de tromperie peut, par ses moyens spécifiques, faire connaître l'essence de la chose, sa vérité structurale et c'est par là qu'elle retrouverait sa légitimité et sa puissance,

une justification : « Car la pureté du langage, le nombre des figures sont tout au plus dans l'éloquence ce que le coloris est dans la peinture, c'est-à-dire que ce n'est que la partie la plus basse et la plus matérielle. (...) comme les peintres remarquent que ceux qui excellent dans le coloris n'excellent pas ordinairement dans le dessin... Ainsi ceux qui sont intelligents dans la peinture estiment infiniment plus le dessin que le coloris ou la délicatesse du pinceau. » (Arnauld, Nicole, 1683). Le dessin, visible-invisible de la représentation de peinture est en quelque sorte la vérité rationnelle de la *mimesis* picturale, par opposition au coloris, visible deux fois visible, qui en porte la puissance de séduction et de plaisir.

C'est pourquoi il n'est pas sans intérêt pour notre problème de remarquer que la théorie représentationnelle du signe en général obéit à un double modèle, iconique d'une part, scriptural de l'autre. Il est frappant de constater que, lorsque les logiciens de Port-Royal veulent donner une illustration de la distinction que nous venons schématiquement d'évoquer du signe-image et du signe de langage, du signe naturel et du 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.

L'image d'un homme dans le miroir renvoie à l'un des mythes d'origine de la peinture, Narcisse se mirant dans l'eau calme d'une fontaine, et c'est le modèle du portrait que les théoriciens du signe-représentation offriront au lecteur lorsqu'ils légitimeront que l'on puisse *parler en figures* sans le déclarer explicitement : devant un portrait de César, on a le droit de dire sans préparation et sans façon que « c'est César ». Le modèle du portrait exemplifie la dimension réflexive du signe. Tout signe qui entretient avec l'être dont il est le signe un rapport visible, tout signe, dans le moment même où il rend présent par imitation et ressemblance un être absent, redouble et réfléchit l'opération de représentation, la présentation de cette opération – comme étant le fait d'un sujet de représentation – est particulièrement évident avec le portrait. Le « je » se représente, le « je » se présente à soi-même comme moi dans le signe qui le représente. Rapport visible, relation mimétique, le portrait de César, cas particulier de l'image reflet d'un homme dans le miroir ? Est-ce si certain ?

Dans le texte charmant auquel j'ai déjà fait allusion, le *Songe de Philomathe* de Félibien, l'allégorie de la Peinture racontant sa généalogie évoque la mimétique naturelle du reflet : « Les divinités des eaux considérant mes peintures avec plaisir en ont voulu faire des copies et elles y ont si bien réussi que vous voyez avec quelle facilité elles savent faire un tableau en un mot. Les Nymphes des rivières, des lacs et des fontaines dont l'humeur est plus douce et plus tranquille ont pris un si grand plaisir dans cette occupation qu'elles ne font autre chose que représenter continuellement ce qui s'offre à elles... Mais lorsqu'elles avaient fini mon portrait – c'est ici l'Amour qui parle – je ne pouvais le tirer de leurs mains et même sitôt que je m'éloignais, elles effaçaient ce qu'elles avaient fait pour mettre une autre chose à la place. » Aussi la Peinture à la demande de Jupiter et de l'Amour revient-elle sur terre pour apprendre aux hommes *tout le travail et toute la science, toute la théorie et toute la pratique de la peinture*. Le portrait est né : « Je faisais voir aux amants la personne même qu'ils aimaient quoique absente et j'en figurais des images non pas semblables aux portraits qu'écrivait la Poésie que chacun peut considérer à sa fantaisie et se représenter comme il lui plaît, mais des images véritables et où la nature semblait avoir formé une seconde personne. »

L'amant reconnaît sa maîtresse dans le portrait qu'il en reçoit. Il s'écrit, comme Saint-Preux dans une lettre célèbre de *La Nouvelle Héloïse* : « C'est Julie, c'est elle » (tant le travail du peintre est parfait).

Le portrait de l'Amour tracé par l'Amour lui-même sur une toile en lieu et place de l'image de Narcisse dans le miroir de sa fontaine : tout le travail de la peinture, de la peinture entre deux autoportraits. Cet entre-deux, un tableau du Caravage pourrait l'occuper, de ce peintre dont : « Le Poussin disait qu'il était venu au monde pour détruire la peinture » (Félibien, 1705). « Parce qu'il se laissait emporter à la vérité du naturel tel qu'il le voyait » (Bellori), « le tableau confondant le spectateur en lui trompant les yeux et en fascinant son regard »... (Scanelli).

On peut se demander si l'effet stupéfiant, fascinant dans et de la représentation, sa puissance, sa violence n'est pas réalisé dans un tableau trompe-l'œil qui est peut-être un autoportrait, ni

faux, ni vrai, très précisément un leurre qui raconte une histoire de leurre. Je veux parler de la Méduse du Caravage¹ (L. Marin, 1978).

IV. SUR LA TÊTE DE MÉDUSE

Une tête de Méduse, une tête coupée peinte sur un vieux bouclier de tournoi du XVI^e siècle, bombé comme il se doit, avec une bordure d'ornements dorés sur fond noir : un bouclier pour de multiples raisons, entre autres celle-ci que Persée avait médusé la Méduse en utilisant son bouclier comme un miroir : rétorsion rusée par laquelle Persée était venu au *contact* de son adversaire en substituant *par réflexion* le regard de Méduse au sien : il s'était gardé du regard mortel en le mettant dans *l'œil rond de son bouclier-miroir*. Le signe naturel des Messieurs de Port-Royal – le reflet dans le miroir – est ici piège à monstre, piège-monstration à regard : et du coup, d'un coup, le tableau du Caravage cesse de représenter l'histoire de la Méduse et sa décapitation, comme, par exemple, Annibal Caracci dans la Galerie Farnèse. Le tableau est une tête coupée. Il est décapitation.

La tête de Méduse est un portrait de face, mais pas tout à fait. Dans un portrait de face, le modèle représenté *me* regarde comme un « je » ; et moi, à mon tour, je le regarde comme un « toi ». Le portrait de face dédouble et anime visuellement, figurativement, la corrélation de subjectivité, pour parler comme Benveniste : discret conflit de forces, mais sans vainqueur ni vaincu. Le modèle est « je » et « tu » et son spectateur « tu » et « je ». La tête de Méduse, un portrait de face, mais pas tout à fait : la Méduse ne *me* regarde pas vraiment, mais en bas vers la droite. Le tableau bouclier-miroir est bombé : c'est un miroir convexe qui, en faisant saillir la partie gauche du visage et reculer la droite, provoque ce détournement du regard : le regard est un effet du support de la représentation ; le représenté est troublé à la surface par le support. Ainsi s'institue, mais instablement, un double positionnement de Méduse et de moi entre « je » et « tu », entre « je-tu » et « il ». Autrement dit, ce que *je*

1. Cf. Iconographie n°10 : Le Caravage, *La Tête de Méduse*.

regarde en *me* regardant, c'est un écart (un « rien entre ») dans le représenté. Ce que Méduse regarde en se regardant, c'est un écart dans le représentant : double positionnement, double écart dans l'espace représenté transitif et l'espace de présentation réflexif : deux violences se manquent, dans une lutte à mort humoristique, qui déjoue la convertibilité des positions énonciatives-représentatives. Humoristiquement, disais-je. J'ajoute qu'il convient de ne pas manquer ce point qui est celui-là même du trompe-l'œil. Sinon, je tombe, la tête la première, dans le rien, le manque, la scène originaire, la castration – ce que le tableau est aussi.

Trompe-l'œil ? Oui, sans doute, la tête de la Méduse flotte dans un espace profond en se détachant de lui dans l'espace virtuel et illusoire du miroir. Voir les ombres portées de la tête et des serpents sur la droite. Cependant la tête est déjà coupée et les giclures de sang sont déjà coagulées. Ce n'est plus une image-reflet. Le bouclier d'apparat du grand duc de Toscane est la représentation du bouclier de Persée orné de la tête *après* le combat. C'est pourquoi la tête fait saillie, en relief, en avant de la surface de la *rotella*. Mais en même temps, ce relief de la tête – tête, dès lors, décoration apotropaïque – inverse la convexité du support en une illusoire concavité d'un fond, en une profondeur où, à nouveau, flotte l'image reflet de la tête de la Méduse et j'en reviens au miroir du héros Persée, etc. La tête de Méduse est *dans l'espace représenté* (transitif) et *hors du plan de représentation* : elle entre dans l'espace de présentation (réflexif).

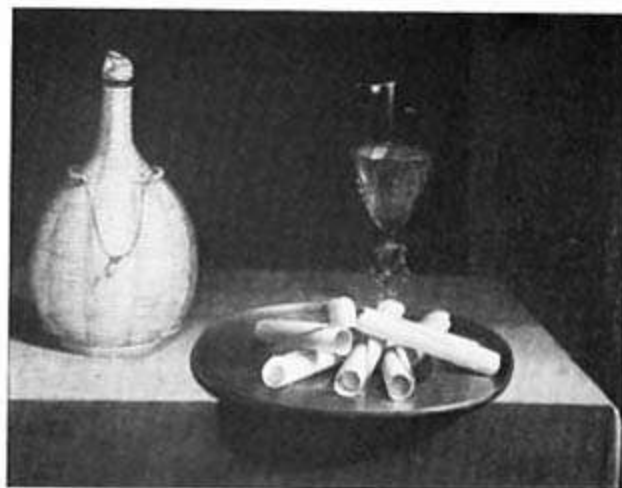
Dedans et dehors, ni dedans, ni dehors : trompe-l'œil et représentation, trompe-l'œil dans la représentation, à ses bords, sur sa frontière. Humour : *la tête de Méduse* serait, d'une certaine façon, un jeu topologique sur le dispositif et ses contraintes, jeu « savant » aux frais de l'œil institué (institutionnel) par ce dispositif « tel qu'il se représente lui-même selon sa prétendue identité » et ce, pour ouvrir la voie, frayer le chemin au-delà ou en deçà du corps percevant, au-delà ou en deçà des synthèses perceptives et d'entendement constructrices d'objectivité, à l'inatteignable impression, dans la chair, de la chose même.

Le miroir aux dimensions du tableau lui-même, c'est d'abord le portrait dans le miroir, très précisément l'autoportrait : seul

procédé pour le peintre — comme plus haut dans les allégories de Félibien, l'Amour-peintre — lui permettant à la fois de *se voir* et de *se faire* dans un va-et-vient presque sans distance, entre le geste du regard et l'acte de peindre et si miroir convexe il y a, que le tableau reproduit aux dimensions de son support, alors on assistera à une amplification des turbulences de la courbure du support, à une intensification des effets de surface sur le reflet dans le miroir et sur le reflet de ce reflet qu'est le portrait du peintre par lui-même. Or la tête de Méduse serait un auto-portrait du jeune Caravage ou même, s'il ne l'est pas, il est le trompe-l'œil en figure de l'acte de peindre, figure de la coupure entre le regard et la main, figure en trompe-l'œil de la décapitation du sujet. Mais le Caravage, le sujet de peinture, le sujet est déguisé ; c'est un travesti qui se jouerait ainsi humoristiquement de la différence générique comme son trompe-l'œil se jouait des limites de la représentation, dedans dehors, ni dedans, ni dehors.

V. UN COMBLE DE LA REPRÉSENTATION

Autrement dit, et pour nous résumer, tous les savants dispositifs de la représentation de peinture, avec leurs principes et leurs règles, leurs moyens et leurs procédés, la représentation dans tous ses états et par tous ses efforts n'a pas pour effet 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 est en quelque sorte le *comble de la représentation* et c'est par là qu'il en est la question. Le trompe-l'œil — et c'est là le sens précis du mot comble — se tient encore dans la mesure de la représentation, tout en en dépassant le bord : il se joue sur la limite de son dispositif, de sa construction en un lieu qui n'est pas encore hors d'elle, mais qui n'est plus tout à fait en elle ; il est son excès interne, l'emballement du dispositif, comme si la représentation fonctionnait en ce point à trop forte puissance. Le trompe-l'œil, en ce sens, constitue une *expérimentation de la représentation de peinture sur elle-même* où elle pousserait si loin son intention mimétique ou accomplirait si parfaitement sa capacité transitive — représenter



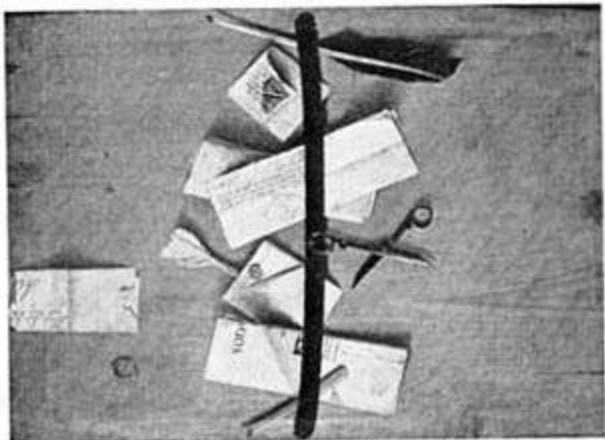
1. Lubin Baugin (v.1612-1663). *Le Dessert de gaufrettes*. S.d. Musée du Louvre, Paris.

Ph. H. Josse. © Archives Photob.



2. Domenikos Theotokopoulos, dit El Greco (1541-1614). *L'Enterrement du Comte d'Orgaz*. Peinture, 1586. Eglise Santo Tomé, Tolède.

Ph. Oroño. © Archives Photob.



3. Jean-François De Le Motte (XVII^e siècle). *Trompe-l'œil*. 1667. Musée des Beaux-Arts, Arras.

Ph. Luc Marnat. © Archives Photoeb.



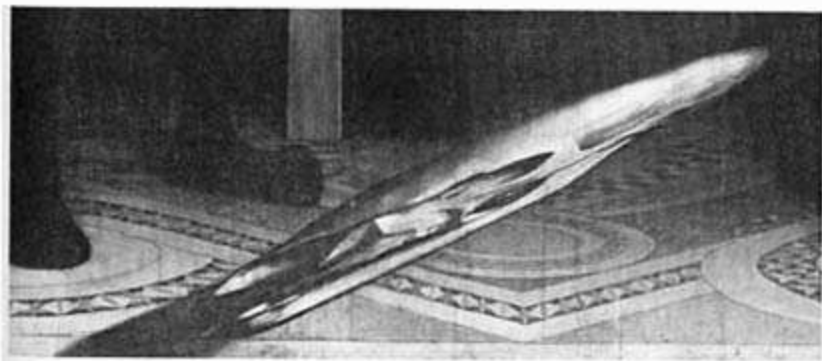
4. Philippe de Champaigne (1602-1674). *Le Voile de Véronique*. Musée des Beaux-Arts, Caen.

Ph. © Telarci-Giraudon.



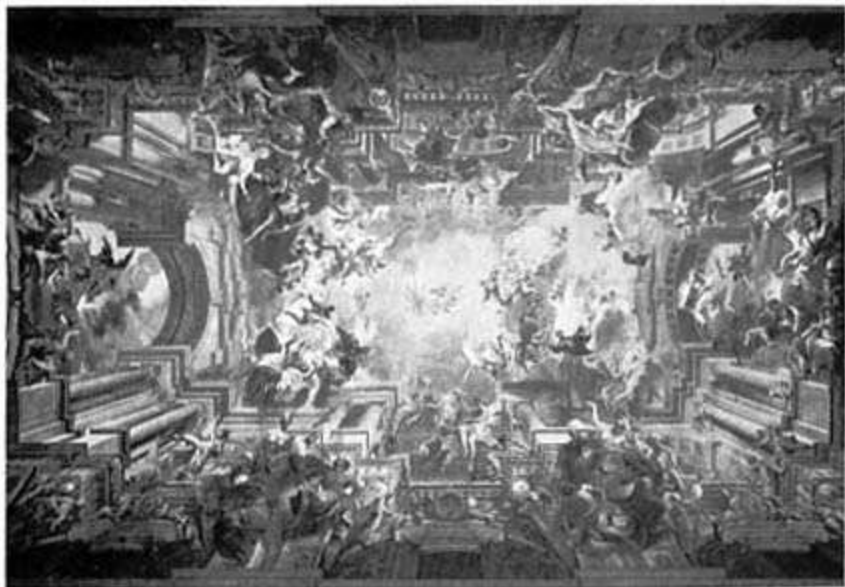
5. Hans Holbein, dit Le Jeune (1497-1543). *Les Ambassadeurs*. 1533. National Gallery, Londres.

Ph. Eileen Tweedy. © Archives Photoeb.



6. Hans Holbein, dit Le Jeune (1497-1543). *Les Ambassadeurs*. 1533. Détail. National Gallery, Londres.

Ph. Eileen Tweedy. © Archives Photoeb.



7. Andrea Pozzo (1642-1709). *Entrée de Saint Ignace au Paradis*. Fresque de la voûte de l'église San Ignazio, à Rome. *In situ*. 1685-1694.

Ph. Scala. © Archives Photoeb.



8. Andrea Pozzo (1642-1709). *Europe*. Fresque des impostes de la grande voûte de l'église San Ignazio, à Rome.

Ph. © Scala.



9. Hans Baldung Grien (1476-1545). *La Mort et la jeune fille*. 1517. Kunstmuseum, Bâle.

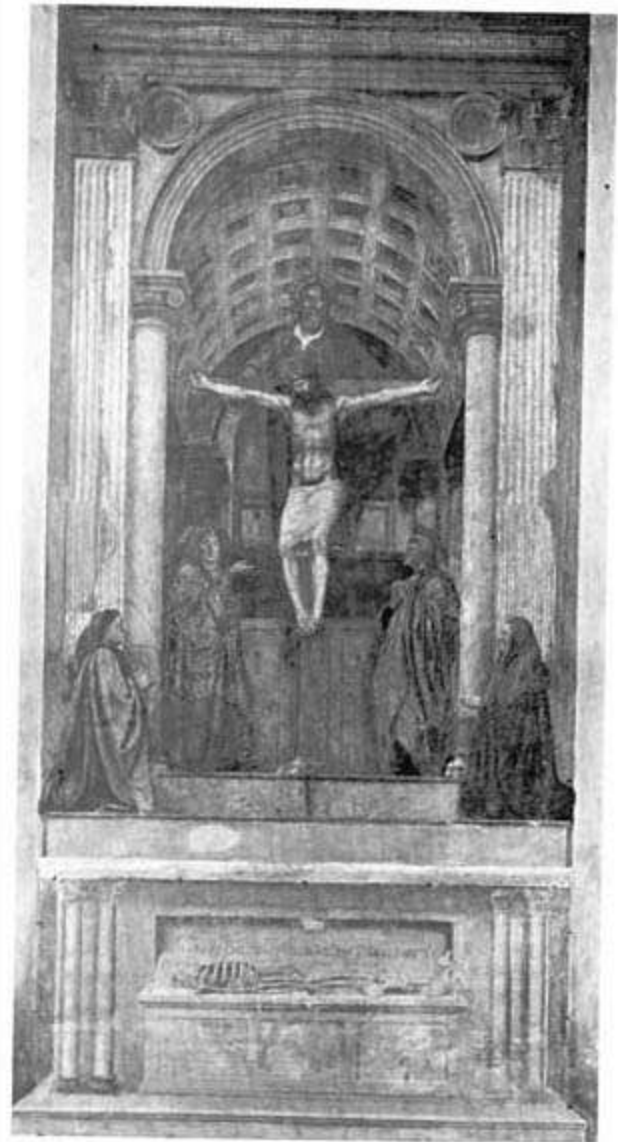
Ph. © Giraudon.



10. Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Le Caravage (1573-1610). *Tête de Méduse*. Galleria degli Uffizzi, Florence. Ph. ©Scala.



11. Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). *L'Hiver*. 1573. Détail. Musée du Louvre, Paris. Ph. ©Lauros-Giraudon-Photob.



12. Masaccio (1401-1428). *La Sainte-Trinité*. Fresque. 1428. Eglise Santa Maria Novella, Florence.

Ph. ©Scala.



13. Pierre-Paul Rubens (1577-1640). *Le Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille*. 1621-1625. Musée du Louvre, Paris.

Ph. S. Guilley-Lagache. © Archives Photo

quelque chose – que sa dimension réflexive (se présenter représentant) en serait en quelque sorte effacée ; et aussi, à l'inverse, où elle réaliserait si puissamment, si violemment sa réflexivité qu'elle donnerait à voir son regard même, et que, ce faisant, par cette subversion des deux dimensions de la représentation, le sujet de représentation en serait *interdit*, dans tous les sens de ce terme. En un moment, en un lieu du tableau, dans le lieu du tableau, tout se passerait comme si la chose était là présente comme un regard en peinture, comme si le regard même était là présent comme une chose en peinture.

Je terminerai sur deux exemples : j'extrais le premier de l'Exposition de 1934 sur les *Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*, le célèbre *Déjeuner de gaufrettes* de Baugin¹. On pourrait, pour décrire ce tableau, reprendre tout ce que l'allégorie de la Peinture disait de sa science toute divine dans le *Songes de Philomathe* : non seulement l'exacte manière de distribuer les jours et les ombres pour donner du relief aux objets, non seulement l'art de composer les couleurs, non seulement l'attention précise du regard aux choses, mais aussi la connaissance que la beauté vient de la proportion des parties, mais aussi la compréhension « de quelle sorte les choses paraissent plus ou moins grandes à la vue, afin d'en représenter une image véritable où la nature elle-même semblait avoir formé sa parfaite représentation. » La rigueur austère de la géométrie qui organise l'espace représenté se conjugue à la saveur visuelle des matières et à l'harmonie des couleurs et des formes : peinture d'humbles choses, mais dont la densité d'être, la plénitude semble, dans leur contraste, être suspendue hors du temps. Et cependant, en un point, en un lieu du tableau et en un moment du regard, un signe (peut-être plus ou moins qu'un signe) fait signe au regard pour travailler la démonstration optique et géométrique, et son effet visuel, la monstration véridique des choses dans la fiction de la peinture : l'assiette d'étain qui porte les gaufrettes est posée sur une table, à son bord, un bord qui parcourt la partie inférieure de la toile, de la droite où le cadre l'interrompt jusqu'à la gauche où la toile de la nappe inscrit un pli qui vient se loger dans l'angle inférieur gauche du cadre. Ce petit triangle aigu est important, car il donne à l'œil – sans que celui-ci y prête garde –, au regard

1. Cf. Iconographie n°1 : Baugin, *Le Déjeuner de gaufrettes*.

— sans qu'il y pense — l'exacte mesure de la distance entre la table, sa nappe et ce que je nommerai le plan de représentation, ce plan dont l'innocente et agréable magie de la *mimesis* picturale a établi la transparence, afin que le regard puisse entrer dans le monde des apparences vraies du tableau, ce plan qui est une des limites théoriquement infrangibles du dispositif de la représentation et une des conditions à la fois esthétiques et scientifiques de sa construction.

Revenons maintenant à l'assiette : celle-ci se projette en avant (la lumière ne souligne-t-elle pas d'ombre cette avancée) vers notre œil, à la rencontre de notre regard au point d'excéder le plan de représentation par un de ses bords pour pénétrer dans « notre » espace « réel » de vision. Dès ce moment, l'assiette de gaufrettes tend à substituer à sa propre image transparente, allusive, à l'image que nous attendions du peintre de la réalité, l'opacité de sa présence : un moment, un fragment de trompe-l'œil ; effet de présence, le comble de la représentation optique. En effet, il n'est point alors ressenti comme imitation ou reflet. Il ne renvoie qu'à lui-même. En ce point, le tableau moderne excède ses règles et sa loi en les retournant contre elles-mêmes, par leurs moyens propres. Le tableau *Le Déjeuner de gaufrettes*, par ce qui apparaît étrange et familier en un lieu de sa scène, en une partie d'un de ses objets représentés, est dès lors globalement investi, moins peut-être par la présence des objets, que par la puissance illimitée de la chose dont la poussée « hors-plan » de l'assiette d'étain serait à la fois le signal et la manifestation. L'assiette d'étain, par son excessive vraisemblance d'apparence peinte, délie la forme peinte de sa référence à l'assiette réelle qu'elle représente, pour la muer en apparition d'une inquiétante familiarité (Freud, 1919).

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 presque 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 choses dans l'univers de la fiction.

Le deuxième et dernier exemple permettra en un sens de faire retour à Port-Royal, à la théorie représentationnelle du signe, tout en offrant à la méditation l'envers du trompe-l'œil. Il s'agit d'une des *Véronique* attribuées à Champaigne¹ (B. Dorival, 1976). Un trait singulier s'impose immédiatement à l'attention. La toile, c'est-à-dire le voile de Véronique, sur laquelle s'inscrit la Sainte Face, est tenue dans les angles supérieurs du tableau par deux éléments d'un châssis de bois, peint et feint (il y en a deux autres dans les angles inférieurs) ou d'un cadre à partir desquels le voile ou la toile flotte librement. Châssis feint et peint ou cadre illusoire, il s'agit précisément du revers ou du bord d'un tableau que nous spectateurs ne verrons jamais, qui nous restera à jamais invisible, refermé sur le défaut de la présentation de ce qu'il représente. Le tableau qu'en revanche nous voyons et contemplons est la fiction, la feinte de son revers, de son cadre et de son châssis. Nous sommes donc, par les marges et les bords de l'œuvre, conviés à contempler l'invisible de toute représentation, c'est-à-dire d'abord son support matériel et plus précisément la charpente de bois sur laquelle elle est bâtie ou qui l'enferme. Mais la toile manque : seul un châssis ou un cadre est peint. Et sur fond de nuit, à la place de la toile manquante, le voile avec ses plis gonflés et tombants, en tuyaux et en volutes qui bien évidemment frôlent, effleurent et parfois excèdent un peu le plan de la représentation. Le Voile de Véronique, le tissu de toile de la *Vera Icona* est le trompe-l'œil d'une toile, de la toile de la représentation de peinture, mais à son revers ou entre ses bords : trompe-l'œil de la face invisible de la *tavola* représentative ou de la face invisible et absente de la *mimesis* ; comble de la *mimesis*, mais négatif. Et sur le Voile de Véronique, la *Vera Icona*, la Sainte Face qui s'y est imprimée — qui n'y a pas été peinte ou feinte — qui s'y est inscrite lors d'une séquence célèbre de l'histoire de la Passion, qui n'est pas *sur* la toile, mais *dans* le voile, tissée dans son tissu. Or, le trompe-l'œil du voile, avec ses plis en excès de bord du plan de la représentation, n'affecte en rien le Visage qui est en elle. Il est en elle, mais hors d'elle, avançant au-delà, entrant tout entier dans l'espace de vision comme « vision » du spectateur, qui dès lors ne regarde plus, ne

1. Cf. Iconographie n° 4 : Ph. de Champaigne, *Le Voile de Véronique*.

contemple plus, mais est saisi par l'apparition divine, comme fixé, épinglé par le regard de Jésus. Vraie image, image de la vérité et trompe-l'œil ou plutôt monstration de la vérité de l'image et de l'image de la vérité même par le trompe-l'œil de peinture, un trompe-l'œil de trompe-l'œil de trompe-l'œil, à la troisième puissance, mais où chaque degré de puissance ne s'exerce que pour nier ou neutraliser celui qu'il domine, et, du même coup, où l'imitation représentatrice ne s'institue que de s'annuler par son parfait accomplissement, où la *mimesis* ouvre par le trompe-l'œil un espace qu'elle déserte, dont elle est exilée, afin qu'advienne une des plus prégnantes figures, un des signes les plus forts du sacré (L. Marin, 1984).

Ainsi ces deux trompe-l'œil s'opposent en ceci qu'ils questionnent ou expérimentent picturalement les deux dimensions de la représentation mimétique que nous avons nommées réflexive et transitive et, du même coup, ils exhibent les conditions de possibilité et de légitimité que toute représentation présuppose. Ils mettent les fondements à la surface. Si le premier rejoue dans la représentation moderne mimétique un des gestes originaires de la peinture, celui de Zeuxis peignant une grappe de raisins, le second répète et déplace la réponse de Zeuxis, non moins originaire, non moins mythique, le geste de Parrhasios peignant une toile recouvrant un tableau invisible, mais il la transmute en ce qu'il donne à cette toile qui aveugle le tableau, objet du regard, un regard qui aveugle le regard du tableau.

Un dernier mot à ce sujet : il n'est pas sans intérêt philosophique et historique de noter que le trompe-l'œil de la *Vera Icona* de Champagne, en faisant advenir la présence réelle de Jésus dans le champ de la représentation picturale jouerait *dans ce champ* la fonction que jouait le théologème de la « présence réelle » du sacrement eucharistique, à la marge de la théorie du signe en général dans la *Logique de Port-Royal*, celle d'en être la secrète et puissante « matrice » théorique. Le trompe-l'œil de la Sainte Face, dans son archaïsme même, pourrait bien être, du côté de Port-Royal, la matrice fondatrice de la représentation classique et son effondrement.